САМОСОЗНАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе

Г. Бёлль
М. Вебер
В. Вейдле
Ж. Маритен
Г. Марсель
Х. Ортега-и-Гасет
М. Хайдеггер
Й. Хейзинга
Г. К. Честертон
О. Шпенглер
К. Г. Юнг

Москва
Издательство политической литературы
1991

ББК 71.0
С17

С $\frac{0301030000-040}{079(02)-91}$ 29-91

ISBN 5-250-01281-7

© Составитель Р. А. Гальцева. Перевод и примечания С. С. Аверинцев, В. В. Бибихин, С. Л. Воробьев, Р. А. Гальцева, П. П. Гайденко, Ю. Н. Давыдов, В. В. Ошис, Н. Л. Трауберг, А. И. Фрумкина

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ 5

I
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРФИЛОСОФИЯ МЕЖДУ МИФОМ И ИГРОЙ

Вступительная статья Р. А. Гальцевой 8

Шпенглер О.
ЗАКАТ ЕВРОПЫ. Т. 2. *Перевод С. С. Аверинцева* 23
Из раздела «Города и народы» . . . . . —
Из раздела «Исторические псевдоморфозы» 26
Из раздела «Пифагор, Мухамед, Кромвель» 45
Примечания С. С. Аверинцева 54

Хейзинга Й.
HOMO LUDENS. Опыт исследования игрового элемента в культуре. *Перевод В. В. Ошиса* 69
Глава VII. Игра и поэзия . . . . . —
Глава VIII. Функция поэтического формообразования 83
Примечания В. В. Ошиса 92

Хайдеггер М.
ИСКУССТВО И ПРОСТРАНСТВО. *Перевод В. В. Бибихина* 95
Примечания В. В. Бибихина и Р. А. Гальцевой 99

Юнг К. Г.
ПСИХОЛОГИЯ И ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО 103
Введение . . . . . —
1. Произведение 104
2. Автор 115
К ПОНИМАНИЮ ПСИХОЛОГИИ АРХЕТИПА МЛАДЕНЦА . . . 119
Введение . . . . . —
Перевод и примечания С. С. Аверинцева 125

Вебер М.
НАУКА КАК ПРИЗВАНИЕ И ПРОФЕССИЯ. *Перевод П. П. Гайденко* 130
Примечания П. П. Гайденко и Ю. Н. Давыдова 149

II
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА
ПЕРЕД МИРОМ ГУМАННОГО

Вступительная статья Р. А. Гальцевой и И. Б. Роднянской 154

Маритен Ж.
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА. *Перевод и примечания С. С. Аверинцева и Р. А. Гальцевой* 171
Глава I. Искусство и мораль . . . . . —
Глава II. Искусство для искусства 178
Глава III. Искусство для народа 183
Глава IV. Поэзия и совершенство человеческой жизни 188

Честертон Г. К.
ЭССЕ. *Перевод Н. Л. Трауберг* 208
Омар Хайям и священное вино . . . . . —
В защиту фарфоровых пастушек 212
Упорствующий в правоверии 214
Гамлет и психоаналитик 219
В защиту детективной литературы 221
Могильщик 223
Романтика рифмованных стихов 225
Хор 227
Примечания Р. А Гальцевой 229

Ортега-и-Гасет Х.
ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА. *Перевод и примечания С. Л. Воробьева.* 230
Непопулярность нового искусства . . . . . —
Художественное искусство 233
Немного феноменологии 237
Начинается дегуманизация искусства 240
Призыв к пониманию 243
Дегуманизация искусства продолжается 244
«Табу» и метафора 248
Супрареализм и инфрареализм 250
Поворот на 180° 251
Иконоборчество 253
Отрицательное влияние прошлого 254
Ироническая судьба 256
Нетрансцендентность искусства 258
Заключение 260
ТЕМА НАШЕГО ВРЕМЕНИ. *Перевод В. В. Бибихина* 264

Вейдле В.
УМИРАНИЕ ИСКУССТВА. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества 268
Глава IV. Умирание искусства . . . . . —
Примечания В. В. Бибихина и А. И. Фрумкиной 290

Бёлль Г.
ФРАНКФУРТСКИЕ ЧТЕНИЯ. *Перевод В. В. Бибихина* 293

Примечания И. Б. Роднянской 338

Марсель Г.
К ТРАГИЧЕСКОЙ МУДРОСТИ И ЗА ЕЕ ПРЕДЕЛЫ 352

Перевод и примечания В. В. Бибихина 364

От составителя

Имена, с которыми встретится читатель в этой книге, принадлежат крупным философам культуры и литераторам нашей эпохи. Поэтому они скорее всего так или иначе ему известны. Но даже если с некоторыми из трудов этих авторов читатель уже знаком, предлагаемый сборник будет полезен ему уже тем, что расширит его представление об их творчестве.

Однако сборник преследует и другую, не менее важную цель: дать общее представление о том, что думает о себе как о некоем целом современная западноевропейская культура, как она оценивает свое состояние и свои перспективы, свою дальнейшую судьбу. С этой целью в сборнике собраны вместе и сопоставлены между собой различные точки зрения на западноевропейский культурный процесс.

Книга содержит два взаимосвязанных и в то же время относительно самостоятельных раздела. В первом из них представлены различные концепции современной культурфилософской мысли, отталкивающиеся от господствовавших в XIX в. универсалистских идей. Каждая из этих концепций создала себе многочисленных адептов, породила целое идейное направление в культуре, и по сей день не теряющее своей актуальности. Такое направление образует, к примеру, линия мысли, идущая от О. Шпенглера к А. Дж. Тойнби, захватывая и социологию (П. Сорокин) и искусствоведение (Ю. Стриговский). Шпенглер дает значительный импульс развивающемуся в нашем веке жанру «интеллектуального романа». Подобную же роль играет созданное К. Г. Юнгом течение «глубинной психологии», потеснившее с культурфилософской сцены фрейдизм, а после войны оформившееся в широкое организованное движение. Среди художников, испытавших на себе его влияние, такие крупные имена, как Г. Гессе, Т. С. Элиот, Вяч. Иванов, Дж. Джойс, Т. Манн и другие.

Не менее тесную связь можно проследить между концепцией М. Хайдеггера и французскими экзистенц-романистами. Яркий след в современной западноевропейской культуре оставили сочинения Й. Хейзинги и М. Вебера. С ними также познакомит читателя книга.

Очерк главных тенденций культурологической мысли XX в. дан во введении к первому разделу.

Во второй части книги, посвященной самосознанию современного искусства, прежде всего осмыслению его кризисного состояния слово предоставлено авторам, выражающим то или иное отношение к томистской культурфилософской доктрине. Такой подбор имеет веские основания. Дело в том, что для авторов, которые принадлежат к католическому духовному ареалу и на которых, независимо от их конечных позиций, наложили отпечаток навыки католической мысли, весьма типичен круг вопросов, относящихся к дезорганизации современного эстетического опыта. Это обусловлено тем, что, все еще имея за спиной традиционный томистский космос, понимаемый как предданное человеку художественное целое, мыслители, воспитанные на католической почве, обеспокоены тем, как современный человек стал обращаться с этим «врученным ему творением», и потому в поле их внимания то и дело попадает опыт искусства как наиболее симптоматичный вид человеческой деятельности, особенно чуткий к состоянию человеческого духа, к напряженности, кризисным взаимоотношениям человека с миром.

Работы, представленные во втором разделе, демонстрируют при этом разнообразную палитру причастности мыслителей к томистской концепции.

Двое из них иллюстрируют верность томизму — томистской эстетике и этике. Это Жак Маритен — видный французский религиозный философ, возродивший (вместе с Э. Жильсоном) томизм для современности, и Гилберт К. Честертон — известный английский писатель и эссеист, пришедший к томизму стихийно, «самоучкой» и ставший его своеобразным апологетом-популяризатором.

Знаменитый испанский социолог и искусствовед Хосе Ортега-и-Гасет, элитарный критик массовой культуры, один из первых теоретиков художественного авангардизма, представляет позицию отталкивания от томистского космического «благообразия» и с яростью, типичной для беглого католика, возводит в творческий принцип деструкцию и сдвиг.

Третий вариант причастности творческого сознания к католической доктрине демонстрирует виднейший французский экзистенциалист-неосократик Габриель Марсель. Этот философ-моралист, проявляя особую чувствительность к катастрофическим переменам в мире и к новым опасностям, грозящим человеческой личности, отвергает «классическую» дисциплину томистской догмы, но стремится сохранить в самом жизнеотношении черты «христианского гуманизма». К этой позиции, несмотря на свой левый критицизм по отношению к истеблишменту, близок и Генрих Бёлль, развивающий «эстетику гуманного».

Все собранные здесь авторы глубоко увязли в одной и той же трагической дилемме: как можно оставаться художником и человеком в обществе с оскудевающими художественными и человеческими предпосылками. Не располагая убедительным, свободным от утопизма ответом на эти вопросы, они, однако, дают прочувствованное и детализированное описание наблюдаемых ими процессов дегуманизации искусства и тем самым могут послужить ценным источником для наших раздумий над тем, куда движутся искусство и культура вообще в связи с новым антропологическим типом художника, доминирующим на современной авансцене.

Предпосланное второму разделу введение как раз и сосредоточено на раскрытии этих характерных для новейшего искусства и творческого духа симптомов.

I

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРФИЛОСОФИЯ МЕЖДУ МИФОМ И ИГРОЙ

Попытаться указать в историческом, по видимости, едином преемственном процессе мысли некие рубежи, «борозды и межи», а тем более переломные пункты — дело очень рискованное, чреватое недоумениями и нареканиями. Ведь не может же быть, чтобы какому-либо умонастроению, духовному веянию, направлению мысли не нашлось аналога и даже не отыскалось в прошлом прямых родственников. А это ставит подобную попытку под большой вопрос.

То же самое встречает типолога в сфере философии культуры. Попытайся он только определить специфику современной культурологии, как окажется, что ее установки, ее тенденции, ее мотивы прочерчивают пунктиром все поле новоевропейской мысли. Вы хотите сделать актуальные выводы из доктрины культуролога наших времен Йохана Хейзинги, где вся культура выставлена как продукт «играющего человека»? Так позвольте, об эстетическом «состоянии игры» было много написано у Канта (а об игровом космосе еще у Платона)! Шиллер развил целую теорию искусства как игры и постулировал, что человек, собственно, только тогда и «является человеком вполне, когда играет». Вы захотите понять, что означает появление в современной философии творчества сквозной идеи архетипа? Сейчас же услужливая реминисценция уведет вас снова за пределы Новой истории, ко временам псевдо-Дионисия Ареопагита и дальше. Вас одолевает изобилующий в современной культурфилософии мифологизм? Тут уж ясно, куда обращать свой взор и откуда вести традицию: к самому изначалу европейской культуры, родине мифов — Древней Греции.

И все-таки... То, что представляет нашему вниманию культурное самосознание современности,— в самом широком смысле этого слова, а именно той эпохи, которая отмечена регистрацией «смертей», «закатов», «сумерек» и «концов»,— выражает определенный перелом в основных традициях западноевропейского мышления.

Известно, что классический идеализм болел многими болезнями; он страдал гносеологизмом и дезонтологизмом (упразднением бытия, вместо которого гипостазировал предикаты), невниманием к субъекту, теснимому со стороны рационально-всеобщего (das Allgemeine), самоуверенностью автономной мысли и т. д. Но в одном нельзя было ему отказать — в умозрительном утверждении достоинства человека. Как бы ни был узок взгляд на человеческое существо, какая бы роль ни отводилась индивиду в системе целого, все же он априори был причастен к высшему, разумному бытию; его сущность была укоренена в сознании, разуме (недаром дефиницию человека сопровождало указание на его высокое происхождение: Homo sapiens). Этим же блеском отливали объект, бытие, история — как сопричастные разуму и смыслу; во всех формах исторического и культурного творчества также превалировала позитивная точка зрения на мир.

Сильная инородная классике струя начинает пробиваться с того времени, когда разумное основание мира подменяется неразумной, иррациональной волей (Шопенгауэр) и когда затем место суверенного разума заступает имморальный произвол субъекта (Ницше). Шопенгауэр по видимости еще продолжает Канта, оперирует терминами философской классики, но по существу бросает вызов всему предшествующему мышлению. Шопенгауэровская темная, бессознательная воля выступает антагонистом традиционному философскому осмысляющему, просветляющему разуму, а безнадежность по поводу судьбы мироздания противополагает себя вере в смысловые основы космического и человеческого бытия. Происходит отказ философии от своего высокого ремесла, от традиционной задачи отыскать и утвердить raison d'Être *. Установка на понимание сменяется установкой на волевое отношение к миру. Открывается эра принципиально нового, вольного обращения с образом мира. И, кстати заметить, вовсе не обязательно, чтобы в западноевропейской мысли в дальнейшем безраздельно возобладал так называемый иррационализм: произвольно волевое обращение с бытием может выступать и в рационализирующей форме. Здесь эквивалентом произвола выступает разоблачительство, когда под видом осмысления производится редукция высших слоев бытия к низшим и предоставляются широкие возможности для спекуляций на понижение. Теряя свое априорное достоинство, и мир и человек становятся объектом всевозможных манипуляций.

Прежде всего волюнтаризм возобладал в самом подходе к теории, которая стала теперь производиться не столько мыслью, сколько волей. Зависимость успеха в деле истины от избирающей воли личности, от, так сказать, субъективного фактора, конечно, не новость. Фихте знал, что́ говорил, утверждая, что философия такова, каков сам философ. Философская установка действительно избирается тем, кто философствует, но «избирается» она в поисках истины. О волюнтаризме можно, очевидно, говорить только тогда, когда меняются интенции мыслителя, и он ищет уже не истину мироздания, но сюжет для построения

* смысл существования *(франц.)*.

мироздания — как мотив, годный для обыгрывания; когда на место добросовестного изыскания, напряженного размышления встает конструирующее творящее воображение; когда философ становится «автором», познание — изобретением, а философия — «мифом».

Пролог к этой новой эпохе «власти мифа» * дал Ницше, провозгласивший, в противовес «выродившейся» истине познания, притягательность и новую «истинность» мифа. «Только горизонт, перестроенный на основе мифа,— утверждал он,— может привести целое культурное движение к завершению... Мифические образы должны стать невидимыми вездесущими стражами, под охраной которых растут молодые души и под знаком которых мужчина взвешивает и оценивает свою жизнь» **. И действительно, под знаком мифа стали расти души — в культурфилософии обозначился поворот к построению мифологем (правда, относительно возможностей с их помощью «оценивать» и «взвешивать» предсказание не оправдалось, но об этом ниже). На «горизонте» появился новый тип культурологии, принуждающей к пересмотру привычных представлений о том, что же есть философия, и требований, традиционно предъявлявшихся к ней. С одной стороны, это вроде бы миф, поскольку, как уже было упомянуто, дело идет не о поисках истины; но это и не совсем миф — ибо здесь уже нет веры в собственную достоверность. Это — миф, поскольку он апеллирует к досознательным или подсознательным всеобщим структурам и как будто бы воспроизводит дорефлективную цельность мировосприятия; и это — не миф, ибо такая цельность — лишь более или менее искусная имитация; будучи на самом деле продуктом изощренной субъективной рефлексии, современная мифологема хорошо знает о своей предумышленности. И, наконец, это миф, в той степени, в какой он предназначен для коллективного пользования (и действительно становится объектом веры со стороны захваченных в его орбиту обширных «коллективов»); но это и не миф, ибо тут нет и тени спонтанного коллективного творчества.

Тем самым речь идет о мифе нового типа — характерном симптоме XX века. Что случилось со старой кантовской Redlichkeit *** и с тем, по язвительной констатации Ницше, «благоговением» перед «знаменитой истинностью», которое испытывали в течение «столь долгой истории» ****? Представляется, что ответы лежат сразу в двух областях. Первая — сфера внутритеоретическая, связанная с самим характером западноевропейского философского мышления: с гипертрофией рассудочности, абстрактного рационализма, несостоятельного перед запросами жизни.

* По горькому замечанию одного современника, «Весь мир в наше время занят тем, что укрепляет власть мифа» (*Emrich W.* Protest und Verheissung. Frankfurt a.M., 1960. S. 68).

** *Nietzsche F.* Gesammelte Werke. Bd. III. S. 163.

*** честность, добросовестность (*нем.*).

**** *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. СПБ, 1905. С. 7.

Беда не в том, что философия сосредоточилась на отвлеченных вопросах теории познания, опираясь при этом прежде всего на логическую самообоснованность — это свойственно ей по самой ее природе. Беда в том, что ей не хватало духа признать ограниченность своего познавательного инструмента.

Но если одна причина внутрифилософской переориентации лежала в теоретическом прошлом, то другая была связана с экзистенциальным будущим.

Как бы в предвосхищении близящихся социально-исторических потрясений в мир входит разочарованное в прогрессе, кризисное сознание, которое восстает против гармонизующего философского системосозидания и его движущей силы — рацио. Ненужным оказывается все — и средство познания, и сама теория познания. В центр, на место познания становится существование; внимание все больше перемещается в сферу истории и культуры — туда, где решается судьба человеческого бытия. Прежнее благоговение, благоговение перед истиной вместе с «мировой гармонией» казались теперь в высшей степени неуместными; эйфория прошлого академического мышления выглядела в свете наступающих перемен и взметенного сознания рубежа веков безнадежным архаизмом. Наступила пора антирационального, сильного в своем отрицательном пафосе умонастроения.

До тех пор, пока речь шла о протесте против рационалистической гармонизации мира и панлогическом усечении бытия, новой критике нельзя было отказать в правоте, ибо она выступала защитницей жизни. Но коль скоро философская ревизия перерастала в тотальное обличительство и шла «войной на уничтожение» разума, весь контекст борьбы менялся — нетрадиционная установка теряла свои преимущества. Она не преодолевала уплощенность и отвлеченность рационализма, но лишь противопоставляла одному отвлеченному началу другое.

Если до сих пор истину искали у разума, то теперь ее стали усматривать в противоположном месте: в до-сознательном, без-сознательном, под-сознательном. На смену «философии мысли» пришла «философия жизни». Она-то и оказалась основным руслом культурфилософских идей в кризисную эпоху, она и послужила их метафизической подпочвой, в то же время сама избирая для себя преимущественно формы культурфилософии. (В переломные времена на передний край, естественно, выдвигаются темы культурно-исторического существования.)

* * *

И Шпенглер, и Юнг, и Хейзинга, и Хайдеггер — все эти первые величины западной культурологии XX века (представленные в нашем сборнике), все, кроме М. Вебера *, сделали

* М. Вебер стоит аутсайдером по отношению к господствующему западноевропейскому самосознанию. Его позиция героического стоицизма, ясного разума в ситуации «смерти Бога» как раз обличает нетрезвость современного мифомышления и дополняет культурную панораму XX в. В обстановке опьяняющего

свой выбор в пользу «философии жизни». Новая культурфилософия оказалась захватывающей. Во-первых, она откликалась (прежде всего в лице Шпенглера) на апокалиптическую злобу дня, на тревожные сигналы времени и служила некоторым обобщающим метафизическим ответом на свершающееся в истории «здесь и теперь»; во-вторых, она давала пищу уму и воображению своим подчас экзотическим, вызывающим ракурсом; в-третьих, в стиле художественного мифотворчества она взывала не столько к рассудку, сколько к эмоциям, выводя таким образом культурфилософские размышления из строго ментальной сферы. Обладая всеми преимуществами живого и творческого отклика на жизнь перед слишком бумажной и самодовольной мыслью академизма, новая волна исторически отзывчивых концепций не послужила, однако, мобилизации духа европейской культуры. Сложилась парадоксальная ситуация, когда насущность проблем, уловленных новым умонастроением, оказалась несоответствующей его же способностям эти проблемы разрешить, более того, когда жизненная серьезность встающих вопросов стала нарастать в обратной пропорции к перепадам интеллектуальной ответственности. Очевидно, одно дело откликнуться на духовно-исторические сдвиги, а другое — быть, как говорится, на уровне задач. Отрекаясь от разума, это критическое умонастроение теряло право на истину, а вместе с тем — на серьезность; входя в союз с бессознательным, оно сообщало кризисному сознанию европейца еще один деструктивный импульс, действуя в унисон с «духом времени».

Парад доктрин «предзакатной Европы» открыла необыкновенно артистическая книга Освальда Шпенглера *, явившаяся событием на культурной европейской сцене. Ошеломляющее впечатление от этого сочинения, разумеется, было возможно только после 1914 г., развеявшего рационалистически-бестрагичный взгляд на историю. В «Закате Европы», или, точнее, в «Закате западного мира» **, развивается, как известно, идея культурно-исторического цикла в сочетании с принципом дискретности локальных культур.

Разумеется, не Шпенглер изобрел принцип культурно-исторического круговорота и не ему принадлежит идея обособленности культурных образований. Мысли эти восходят даже не к «циклу вечных превращений» Гераклита или космологии Чжоу Яня, переносящего природный циклизм в историю, а, может быть,

мифологизма мыслитель обращается к юношеской аудитории с призывом следовать трудным путем интеллектуальной добросовестности, и ряд пассажей его речи звучит заблаговременным ответом Шпенглеру, отчасти Юнгу и еще вернее грядущему «властителю дум» Хайдеггеру.

* *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der weltgeschichte. Bd. 1—2. München, 1919—1922.

** Последнее соответствует не только названию книги, данному ей автором («Abendland» — букв. «Запад»), но и ее содержанию, ибо речь не идет ни о Балканах, ни о России и в то же время прямо касается Америки.

к тем «блуждающим мифам», о которых вспоминает в «Политике» Платон; в числе более непосредственных предшественников по этим пунктам надо конечно же вспомнить Д. Вико, И. Г. Гердера, Гете, иенских романтиков, Данилевского... Что касается главного нерва книги, самой идеи заката Европы, то, если не считать опять же «отцов-мыслителей» — Шопенгауэра и Ницше, высказывавшихся в общепророческой форме, и некоторых промежуточных фигур (напр., Т. Лессинг и Л. Клагес), то на культурологическом языке она была за несколько лет до Шпенглера изложена по-русски Н. А. Бердяевым в его сочинении «Конец Европы» *. Но немецкий культурфилософ, в отличие, в частности, от русского и тем более от своих дальних философских предшественников, абсолютизирует развиваемую им идею, превращая, например, самобытность культурного развития в полную его обособленность и строя, таким образом, всеохватывающую культурно-историческую концепцию, пафос которой — безысходное круговращение истории и неминуемая гибель культур. И закрадывается сомнение, не призван ли этот идейный экстремизм служить теоретическим обоснованием неизбежной гибели Европы?

Шпенглеровская мифологема, как и вообще современный искусственный миф, не есть лишь «игра воображения», но есть также определенное идейное веяние, некоторый вектор умонастроения. Явно или подспудно миф этот — в отличие от теоретико-академического подхода — видит свои задачи не в том, чтобы расширить или уточнить познание о мире, а в том, чтобы привести к духовным переориентациям. И шпенглеровская философия жизни, не ставящая собственно познавательных целей, рассчитана не на скрупулезное интеллектуальное продумывание, но прежде всего на внушение, на экзистенциальность своего переживания мировых судеб; она содержит некое духовное задание и несет определенную социальную службу.

Всем известно, что «Закат Европы» сигнализировал — вслед за русским «серебряным веком» — о вулканической подпочве истории, рассеивая опасные иллюзии линейного прогресса; но должно быть также известно, что она, эта философия жизни, несла и другие, не только предупредительные, жизненные функции. Что сочинение Шпенглера продиктовано не одной лишь «необходимостью», что оно исходит не из одной только фактической картины и не столько из нее, свидетельствует хотя бы такое разительное противоречие.

Вопреки взятой на себя и исполняемой роли верховного толкователя, проникновенного герменевтика культурной истории всех времен и народов, Шпенглер настойчиво утверждает как раз обратное — невозможность постижения чужих культурных миров. Истолковывая первофеномены прошлых культур (и тем самым доказывая единство, связь и преемственность культур-

* См.: *Бердяев Н. А.* Конец Европы // Судьба России. М., 1990.

ной истории), мыслитель, однако, постулирует принципиальную их непросвечиваемость: их, отсеченных во времени и пространстве, гибельность в-себе и недоступность для-других. Этот мотив фатальной безнадежности, находящийся в явной неувязке с самим делом Шпенглера, никак не может быть выводом из его работы; ясно, что тут дает о себе знать авторское априори.

Прежде всего Шпенглер — историк культуры; исторический феномен есть излюбленный предмет его мысли. В духе дильтеевской дихотомии и, может быть, еще более — методологии Баденской школы Шпенглер резко противополагает историю природе и даже выстраивает ряд соответствующих антитез, подчеркивающих полярность природного, с одной стороны, и культурно-исторического бытия — с другой. Природа и весь «ставший мир» описывается в понятиях «причинность» и «пространство», а культурно-историческое бытие, оно же «становящаяся душа»,— в словах «время», «судьба», «жизнь». Однако, несмотря на заявленный панисторизм, именно природное выплывает в итоге из подпочвы шпенглеровской мифологемы. Культурфилософ переносит гетевский принцип морфологизирующей физиогномики — метод созерцания живой природы — за пределы естественного мира, на арену исторического существования. Этапы жизни организма — рождение, цветение, увядание, смерть или природный кругооборот времен года: весна, лето, осень, зима — проецируются на жизнь культуры. Каждый культурный организм, родившись, проходит естественный круг, достигая своего апогея — цветения, затем, вместе с истощением жизненно-творческого порыва, спускается, уже в форме цивилизации, к своему естественному концу. Таким образом, первопринципом культурной истории (воспринимаемой Шпенглером как история обособленных культур) становится органическая закономерность, а в глубине историзма обосновывается отрицающий его натурализм. (Какой уж тут историзм, когда все кружится в беличьем колесе «вечного возвращения»?) Но это означает, что культура теряет свою специфику и — сведенная к принципам биологического функционирования — свое духовное, супранатуралистическое значение. Собственно, и возникает каждая культура, по Шпенглеру, как органический порыв некой души, созревающей в бессознательных недрах Urseelentum (пра-души) и устремленной к самовыражению в ей лишь присущем ритме и такте, к самооформлению в ей лишь грезящихся образах. Соответственно, религия, искусство, наука, вся духовная культура — это греза «коллективной души», эпифеномен жизненного порыва. С точки зрения самоценности, или смысла, культуру у Шпенглера оправдать невозможно. Ни одна из мировых культур, (которых Шпенглер насчитал восемь) не имеет в его системе никаких преимуществ перед другой, но происходит это не потому, что мыслитель находит их равновеликими по своей значимости, а потому, что тут вообще не осталось места для такого понятия, как оценка, равно как и для единства мировой

истории; потому, что здесь вообще не осталось никаких внеположных самому историческому процессу ориентиров и критериев, а сфера природного, в которую помещена история у Шпенглера, аксиологически нейтральна. Большее, что можно себе позволить в отношении того или иного культурного организма, это характеризовать его с точки зрения интенсивности цветения и богатства явленных им форм.

Подводя итоги идейной переориентации кризисного самосознания культуры на образце «Заката Европы», приходится обнаруживать крупные духовные потери. Релятивизм отнимает у культуры смысл и самобытие, натурализм как триумф внеличного бессознательного оттесняет на второй план и духовное и личное начало.

Отталкиваясь от плоского прогрессизма рационалистического типа и от прямолинейно-функциональной трактовки прошлых культурных тысячелетий, будто бы только как служебных ступеней к последнему, европейскому отрезку истории, мифологема Шпенглера предлагает взамен, казалось бы, более глубинное восприятие живого феномена культуры и исторического процесса. Но вместе с этим в современное сознание вносятся саморазрушительные импульсы. Безусловно, оптимистически-просветительский рационализм не обладал исторической чуткостью культурфилософии XX в. Однако худо-бедно, но даже в своих банальных, ходячих формах он сохранил представление о мировой истории как едином процессе и соблюдал «общечеловеческие интересы». Философия жизни, напротив, пленяет своей многомерностью, увлекает трепетностью мирочувствия, подлинностью скорби, но — деморализует. В «Закате Европы» оплакивается ее судьба, но нет рыцарственной готовности к защите высокой духовной культуры перед лицом надвигающейся механически-потребительской цивилизации, нет воли к противостоянию. Наоборот, здесь ведется пропаганда мрачного демобилизующего дух фатализма. Шпенглеровская мифологема, вытеснив духовно-личное начало стихией жизненно-бессознательного и предприняв релятивистское обессмысливание культуры, внесла, как говорится, свой вклад в дело нелюбимой автором цивилизации и разрушения культурно-духовных начал. Релятивизм — фатализм Шпенглера не оставляет идейных стимулов для противоборства с духом цивилизации, кроме одного, эстетического: «фаустовская», европейская культура пленяет эстета Шпенглера утонченностью и богатством своего «цветения», но морфолог-инвентаризатор культур не видит в ней сверхфеноменальной значимости — истины и смысла, ради спасения, сохранения чего только и стоило бы вступить в противоборство с «духом времени». Культурфилософ завещает нам другой путь — amor fati * или, словами поэта, «в огне и мраке потонуть».

Удивительно, что этот же, так сказать, дионисийствующий позитивизм не чужд и суховатой и не столь апокалиптической

* любовь к судьбе *(лат.)*.

игровой мифологеме Й. Хейзинги, представленной в виде солидного научного исследования. Собственно, если рассматривать книгу «Homo ludens» * в соответствии с ее подзаголовком как изучение игрового элемента в творчестве культурно-исторических форм, то смысловые претензии, вероятно, не пойдут дальше недовольства разнобоем в употреблении понятия игры — особенно в последних главах, то есть не выйдут за пределы логики. Но автор «Homo ludens» выступает не только как ученый, занятый разработкой частных проблем, но и как выразитель некой обобщающей идеи,— что и отражено в заглавии работы, бросающем вызов классической дефиниции,— «Homo sapiens» (таким образом, заголовок и подзаголовок соперничают между собой, информируя нас о совершенно разных задачах одной и той же книги: о глобально концептуальном, метафизическом замысле и, с другой стороны, о скромно-научном «опыте»). Делая метафизическую заявку, Хейзинга предлагает переоценку игрового элемента в составе культурного творчества, а вместе с тем — переосмысление самой культуры и самого человека.

В своем интересе к сюжету игры Хейзинга в XX в. не одинок **. В наступившие кризисные, переломные времена что-то вообще необычайно возрос спрос на «игру». И это особенно заметно при сравнении Хейзинги с классиком Шиллером, наиболее воодушевленным идеей игры. Немецкий философ и поэт выдвинул «влечение к игре» на авансцену философии искусства и акцентировал эстетическое начало человеческой природы. Однако при всей увлеченности «эстетическим идеалом» и даже временных победах этой идеи философ все же не отдается ей во власть, но, напротив, стремится согласовать ее с принципом нравственной цели. Удалось или нет Шиллеру вписать оба элемента в стройное целое, он не оставлял этой задачи, считая ее обязательной и неустранимой; он пытался добиться гармонии, сочетая идеал прекрасного с идеалом ответственного, культ гениальности — с категорическим императивом. Частная проблема, таким образом, не разрасталась однобоко, но корректировалась требовательной философской рефлексией, так сказать, с высших позиций.

В случае с Хейзингой дело принимает иной оборот. Прежде всего не хватает внимания как раз к тому, что при всей восприимчивости к эстетическому соблазну никогда не упускал из своего поля зрения немецкий классик,— к соотнесенности между игрой и серьезностью. Для Хейзинги принцип игры самодовлеющ и утверждается без особой оглядки на проблему «серьезного». Правда, у Хейзинги можно найти отступления от основной позиции, а еще больше — недомолвок и умолчаний. Например, последняя фраза «Homo ludens» звучит так: «Во всяком нравственном сознании, которое основывается на признании справедливости и милосердия, вопрос «игра или серьезное», который, в конце концов, остался нерешенным, навсегда умолкает» *. Утверждение ответственное. Но принять его всерьез — значит пересмотреть написанное.

Далее, на заключительных же страницах можно прочитать, что «фундамент культуры закладывается в благородной игре» и что культура не должна терять это игровое содержание, дабы развить свои самые высокие качества стиля и свое достоинство». Здесь содержится намек на какое-то, помимо игрового, содержание, «достоинство» культуры, на какое-то надстроенное над игровым «фундаментом» здание сверх-игровой культуры творчества, однако намеки остаются неоправданными, поскольку в качестве строительного материала культуры не предлагается ничего, кроме инстинктивно-игрового элемента (пусть и названного «благородным»).

Выступая критиком современного пуэрилизма ** — брутального, подросткового азарта, идеала «чистого спорта», вытеснившего, по мысли Хейзинги, стихию подлинной игры как «живого творческого фактора»,— автор объявляет: «Чтобы вернуть себе святость, достоинство и стиль, культура должна идти другими путями» ***. Однако, какими именно, остается неразъясненным. Поэтому возникшие здесь было у читателя надежды на содержательно-смысловую трактовку культуры не оправдываются. В свете же принципиальных высказываний Хейзинги эти надежды и вовсе неуместны. «Культура,— пишет он в начале девятой главы,— не происходит из игры как живой плод, который отделяется от материнского тела,— она развивается в игре и как игра». Иначе говоря, из цветка «игры» не вырастает никакого плода. Или, отвечая на предыдущий вопрос, над «фундаментом» ничего собственно не надстраивается. Пути наверх нет: напротив, если мы хотим приобщиться к подлинной культуре, мы должны идти не вверх, а «вглубь», назад, «к истокам». Все культурное творчество есть игра: и поэзия, и музыка, и даже человеческая мысль. Но не только собственно культура: чтобы быть подлинными, и политика, и война должны быть игровыми.

«Homo ludens» отмечена каноническими чертами современной мифологемы.

Во-первых, обращенность к первобытной архаике, парадоксальная ориентированность культурного самосознания на докультурное и пра-культурное состояние как на архетип культурной подлинности. «В сфере игры,— утверждает Хейзинга не без назидания современнику,— находится вся жизнь первобытного

* В нашем сборнике помещены переводы двух ее глав, снабженные комментариями.

** Кроме Шпенглера,— правда с иным, чем у Хейзинги, акцентом,— Ортеги-и-Гасета, Г. Гессе, к теоретикам игровой культуры имеет отношение и отечественный исследователь-литературовед М. М. Бахтин. См.: *Аверинцев С. С.* Культурология Йохана Хейзинги // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 169—174.

* *Huizinga J.* Homo ludens // *Huizinga J.* Verzamelde werken. D. 5, blz. 219.

** От «puer» (лат.) — «мальчик».

*** *Huizinga J.* Homo ludens // *Huizinga J.* Verzamelde werken. D. 5, blz. 212.

человека... Она стоит по ту сторону серьезного — у первоистоков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грезы, восторга, опьянения и смеха» (с. 69—70) *. Игра и миф — вот что составляло, как уверен автор, благословенную атмосферу жизни дикаря. Но чем дальше, тем становилось хуже, и уже к XIX в. все сделалось настолько не-игровым, настолько «серьезным», что у голландского мыслителя находятся для этой культурной эпохи только порицания (ср. окончание девятой главы «Культуры и эпохи»).

Во-вторых, поощрение дионисической стихии: игровая сущность культуры определяется в «Homo ludens» через «отрешенность и воодушевление», «подъем и напряжение», «радость и разрядку», а в целом, резюмирует автор, это «дионисийский экстаз» (с. 92).

В-третьих, здесь упраздняется смысловой, духовный, нравственный критерий (под видом не-праздничного, прозаического, под видом нудной, унылой утилитарности — того, что Хейзинга иронически именует как «серьезное»). Дело доходит до такой характеристики Франциска Ассизского: «...вся жизнь ассизского святого полна чисто игровых факторов и фигур, и они составляют самое прекрасное в ней» (с. 87). Может быть, взору христианина, каковым себя считает голландский культуролог, «жизнь ассизского святого» должна предстать даже в виде художественного произведения, но всё же не по причине избытка играющих самих по себе жизненных сил и не под углом самоцельного игрового жеста.

Конечно, можно было бы, в согласии с замыслами Хейзинги, увидеть в игровой концепции средство дистанцирования от идеологии или протест, по авторскому выражению, против «рекрутизации» человека в какую-либо тотальность (Хейзинга имел опыт непосредственного общения с национал-социализмом до концлагеря включительно). Но разве смысловая нейтральность и, еще больше, коллективная стихийность хейзинговской игры так уж устойчивы перед лицом подобной «рекрутизации»? Это, как говорится, палка о двух концах. Культура, понятая прежде всего сквозь призму коллективно-агональной игры, потенциально созвучна с неопримитивом «футбольного века» (Ортега) и вообще формами современной коллективной одержимости.

Еще более типична для мифомышления XX в. «аналитическая психология» К.-Г. Юнга **, который в качестве ревизиониста фрейдизма пытался оказать услугу не только культуре, но и всему духовному бытию человека, вырывая художественное творчество из сферы аннигилирующих его психических компенсаций и возвращая ему статус и достоинство подлинной реальности *. В этом смысле показательны статьи «Психология и поэтическое творчество», а также «К пониманию психологии архетипа младенца» **, суммирующие взгляды Юнга на психологическую интерпретацию художественного произведения. Негативный пафос статей — разоблачение разоблачителя — Фрейда, ставшего мощным авторитетом в западном художественном мире как среди толкователей, так и самих творцов. Поэтому Юнгу в своем намерении «защищать серьезность изначального переживания» художника приходилось бороться не только против психоаналитических интерпретаторов, но и «ко всему прочему еще и против личного сопротивления самого автора» (с. 110). Юнг доказывает, что «сведéние визионерского переживания» художника «к личному опыту» делает искусство «ненастоящим, простой компенсацией, иллюзией, симптомом», а поэта — «обманутым обманщиком» (с. 109).

Юнг не только стремится спасти самобытность, «автохтонность» искусства («художник должен быть объяснен из своего творчества», с. 117), но хочет также сохранить его в неприкосновенности, защитить цельный феномен творчества от «разлагающего рационального анализа». Мало того, психолог намерен укоренить художественный продукт в сверхпсихологическом, сверхсубъективном бытии.

Однако спасая душевно-творческую жизнь от психоаналитической редукции и возвращая человеческому духу измерение глубины, «глубинная психология» ввергла его прямо-таки в бездну. В качестве гаранта объективности здесь выдвигается «коллективное бессознательное», как раз и составляющее, по Юнгу, духовно-творческую кладовую личности. Структурной единицей бессознательного выступают «архетипы» — определенные схемы, «априорно формирующие» мир человеческих представлений и обладающие для человеческой психики особой силой внушения.

При всей многозначительной неопределенности архетипов ясно одно, что, будучи единственным «наполнителем» и фундаментом личности, они не могут ни гарантировать ей внутреннего единства (напротив, вносят фрагментарность), ни снабдить смысловыми ориентирами (ибо архетип ценностно нейтрален). Да, «глубинная психология» открывает для личности путь из психологически замкнутого пространства, но не наверх, а вниз, не в сверхсознательное, а в подсознательное. Все подлинное искусство рассматривается ею отчасти на романтический лад, как продукт внушения, где творец

---

* Здесь и далее в тексте ссылки даются на страницы данной книги.

** Обстоятельный анализ интересующей нас стороны дела — и не только ее одной — можно найти в статье: *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. С. 110—155.

* О разногласиях с учителем Юнг пишет: «Стоило проступить в каком-либо человеке или художественном произведении отблеску духовности... как Фрейд ставил его под подозрение и усматривал в нем вытесненную сексуальность... Я заметил ему, что, если последовательно продумать его гипотезу до конца, это будет уничтожающим приговором культуре. Культура окажется пустым фарсом, болезненным результатом вытесненной сексуальности. «Ну да,— подтвердил он,— так оно и есть. Это проклятие судьбы, против которого мы бессильны» (*Jung K. G.* Erinnerungen. Träume. Gedanken. Zürich, 1963. S. 152).

** Переводы обеих статей помещены в книге.

выступает медиумом, в сомнамбулическом опыте открывающим некие внеличные схемы. Но эти схемы — архетипы — не соизмеримы ни с тем, что может быть названо смыслом, ни с тем, что может считаться истиной. Напротив, они абсорбируют личное начало, растворяют его в своей имперсональной стихии, отнимают волю. Произведение искусства подобно сновидению, пишет Юнг,— но сновидению «имперсонального характера» (с. 120). Для спасения художественного творчества мало подвести под него объективный фундамент. Тот род объективности, в которой укоренял культурное творчество Юнг, только в каких-то особых ситуациях можно представить в качестве «источников защиты и спасения» (с. 122). «Глубинная психология» уповает на архетипы как на противоядие «любым внушениям», которым поддается «беспочвенное... не соотнесенное с прошлым сознание» (с. 122); но от них самих — безличных, без-смысленных и алогичных архетипов — не надо ли в свою очередь искать защиты?

В этом же русле — в своей борьбе против «субъективного» искусства, и в своих романтических воззрениях на художника как на медиума — к Юнгу близок М. Хайдеггер. У последнего так же, как и у Юнга, источником творческого внушения выступает в конечном итоге внеличное бытие (правда, не униженное до какого-либо структурирования). Немецкий философ ставит своей задачей разоблачить художественную деятельность, сосредоточенную на внутреннем мире художника, выражающую его «субъективные» переживания и представления. В подобной критической работе у Хайдеггера свои теоретические акценты: прежде всего у него перед глазами не маячит призрак фрейдизма, и защита «несубъективного» искусства идет обращенная, так сказать, «к Риму и миру», а точнее, к новоевропейскому человечеству *.

В культурфилософии Хайдеггера современное мифомышление одерживает, пожалуй, наибольший триумф. Производя вслед за Ницше «переоценку всех ценностей» (нет области любомудрия, в которой философ не предпринял бы переворота — эстетику долой! метафизику долой! — и где бы он не переучивал человечество), поздний Хайдеггер предлагает неоязычество усовершенствованного образца. Это уже не просто работа с соответствующими философскими конструкциями, это погружение, вживание в архаическое мирочувствие, стилистическое перевоплощение в древнего грека, а то и в обитателя Крита или Микен. С точки зрения теоретической здесь та же единая безлично-стихийная основа мира **, то же

* В сборнике представлен снабженный примечаниями перевод статьи Хайдеггера «Искусство и пространство».

** К. Левит, например, утверждает, что хайдеггеровский «исходный пункт» — это голый человек... еще задолго до всякого культурного состояния» (Löwit K. Gessamelte abhandlungen. Zur Kritik der geschichtlichen Existenz. Stuttgart, 1960. S. 70). Ситуация, очень понятная популярному в недавнем прошлом контр-культурному сознанию, применительно к немецкому философу требует поправки, поскольку опорные пункты он находил не столько в сфере человеческой, сколько в «темном лоне Бытия», магической стихии, что, разумеется, тоже находится по ту сторону «всякого культурного состояния».

(что в античной мифологии) множественное число неопределенно-личных богов — синонимов космических сил, во владение которым отдана человеческая личность; тот же античный рок, переименованный в судьбу. Но главное здесь — несколько авангардистское обращение с чужим сознанием. С одной стороны, философ уже больше не чувствует себя тружеником на поле рефлексии, вырабатывающим некоторую истину — он ощущает свое касательство к ведовству и пифийству... (Отчасти оттого вокруг философии в хайдеггеровском мире воскрешен ореол величия и даже священнодействия). Вместе с тем — поскольку немецкий мыслитель все же не оракул или мистагог — читательское сознание ставится в положение, близкое к гипнотизируемому реципиенту и далекое от диалогического сотрудничества: несмотря на частые, обращенные к читателю призывы размышлять, философ рассчитывает не столько на ответную мыслительную работу, сколько на харизматическое воздействие своего слова и своего духовного вызова. Хайдеггеровская мифологема должна пленять — и действительно пленяет — не только торжественной тональностью, но и своими парадоксами, масштабностью мыслительной авантюры, головокружительностью своего размаха. Так, парадоксально, архаическое прошлое объединяется у Хайдеггера с неведомым будущим — поверх головы настоящего и против него; и безусловно впечатляющ этот размах футур-пассеистской мысли, где почвенный идеал встречается почти что с техницистской утопией.

* * *

Итак, несмотря на систематические апелляции к «неизмеримой древности» и первобытным началам, культур-мифологическое мышление вряд ли может оспорить, что оно есть не что иное, как философский модернизм: новый миф представляет собой специфически современную — подавляющую и расшатывающую сознание — комбинацию культа архаики с новомодным конструированием искусственных схем мысли. Здесь налицо эрозия мировоззренческих и этических устоев, наводящая на мысль о философском декадансе. Укореняя культуру и человеческий мир в стихии досознательного и разрушая тем самым культурный космос, новая мифологема способствует деморализации современного сознания.

При этом миф производит в идейной сфере отношение власти и подчинения. Мифолог волевым образом берет на себя задачу решать и внушать, используя энергию мифа, и оставляет на долю своей аудитории подчиняться утверждаемой мифом внеличной тотальности. Характерен надрывный пафос Юнга по поводу беззащитности человеческой психики перед властью бессознательных структур: «...Мы только воображаем, что наши души находятся в нашем обладании и управлении, а в действительности... из нечеловеческого мира время от времени входит нечто неизвестное и непостижимое по своему действию, чтобы в своем ночном полете вырвать людей из сферы человеческого и принуждать к своим целям...» (с. 111).

Какая же при таких условиях может быть ответственность за судьбу культуры и самое себя, когда культура эта оказывается полем приложения бессознательного, прорастающего в жизни коллектива (будь то «коллективная душа», по Шпенглеру, «коллективное бессознательное», по Юнгу, или «бытие», по Хайдеггеру), а человеческая личность — представительницей темной самой в себе судьбы, объектом распоряжения безличных сил? Таким образом, не здесь ли засеваются семена духовного пораженчества и приуготовляются пути для победного шествия «воли к власти»?

Р. А. Гальцева

Шпенглер О.

Закат Европы *

Том 2

Из раздела
«ГОРОДА И НАРОДЫ»

Дом — это самое чистое выражение породы [1], которое вообще существует. Первоначальная форма дома всецело вырастает из органического чувства. Ее даже не создают. Она обладает такой же внутренней необходимостью, как раковина моллюска, как пчелиный улей, как птичьи гнезда, и каждая черта первоначальных обычаев и форм существования, брачной и семейной жизни, племенного распорядка — все это находит в плане и его главных помещениях — в сенях, горнице, мегароне, атриуме, дворе, кеменатэ, гинекее — свой образ и подобие. Достаточно сопоставить строй старосаксонского и римского дома, чтобы почувствовать, что душа этих людей и душа их дома — одно и то же.

История искусства никогда не могла освоить этой области. Было ошибкой, когда в структуре жилого дома усмотрели часть строительного искусства. Эта форма родилась из темного житейского обихода, не для глаза, ищущего выявляющихся на свету форм, и ни один архитектор никогда и не помышлял работать над планировкой крестьянского дома так, как работают над планировкой собора. Отсюда возникает постоянное методологическое затруднение, которое искусствоведы, по-видимому, ощущают, но не понимают. Их наука в случае всех первобытных и ранних эпох без разбора группирует утварь, оружие, керамику, ткани, погребения и дома — и притом исходя в равной мере из формы и из украшений,— обретая почву под ногами лишь с возникновением органической истории музыки, пластики и архитектуры, как обособленных и замкнутых в себе искусств. Но здесь ясно и отчетливо пролегает граница между двумя мирами: **миром самовыражения** души и миром выразительного **языка**, обращающегося к глазу. Дом и равным образом основные, т. е. употребительные, формы утвари, оружия, одежды и посуды принадлежат к тотемной стороне бытия. Они характеризуют не вкус, но навыки борьбы, жизни и работы. Каждый исконный вид мебели есть слепок телесной осанки определенной породы людей, каждая рукоятка сосуда продолжает **подвижную** руку. Напротив, расписывание и резьба дома, одежда

* *Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes; Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 2. Welthistorische Perspektiven. München; Beck. 1922.

как украшение, орнаментация оружия и мебели принадлежат к сфере табу [2]. В этих мотивах и фигурах для первобытного человека заключается, кроме всего прочего, еще и магическая сила. Мы знаем германские клинки эпохи переселения народов с восточным орнаментом и микенские крепости с критской художественной отделкой. Так различаются кровь и глаз, порода и язык — **политика и религия.**

По этой причине до сих пор не существует — а это могло бы быть одной из наиболее настоятельных задач для будущей исследовательской работы — всеобщей истории дома и его пород, которые следует изучать совершенно иными методами, нежели историю искусства. Крестьянский дом в соотношении с темпом любой истории искусства «вечен», как сам тип крестьянина [3]. Этот дом стоит вне культуры и также вне высшей истории человечества; он не признает ее пространственных и временных границ и сохраняет себя в своей идее неизменным при всех изменениях строительного искусства, которые осуществляются на нем, но не в нем. Староиталийская круглая хижина известна еще в эпоху цезарей. Форма прямоугольного римского дома — свидетельство существования какой-то другой породы — встречается в Помпеях и даже в императорских дворцах на Палатине. Заимствовали разнообразные виды орнамента и стиля с востока, но ни единому римлянину никогда не могло взбрести в голову выстроить себе дом хотя бы по сирийскому плану. Равным образом профессионалы эллинистического градостроительства ничего не изменили в форме тиринфско-микенского мегарона [4] и в описанном Галеном плане древнегреческого крестьянского дома. Саксонский и франконский крестьянские дома сохранили свою суть неизменной от сельского хутора через бюргерский дом старых вольных городов вплоть до патрицианских строений XVIII столетия, между тем как готический, ренессансный, барочный и ампирный стили сменяли друг друга и являли свою игру на фасаде и во всех интерьерах от погреба до крыши, не выводя душу дома из спокойного тождества самой себе. То же самое относится к формам мебели, которые необходимо со всей четкостью психологически отделять от их художественного переосмысления. В особенности история североевропейской мебели для сидения вплоть до клубного кресла относится к истории породы, а не к истории стилей. Все остальные приметы могут вводить в заблуждение касательно судеб той или иной породы. Когда к концу каменного века в широком регионе к востоку от Карпат возникает и длится чрезвычайно значительная орнаментика, то это не может служить ни малейшим доводом против предположения, что на этом месте одна порода сменяла другую. Если бы мы располагали для истории Западной Европы от Траяна до Хлодвига исключительно керамикой, мы не имели бы даже смутного представления о событиях переселения народов. Но присутствие овального дома в эгейском регионе и другого, весьма странного овального дома в Родезии, знаменитое совпадение саксонского крестьянского дома с ливийско-карийским [5] выдают тайны истории человеческих пород. Когда

исчезает орнамент, всего-навсего меняется некоторый язык; когда исчезает тип дома — вымерла некоторая человеческая порода.

В начале любой культуры над крестьянским двором поднимаются две четкие формы высшего ранга, одна — как выражение существования, другая — как язык сознания: замки и соборы. В них противоположность тотема и табу, вожделения и страха, крови и духа обостряется до грандиозной символики. Древнеегипетский, древнекитайский, античный, южноаравийский, западноевропейский замок как резиденция поколения одного рода близок крестьянскому дому. Они оба в качестве слепка реальной жизни с ее зачатиями и смертями остаются за пределами истории искусства. Правда, к обоим прикасается архаическая орнаментика и украшает в одном месте балки, в другом — ворота или лестничную клетку, но орнамент может быть произвольно выбран, а может и вообще отсутствовать. Внутренне необходимой связи между ним и телом постройки нет. Напротив, собор не орнаментирован; **он сам есть орнамент** [6]. Его история, равно как история дорического храма и любых других архаических культовых построек, совпадает с историей готического стиля, и притом в такой мере, что здесь, как и в любой архаической культуре, об искусстве которой мы хоть что-нибудь знаем, всякому очевидно, что строгая архитектура, которая есть не что иное, как чистая орнаментика высшего порядка, ограничивает себя исключительно культовым строением. Все изящные строительные формы, которые мы встречаем в Гельнгаузене, в Госларе и в Вартбурге [7], **заимствованы** из архитектуры соборов, представляют собой украшение и лишены внутренней необходимости. Замок, меч, глиняный сосуд могут полностью обойтись без такого украшения [8], не теряя своего смысла или хотя бы своего облика; относительно собора или египетского храма-пирамиды этого даже невозможно представить себе.

Так различаются: строение, которое обладает стилем, и строение, жители которого обладают стилем. Ибо в монастыре и соборе камень имеет форму и сообщает ее людям, находящимся у него в подчинении; в крестьянском доме и рыцарском замке мощная полнота мужицкой и рыцарской жизни оформляет по своим собственным законам постройку. Во втором случае дело идет прежде всего не о камне, а о человеке, и если и здесь необходимо говорить об орнаменте, то последний состоит в строгой, зрелой, нерушимой форме **нравов и обычаев.** Таково было бы различие между живым и застывшим стилем. Однако, подобно тому как напор этой живой формы захватывает и священство, вырабатывая как в готическую, так и в ведическую эпохи тип священника-рыцаря, романско-готический сакральный язык форм захватывает все, что стоит в связи с этой мирской жизнью, будь то одежда, оружие, комнаты и утварь, и стилизирует поверхность жизни. Но история искусств не должна обманывать себя относительно этого чуждого ей мира; все ограничивается поверхностью.

Города поначалу ничего к этому не прибавляют. Посреди «породистых» домов, которые теперь выстроены в улицы и в стенах

которых бережно удерживается планировка и жизненный уклад крестьянского дома, лежит горсточка культовых строений, которые **имеют** стиль. Они являют собой неоспоримое средоточие истории искусств и излучают свою форму на площади, фасады и интерьеры. Когда на место замков становятся городские дворцы и патрицианские дома, все они по-прежнему не обладают стилем, но воспринимают и несут его. Подлинное бюргерство уже не имеет метафизической творческой силы ранней религии. Оно продолжает творить орнамент, но **не здание как орнамент.** С этого момента при достижении городом зрелости история искусств распадается на истории отдельных видов искусства. Картина, статуя, дом — все это отдельные объекты приложения стиля. Но теперь и церковь — это такой же дом. Готический собор **есть** орнамент, барочная церковь есть архитектурное тело, покрытое орнаментикой. То, что было подготовлено ионийским стилем и барокко XVI столетия, осуществили коринфский ордер и рококо. Здесь дом и орнамент окончательно и бесповоротно отделяются друг от друга; даже шедевры церковной и монастырской архитектуры XVIII столетия не способны скрыть того, что все это искусство стало мирским, т. е. украшением. С эпохи ампира стиль переходит во вкус [9], а с концом этой эпохи зодчество превращается в художественную промышленность. Здесь орнаментальный выразительный язык и с ним история искусства обретает свой конец.

Из раздела «ИСТОРИЧЕСКИЕ ПСЕВДОМОРФОЗЫ»

I

В пласте горной породы заключены кристаллы определенного минерала. Возникают трещины и разломы; вода просачивается вовнутрь и вымывает с течением времени кристаллы, так что остаются лишь пустоты, сохраняющие их форму. Позднее в игру вступают вулканические явления, взрывающие породу: расплавленные массы пробиваются вовнутрь, застывают и в свою очередь кристаллизуются. Но им уже не дано образовать свою собственную форму — они должны заполнить наличную; так возникают поддельные формы, кристаллы, внутренняя структура которых противоречит их внешнему строению, один вид минерала с внешними чертами другого. Минералоги именуют это псевдоморфозой.

Исторические псевдоморфозы — так называю я случаи, когда чужая старая культура так властно тяготеет над страной, что молодая и родная для этой страны культура не обретает свободного дыхания и не только не в силах создать чистые и собственные формы выражения, но даже не осознает по-настоящему себя самое. Все вышедшее из глубин изначальной душевности изливается в пустые формы чуждой жизни; юные чувства застывают в старческие произведения, и вместо свободного развертывания собственных творческих сил только ненависть к чужому насилию вырастает до гигантского размаха.

Таков случай арабской культуры [1]. Ее предыстория лежит всецело в регионе древнейшей вавилонской цивилизации, которая уже два тысячелетия была добычей сменявших друг друга завоевателей. Ее «эпоха Меровингов» [2] выразилась в диктатуре малочисленных персидских племенных групп, неразвившегося народа типа остготов, чье двухсотлетнее и почти неоспаривавшееся господство имело своей предпосылкой неимоверную усталость этого населенного феллахами [3] мира. Но после 300 г. до н. э. молодые народы этого региона, где от Синая и до Загра [4] господствовала арамейская речь, переживают великое пробуждение. Новое отношение человека к богу, совершенно новое ощущение мира пронизывает — как это было в эпоху Троянской войны и в эпоху Саксонских императоров — все сохранившиеся религии, безотносительно, носили ли они имена Ахура Мазды, Ваала или Яхве; повсюду подготавливается одно великое творение, но как раз в этот момент, и притом таким образом, что внутренняя связь не совсем исключена (ибо персидское владычество покоилось на определенных душевных предпосылках, которые именно теперь исчезли!), появляются македоняне — для Вавилона еще одна волна авантюристов, как все предыдущие,— и распространяют над странами вплоть до Индии и Туркестана тонкий пласт античной цивилизации [5]. Правда, царства диадохов могли незаметно превращаться в государства предарабского духа; царство Селевкидов [6], которое почти полностью совпадало с регионом арамейского языка, стало таковым уже около 200 г. до н. э. Но начиная с битвы при Пидне [7], оно постепенно включается в своих восточных частях в состав античной империи и таким образом оказывается под мощным воздействием духа, центр тяжести которого лежал в бесконечной дали. Так была подготовлена псевдоморфоза.

Магическая культура занимает географически и исторически наиболее центральное место в группе великих культур — единственная, которая в пространстве и времени соприкасается почти со всеми остальными. Поэтому структура всеобщей истории в нашей сумме представлений о мире всецело зависит от того, распознаем ли мы внутреннюю форму этой культуры, так искаженную внешними формами; но как раз эта последняя в силу теологических и филологических предрассудков, а еще больше — в силу раздробленности современной специальной науки — до сего времени не была распознана. Исследовательская работа на Западе с давнего времени распадается не только по материалу и методам, но по самому своему мышлению на ряд специальных областей, бессмысленная изоляция которых сделала невозможным, чтобы большие вопросы были хотя бы замечены. Больше, чем где бы то ни было, «специальность» сыграла свою роковую роль применительно к проблеме арабского мира [8]. Историки по специальности держались сферы интересов классической филологии, но горизонт последних кончался на восточной границе греческого языка. Поэтому

глубинное единство развития по обе стороны этой границы, попросту не существовавшей для душ, так и не было замечено. Результатом была перспектива: античность — средневековье — Новое время; ее внешние границы и внутреннее единство были определены **употреблением греческого и латинского языков.** Аксум, Саба, а равно и царство Сасанидов для знатока классических языков, державшегося «текстов», оказались недоступными, а потому как бы не существовавшими в истории. Литературоведы, опять-таки филологи, смешивали дух языка и дух произведений. То, что в арамейском регионе было создано или хотя бы только сохранено на греческом языке, было отнесено по ведомству «позднеантичной» литературы. Тексты на других языках не попадали в область этой дисциплины и поэтому отходили к историям других литератур. Но как раз здесь-то и был самый разительный пример того, что ни одна история литературы на свете не укладывается в языковые границы. (Это важно и для западных литератур: немецкая литература отчасти латиноязычна, английская — отчасти пользовалась французским языком.) Здесь перед исследователями должна была открыться замкнутая группа магических национальных литератур, внутренне единая по духу, но пользовавшаяся **различными** языками, в том числе и классическими. Ибо нация магического стиля не имеет своего родного языка. Существует талмудическая, манихейская [9], несторианская [10] и даже неопифагорейская **национальные** литературы, но нет греческой или еврейской.

История религии разлагает эту область на отдельные дисциплины в соответствии с **западноевропейскими** вероисповеданиями, причем для христианской теологии решающей была и по сей день остается «филологическая граница» на востоке. Персидский мир достался иранской филологии. Поскольку тексты «Авесты» не созданы, но распространялись на арийском диалекте, вся эта неимоверная проблема рассматривалась как побочная задача для индологов и постольку совершенно исчезла из поля зрения христианской теологии. Наконец, для истории талмудического иудаизма вообще не осталось особой специальности, поскольку еврейская филология образует **одну** дисциплину с изучением Ветхого Завета.

2

Пожалуй, римский мир времен цезарей смутно сознавал свое положение. Поздние авторы постоянно жалуются на убыль населения и духовную опустошенность Африки, Испании, Галлии и прежде всего исходных регионов античной культуры — Италии и Греции. Регулярным исключением из этой прискорбной картины оказываются провинции, принадлежащие к магическому миру. В особенности Сирия густо населена и переживает наравне с принадлежащей парфянам Месопотамией великолепный расцвет, касающийся как крови, так и души [11]. Перевес молодого Востока внятен для каждого и должен был в конце концов обрести также

и политическое выражение. Революционные войны между Марием и Суллой, Цезарем и Помпеем, Антонием и Октавианом оказываются, если смотреть на них отсюда, поверхностным историческим эпизодом, за которым все отчетливее проступает попытка эмансипировать этот Восток от выбывающего из истории Запада, просыпающийся мир — от мира феллахов [12]. Перенос столицы в Византию был грандиозным символом [13]. Но этот акт совершился с опозданием на целых три века, а это были решающие века ранней магической культуры.

Псевдоморфоза начинается с битвы при Акциуме [14] — **здесь должен был победить Антоний.** Решалась совсем не борьба между Римом и эллинизмом; эта борьба была доиграна при Каннах. При Акциуме нерожденная арабская культура стояла против дряхлой античной цивилизации. Дело шло об аполлоновском или магическом духе, о богах или едином боге, о принципе или халифате. Победа Антония освободила бы магическую душу; его поражение подчинило регион этой души окаменевающему цезаризму. Последствия были бы сопоставимы с последствиями битвы при Туре и Пуатье в 732 г., если бы там победили арабы и им удалось превратить «Франкистан» в халифат Северо-Востока. Арабский язык, арабская религия и арабские формы общественной жизни были бы восприняты господствующей верхушкой, на Луаре и Рейне выросли бы гигантские города по типу Гренады и Кайруана, готическое чувство было бы принуждено выражать себя в застывших формах мечети и арабески, и на месте немецкой мистики перед нами была бы разновидность суфизма [15]. То обстоятельство, что аналогичные вещи действительно произошли в арабском мире, было последствием неспособности сирийско-персидского населения выдвинуть своего Карла Мартелла, который вместе с Митридатом, с Брутом и Кассием или с Антонием и через их головы сразился бы с Римом.

Вторая псевдоморфоза лежит сегодня перед нашими глазами: петровская Россия. Русская героическая сага былинного типа достигает своей вершины в киевском круге сказаний о князе Владимире с его рыцарями Круглого Стола и о народном богатыре Илье Муромце [16]. Все неизмеримое различие между русской и фаустовской душой уже отделяет эти былины от «современных» им сказаний времен переселения народов об Артуре, об Эманарихе и Нибелунгах в форме поэм о Гильдебранде и о Вальтари. Русская эпоха Меровингов начинается со свержения татарского владычества и длится через времена последних Рюриковичей и первых Романовых до Петра Великого. Я рекомендую любому прочесть франкскую историю Григория Турского (до 591) и параллельно соответствующие разделы у старомодного Карамзина, в первую очередь касательно Ивана Грозного, Бориса Годунова и Шуйского. Большего сходства невозможно вообразить. За этой московской эпохой великих боярских родов и патриархов следует с основанием Петербурга (1703) псевдоморфоза, которая принудила примитивную русскую душу выражать себя сначала в чуждых формах позднего барокко, затем в формах Просвещения и позднее

в формах XIX в. Петр Великий стал для русской сущности роковой фигурой. Невольно думаешь о его «современнике» Карле Великом, который планомерно и с приложением всех своих сил добивался того, что только что предотвратил своей победой Карл Мартелл: господства мавританско-византийского духа. Существовала возможность управлять русским миром по типу Каролингов или по типу Селевкидов, т. е. в старорусском или в «западническом» духе, и Романовы решились на второе. Селевкиды хотели видеть вокруг себя эллинов, не арамейцев.

За пожаром Москвы, грандиозным символическим деянием молодого народа, в котором сказалась достойная Маккавеев [17] ненависть ко всему чужому и иноверному, последовали въезд Александра I в Париж, Священный союз и участие в концерте западных великих держав. Народ, назначением которого было — в течение поколений жить вне истории, был искусственно принужден к неподлинной истории, дух которой для исконной русской сущности был просто-напросто непонятен. В лишенной городов стране с ее старинным крестьянством распространялись, как опухоли, города чужого стиля. Они были фальшивыми, неестественными, неправдоподобными до глубины своей сути. «Петербург — это самый абстрактный и искусственный город, который только существует на свете»,— замечает Достоевский. Хотя он сам родился в этом городе, у него было чувство, что в одно прекрасное утро Петербург растает вместе с рассветными туманами. Такой же привиденческий и неправдоподобный облик имели роскошные эллинистические города, рассеянные по арамейским полям. Так их видел Иисус в своей Галилее. Так должен был чувствовать апостол Петр, когда он увидел императорский Рим.

Москва — святая, Петербург — Сатана; Петр Великий предстает в распространенной народной легенде как Антихрист. В точности так же выражает себя во всех апокалипсисах арамейской псевдоморфозы, в книгах Даниила и Еноха из эпохи Маккавеев вплоть до «Откровения Иоанна Богослова», до книги Баруха и IV книги Ездры, написанных после разрушения Иерусалима, ненависть против Антиоха Антихриста [18], против Рима — Блудницы Вавилонской [19], против городов Запада с их интеллектом и роскошью, со всей античной культурой в целом. Все, что возникает, неистинно и нечисто; это изнеженное общество, пронизанные интеллектом искусства социальные сословия, чуждое государство с его цивилизованной дипломатией, судебные приговоры и административные распоряжения. Нельзя вообразить себе большей противоположности, нежели между русским и западным, иудейско-христианским и позднеантичным видами нигилизма: между ненавистью к чужому, отравляющей еще не рожденную культуру в материнском лоне ее родины, и отвращением к собственной культуре, вершины которой вконец приелись. Глубочайшее религиозное мировосприятие, неожиданные озарения, дрожь робости перед грядущим сознанием, метафизические грезы и порывы стоят в начале истории, доходящая до боли интеллектуальная ясность —

в конце истории. В обоих вышеназванных псевдоморфозах то и другое перемешано. «Нынче все размышляют на улицах и площадях о вере»,— так говорится у Достоевского. Это же самое можно было бы сказать о Иерусалиме и Эдессе [20]. Молодые люди довоенной России, грязные, бледные, возбужденные и постоянно занятые метафизикой, все созерцающие глазами веры, хотя бы речь, по видимости, шла об избирательном праве, о химии или о женском образовании,— ведь это же иудеи и ранние христиане эллинистических больших городов, которых римлянин рассматривал с такой насмешкой, с отвращением и с тайным страхом.

3

За пределами псевдоморфозы, и притом тем сильнее, чем ничтожнее было в данном месте влияние античного духа, прорываются формы истинной рыцарской эпохи. Схоластика и мистика, вассальная верность, миннезанг, воодушевление крестовых походов — все это уже присутствовало в арабской культуре первых веков, надо только суметь это найти. И после Септимия Севера номинально существовали легионы, но они выглядят на Востоке как дружина какого-нибудь герцога; назначают должностных лиц, но на деле происходит передача еще одному графу лена; в то время как на Западе титул цезаря попадает в руки племенных главарей, на Востоке он превращается в ранний халифат, имеющий поразительное сходство с феодальным государством ранней готики. В империи Сасанидов [21], в Хауране, в Южной Аравии наступает подлинное рыцарское время. В Аксуме [22] в раннехристианскую эпоху возникают мощные замки и королевские гробницы с величайшими во всем мире монолитами. Бесконечные христианско-иудейские войны между Южной Аравией и империей Аксума [23] носят рыцарский характер и нередко переходят в дружинные походы, предпринимаемые баронами из своих замков.

В Северной Аравии при дворах Гассанидов и Лахмидов развивается настоящая поэзия трубадуров и миннезингеров, и поэты-рыцари справляли во времена отцов церкви свои поединки «словом, копьем и мечом». Среди них был и еврей Самуил, господин замка на Аль Аблак. В сравнении с этой лирикой позднеарабская поэзия, процветавшая с 800 г. в Испании, оказывается всего-навсего романтикой, стоящей к этому староарабскому искусству в таких же отношениях, в каких Уланд и Эйхендорф находятся к Вальтеру фон дер Фогельвейде [24].

Этого молодого мира первых столетий нашей эры наши специалисты по древней истории и по теологии просто не видят. Занимаясь событиями позднереспубликанского и императорского Рима, они усматривают здесь примитивные и, во всяком случае, несущественные обстоятельства. Но рати парфян, вновь и вновь выступавшие против римских легионов, состояли из маздаистов [25], охваченных рыцарским воодушевлением. В этих войсках царило настроение крестовых походов. Так могло бы статься и с христиан-

ством, если бы оно не всецело стало жертвой псевдоморфозы. Настроение было готово и здесь. Тертуллиан говорил о «воинстве Христовом», и таинство обозначалось как воинская присяга. Во время поздних гонений Христос был героем, в честь которого его дружина выходила на поле, только вместо христианских рыцарей и графов здесь были римские легаты, а вместо замков и турниров — по эту сторону римской границы — только лагери и казни [26]. Однако же то, что случилось при Траяне в 115 г., было, собственно, не войной с парфянами, а доподлинным иудейским крестовым походом, во время которого все неверующие — «греческое» население Кипра, будто бы 240 тыс. человек,— было вырезано. То, как евреи во время этих событий обороняли Нисибину, вызвало всеобщее восхищение. Воинственная Адиабена [27] была иудейским государством. Во время всех парфянских и персидских походов против Рима крестьянско-рыцарские отряды из месопотамских евреев сражались в первых рядах.

Наряду с этим в те же ранние века возникает также великолепная схоластика и мистика магического стиля, которые процветают в прославленных высших школах всего арамейского региона: в персидских школах Ктесифона, Решаина, Гунджишапура, в иудейских школах Суры, Нехардеи и Пумбадиты, в школах прочих «наций» в Эдессе, Нисибине, Киннесрине. Здесь расположены центры процветающей магической астрономии, философии, химии и медицины, но на западе весь этот великий феномен испорчен псевдоморфозой. Все, что по своему происхождению и духу принадлежит магическому кругу, переходит в Александрии и в Бейруте в формы греческой философии и римской юриспруденции; все это записывается на греческом и латинском языках, втискивается в чуждые и давно окаменевшие литературные формы и фальсифицируется дряхлым образом мышления совершенно гетерогенной цивилизации. Тогда, а не с возникновением Ислама, начинается арабская наука. Но поскольку наши филологи открывали только то, что появилось в позднеантичной обработке в Александрии и Антиохии, и не имели ни малейшего понятия о неимоверном богатстве арабской архаики и о подлинных ключевых пунктах ее изысканий и созерцаний, смогло возникнуть абсурдное мнение, будто «арабы» были духовными эпигонами античности. В действительности почти все, что — если смотреть от Эдессы — по ту сторону филологической границы предстает современному глазу как плод позднеантичного духа, было только отражением сокровенных глубин раннеарабской души. Здесь мы стоим перед псевдоморфозой магической религии.

Единственная в своем роде особенность, благодаря которой христианство поднялось над прочими религиями этой богатой архаики,— образ Иисуса. Среди всех великих творений этих лет не было ничего, что можно было бы поставить рядом с ним. Для того, кто тогда читал историю его гибели и слушал о том, как она незадолго до того произошла — последнее шествие в Иерусалим, наполненная страхом последняя вечеря, час отчаяния в Гефсиманском саду и крестная смерть,— для того все легенды и священные приключения Митры, Аттиса и Осириса должны были показаться пустыми и плоскими.

Здесь нет философии. Его изречения — это слова ребенка, окруженного чуждым, дряхлым и больным миром. Никаких социальных размышлений, никаких проблем, никакого умствования. Как тихий остров блаженных, покоится жизнь этих рыбаков и ремесленников с Генисаретского озера среди эпохи великого Тиберия, вдали от всяческой мировой истории, без малейшего представления о жизненной реальности, в то время как вокруг сияют эллинистические города со своими храмами и театрами, с утонченным западным обществом и с шумливыми развлечениями черни, с римскими когортами и греческой философией [28]. Когда его друзья и спутники состарились, а брат распятого возглавлял кружок в Иерусалиме, из рассказов и изречений, которые ходили из уст в уста по маленьким общинам, собрался живой образ столь потрясающей одухотворенности, что он породил собственную форму изображения, не имевшую образцов ни в античной, ни в арабской культуре: Евангелие.

Неимоверное возбуждение, подобное тому, которое познал германский мир около 1000 г., охватило весь арамейский край. Магическая душа проснулась. То, что было заложено в пророческих религиях как предчувствие, что проступало в метафизических контурах к эпохе Александра, теперь сбывалось, осуществлялось. И это осуществление пробудило с неизъяснимой силой первобытное чувство страха. Это принадлежит к последним тайнам человеческой сущности и подвижной жизни вообще,— что рождение Я тождественно с рождением мирового страха. Когда перед микрокосмом раскрывается макрокосм, широкий, подавляющий, бездна чуждого, пронизанного светом бытия и стремления, это заставляет маленькое, одинокое Я испуганно забиться в себя. Страх перед собственным сознанием, который временами нападает на детей, не возвращается ко взрослому даже в самые темные часы своей жизни. Но как раз этот смертельный страх окружал прорыв новой культуры. В этих рассветных сумерках магического мироотношения, которое было робким, неуверенным, неясным для самого себя, раскрылось новое видение о близком конце мира. Это — первая мысль, с которой до сих пор каждая из культур приходила к осознанию себя. Трепет откровений, чудес, заглядывания в последние первоосновы вещей овладел каждой хоть сколько-нибудь глубокой душой. Мыслили и жили только в апокалиптических образах. Действительность стала видимостью. Причудливые и жуткие видения пересказывались таинственным тоном, вычитывались из смутных и темных текстов и немедленно понимались с непосредственной внутренней уверенностью. От одной общины к другой, от деревни к деревне совершали свой путь такие тексты, о которых даже невозможно сказать, что они принадлежат определенной религии. Они имеют персидскую, халдейскую, иудейскую окраску, но они вобрали в себя все, что тогда совершилось в душах. Канонические книги

национальны, апокрифические — интернациональны в буквальном смысле. Они просто есть, но кажется, что их никогда никто не составлял. Их содержание расплывается: и сегодня оно одно, а завтра — иное. Притом они менее всего «литература». Они подобны устрашающим портальным фигурам с романских соборов Франции, которые равным образом представляют собой не «искусство», но запечатленный в камне страх. Каждый знал этих ангелов и бесов, эти вознесения на небеса и сошествия во ад божественных существ, первочеловека или второго Адама, посланца божия, Спасителя последних времен, Сына Человеческого, вечный Город и Страшный Суд. Пусть в чуждых городах и в центрах персидского и иудейского жречества различные доктрины становились объектом понятийных дефиниций и полемики — здесь, в народных низах, почти не было отдельных религий, но одна всеобщая магическая религиозность, которая наполняла все души и выражалась в образах самого различного происхождения. Конец света близок. Его ожидали. Знали, что должен явиться «Он», тот, о котором говорило любое откровение. В эту эпоху неимовернейшего, от года к году нараставшего напряжения, совсем близко ко времени рождения Иисуса, возникла также мандейская религия искупления [29], основатель или генезис которой нам неизвестны. Из ее поразительной литературы в наше время делается известным одно сочинение за другим. Здесь сосредоточены все черты великих пророческих религий и вся сокровищница глубочайших прозрений и образов, которые со времен пророков создала апокалиптика. От античного мышления и восприятия в этот подземный магический мир не проникало ни малейшего дуновения. Начало новой религии, вероятно, навсегда утрачено. Но одна историческая фигура мандейства выступает с захватывающей ясностью, трагическая в своей воле и своей гибели и в этом сходная с самим Иисусом: эта фигура — Иоанн Креститель [30]. Почти не принадлежа более к иудаизму, наполняясь неистовой ненавистью к духу Иерусалима — что точно отвечает исконно русской ненависти к Петербургу, он проповедует конец света и пришествие бар-наша, Сына Человеческого [31], **который отныне более не обетованный национальный мессия иудеев, но носитель мирового пожара.** К нему пришел Иисус и стал одним из его учеников. Отныне апокалиптический и особенно мандейский мир идей всецело заполнил сознание Иисуса. Чуждым и бессмысленным мороком представал ему иной мир — мир исторической реальности. То, что должен явиться некий «Он», дабы положить конец столь нереальной реальности, было для него само собой разумеющейся истиной, и он начал вслед за своим учителем Иоанном возвещать эту истину. До сих пор самые старые из канонических Евангелий дают понятие о времени, когда он был в своем сознании только пророком.

Но в его жизни был момент, когда на него сходит смутная догадка и затем полная уверенность: это Ты сам. Это было тайной, в которой он сначала почти не решался признаться самому себе, затем делился со своими ближайшими друзьями и спутниками. Если

что-нибудь ручается за совершенную чистоту и честность его мыслей, так это сомнение, не обманывает ли он себя, которое вновь и вновь его охватывало и о котором впоследствии вполне добросовестно рассказывали его ученики. Вот он приходит на родину. Вся деревня сбегается. Опознают бывшего плотника, оставившего свою работу, возмущаются. Семья, его мать и многочисленные братья и сестры пристыжены и хотят его задержать. Ощутив на себе столько знакомых глаз, он испытывает растерянность, и магическая сила оставляет его (Марк, 6) [32]. В Гефсиманском саду к леденящему страху перед предстоящим примешивается сомнение в своей миссии, и уже на кресте слышали от него страдальческий вопль, что Бог оставил его [33].

Даже в эти последние часы он жил всецело в представлениях своего апокалиптического мира. Он никогда не видел на деле вокруг себя другого мира. То, что было для римлян, карауливших его, действительностью, составляло для него предмет безграничного изумления, морок, который мог неожиданно перейти в ничто. Он обладал чистой и неподдельной душой лишенной городов земли. Жизнь городов, интеллект в городском смысле слова были ему совершенно чужды. Действительно ли он увидел тот полуантичный Иерусалим, в который он вступил как Сын Человеческий, и понял ли он его историческую сущность? Что потрясает в его последних днях, так это столкновение фактов и истин [34], двух миров, которые никогда не поймут друг друга: то, что он даже не знал, что́ с ним происходило.

Он прошел с сокровищем благовестия по своей земле, но эта земля была Палестина. Он родился в пределах античной империи и жил на глазах иерусалимского иудаизма, и как только его душа из своего самоуглубления и осознания своей миссии взглянула вовне, она натолкнулась на действительность римского государства и фарисейского сословия. Отвращение к жесткому и своекорыстному идеалу последнего, которое Иисус разделял со всем мандейством и, без сомнения, с иудейским крестьянством отдаленных восточных областей, проходит сквозь его речи как первая и устойчивая примета. Ему претило это нагромождение рассудочных формул, которое притязало быть единственным путем к спасению. И все же в лице фарисейства перед ним был лишь иной тип религиозности, противопоставляющий его убежденности раввиническую логику.

Здесь всего-навсего Закон стоял против Пророков [35]. Но когда Иисуса привели к Пилату, **мир фактов и мир истин встретились непосредственно и непримиримо** в столь ужасающей отчетливости и весомости символики, как ни в одной другой сцене всей мировой истории. Раздвоение, изначально лежащее в основе всяческой подвижной жизни уже постольку, поскольку она **е с т ь,** поскольку она есть существование **и** бодрствование, приняло здесь высшую из всех форм человеческого трагизма, которые вообще мыслимы. В знаменитом вопросе римского прокуратора «Что есть истина?» [36] (единственное слово в Новом Завете, в котором чувствуется

порода!) **лежит весь смысл истории,** где значимо только деяние,— ранг государства, войны, крови, полное всемогущество удачи и гордость великой судьбой. И на это не уста, но молчаливое чувство Иисуса ответило иным вопросам, имеющим окончательное значение для мира религии: «Что есть действительность?» Для Пилата она была всем, для него самого — ничем. Иначе и не может вести себя истинная религиозность перед лицом истории и ее сил, иначе она не имеет права оценивать деятельную жизнь, и когда она все-таки делает это, она перестает быть религией и сама подпадает под власть духа истории.

Царство Мое не от мира сего — вот последнее слово, в котором ничего нельзя изменить никакими перетолкованиями и которым каждый должен проверить, какой выбор предопределен для него рождением и природой. Существование, которое заставляет служить себе бодрствование, или бодрствование, подчиняющее существование; такт или напряжение, кровь или дух, история или природа, политика или религия: здесь возможно только беспощадное или — или и никакого честного компромисса. Государственный человек может быть глубоко религиозным, благочестивец может отдать жизнь за отечество — но оба они обязаны знать, на какой стороне стоят на самом деле. Прирожденный политик в пределах своего мира фактов презирает далекие от жизни способы рассмотрения вещей идеолога и этика — он прав. Для верующего весь азарт и успех исторического мира греховен и лишен ценности — он тоже прав. Правитель, который вознамерился усовершенствовать религию с оглядкой на политические, практические цели,— глупец. Моралист, который хочет внести истину, справедливость, мир, просветление в мир действительности,— равным образом глупец. Ни одна вера никогда не могла изменить мир, и ни один факт никогда не мог опровергнуть веру. Не существует моста между устремленностью времени и вневременно вечным, между ходом истории и пребыванием божественного миропорядка, в структуре которого «провидение» есть слово для предельного случая каузальности. **Вот последний смысл того мгновения, когда Пилат и Иисус стояли друг против друга.** В одном — историческом — мире Римлянин послал Галилеянина на крест: такова была его судьба. В другом мире Рим подпал проклятию и крест стал залогом искупления: такова «божья воля».

Религия есть метафизика и ничего более: credo, quia absurdum [37]. И притом познанная, доказанная или почитаемая доказанной метафизика — не более как философия или ученость. Мы же имеем в виду **пережитую** метафизику, немыслимое как несомненность, сверхъестественное как данность, жизнь в ирреальном, но истинном мире. Иначе Иисус не прожил бы ни единого мгновения. Он не был проповедником нравственности. Усматривать в морали конечную цель религии — значит не понимать последнюю. Это девятнадцатое столетие, «просветительство», гуманистическое филистерство. Приписывать Иисусу социальные установки — кощунство... **Религия есть всецело метафизика, потусторонность,**

бодрствование посреди мира, в котором свидетельства чувств высветляют только передний план; религия есть жизнь в сверхчувственном и со сверхчувственным, и там, где недостает силы, чтобы обладать таким бодрствованием или хотя бы верить в него, там подлинная религия перестает существовать. Царство Мое **не** от мира сего — только тот, кто способен измерить всю весомость этого постижения, способен понять его глубочайшие высказывания. Лишь поздние, городские времена, уже неспособные заглядывать в такие бездны, переносят остаток религиозности на мир внешней жизни и заменяют религию гуманными чувствами и настроениями, метафизику — моральной проповедью и социальной этикой [38]. В Иисусе мы видим как раз противоположность этому. «Отдайте Кесарево Кесарю» — это значит: подчиняйтесь властям мира фактов, терпите и не спрашивайте, «справедливы» ли эти силы. Существенно только спасение души. «Посмотрите на полевые лилии» [39] — это значит: не пекитесь о богатстве и **бедности.** Они оба привязывают душу к заботам этого мира. «Вы должны служить Богу или Маммоне» — под Маммоной здесь подразумевается вся действительность **сполна.** Проявление плоского и трусливого духа — пытаться толкованиями устранить из этого требования его величие. Между работой для собственного обогащения и для социального комфорта «всех» он просто не усматривал разницы. Когда он ужаснулся перед богатством, когда первоначальная иерусалимская община, представлявшая из себя строгий орден, а не клуб социалистов, отвергала собственность, то в этом проявляется величайший из мыслимых контрастов к «социальному умонастроению»: не потому, что внешнее положение — все, но потому, что оно — ничто; не из высокой оценки, но из безусловного презрения к посюсторонней удовлетворенности исходят подобные убеждения. Но во всяком случае должно быть в наличности нечто, перед лицом чего всякое земное счастье превращается в ничто. Мы снова имеем дело с контрастом между Толстым и Достоевским. Толстой, горожанин и западник, увидел в Иисусе лишь социал-моралиста и вместе со всем цивилизованным Западом, умеющим только переделять, но не отрекаться, низвел раннее христианство до уровня социал-революционного движения — и притом из недостатка в метафизической мощи. Достоевский, который был бедняк, но временами почти святой, никогда не думал о социальных усовершенствованиях [40]: чем поможешь душе, устранив собственность?..

МАГИЧЕСКАЯ ДУША

8

Мир, раскрывающийся перед магической бодрственностью, обладает особым родом протяженности, которую можно назвать протяженностью пещеры [41] — с той оговоркой, что западному человеку очень трудно найти в своем запасе понятий хотя бы слово, сколько-нибудь намекающее на смысл магического «пространства». Ибо

«пространство» обозначает для восприятия обеих культур совершенно разные вещи. Мир как пещера — это столь же отлично от фаустовского мира как дали с его страстным устремлением в глубину, сколь и от античного мира как средоточия телесных вещей. Коперниковская система, в которой Земля теряется, должна предстать перед арабской мыслью как нечто безумное и развратное. Церковь Запада была совершенно права, когда она противодействовала представлению, несоединимому с Иисусовым восприятием вселенной. И халдейская астрономия [42] пещеры, которая была для персов и евреев, для людей псевдоморфозы и ислама чем-то вполне естественным и убедительным, становилась понятной для немногих подлинных греков, принимавших ее к сведению лишь через ложное понимание ее пространственных основоположений.

Тождественное бодрственности напряжение между макрокосмом и микрокосмом порождает в космологической концепции любой культуры дальнейшие противоположности символического значения. Всякое человеческое восприятие или понимание, вера или знание формируется некой противоположностью, которая делает их не актами индивида, но выражением сверхличного. Для античности мы знаем господствующую над всякой бодрственностью противоположность материи и формы, для Запада — противоположность силы и массы. Но напряжение теряется здесь в частностях и разряжается в отдельных проявлениях. В мировой Пещере оно пребывает, зыблемое в неясной борьбе, и через это возвышается до того — «семитического» — прадуализма, который в тысяче образов и все же не изменяясь наполняет магический мир. Свет светит в Пещере и борется с тьмой (Ио. I, 5). Свет [43] и тьма — магические субстанции. Горнее и дольнее, небеса и земля становятся сущностными силами, находящимися в борьбе. Но эти противоположности изначальнейшего чувственного восприятия смешиваются с противоположностями размышляющего и оценивающего понимания: добро и зло, Бог и Сатана. Смерть для автора Евангелия от Иоанна, как и для строгого мусульманина, есть не прекращение жизни, но нечто, некая сила рядом с жизнью, и оба спорят за обладание человеком.

Но важнее, чем все это, предстает противоположность **духа и души** — по-еврейски руах и нефеш, по-персидски аху и урван, по-мандейски монухмед и гюан, по-гречески пневма и псюхэ,— которая впервые выявляется в глубинном чувстве пророческих религий, затем пронизывает всю апокалиптику и, наконец, образует и строит все мировоззрения пробудившейся культуры: у Филона, апостола Павла и Плотина, у гностиков и мандеев, у Августина и в Авесте, в исламе и у каббалистов. Руах первоначально означает ветер, нефеш — дыхание. Нефеш неизменно в какой-то мере остается сродни телу и земному, дольнему, злу, тьме. Ее устремление направлено «горé». Руах принадлежит к сфере божественного, горнего, света. Осеняя людей, он производит в них богатырство (Самсон), священный гнев (Илия), озарение судьи, изрекающего приговор (Соломон), и все роды пророчества и экстаза. Он изливается. Со времен Исайи (II, 2) Мессия становится воплощением руах. Согласно Филону и исламской теологии, люди от рождения делятся на психиков и пневматиков [44] («избрание» — понятие, органично соответствующее мировой Пещере и кисмету) [45]. Все сыны Иакова — пневматики. Для апостола Павла (I Кор. 15) смысл Воскресения сосредоточен в противоположности между психическим и пневматическим телом, которая у него, у Филона и в Откровении Баруха покрывается противоположностью небес и земли, света и мрака Спаситель для него есть небесная пневма [46]. В Евангелии от Иоанна Спаситель как Логос [47] сливается со светом; в неоплатонизме он предстает как нус [48] или как Всеединое — по античному словоупотреблению в антитезе к Фюсис [49]. Павел и Филон сообразно с «античным», т. е. западным, разделением понятий отождествили дух и плоть с добром и злом [50], Августин в качестве манихейца и сообразно с персидско-восточным разделением понятий противопоставляет и дух, и плоть, как злые по своей природе [51], Богу как единственно благому и основывает на этом свое учение о благодати, которое в сходном обличии совершенно независимо от него развивается и в исламе [52].

Но души в глубине суть нечто раздельное [53], пневма всегда тождественна себе. Человек **обладает** душой, но к духу света и блага он может быть **лишь причастен;** божественное нисходит на него и таким образом связует всех отдельных долу с Единым горé. Это исходное чувство, господствующее надо всеми верами и мнениями магического человечества, есть нечто единственное в своем роде и отделяет не только мировоззрение, но и любой род магической религиозности в самой ее сути от всякой другой. Эта культура была, как мы уже показали, в полном смысле слова культурой середины. Она могла позаимствовать у большинства других культур их формы и идеи; то, что она все же не сделала этого, что она вопреки всему напору и предложению чужого в такой степени осталась госпожой собственной внутренней формы, свидетельствует о непреходимой бездне различия. Из сокровищниц вавилонской и египетской религии она едва согласилась принять несколько имен; античная и индийская культура или, точнее, их цивилизованное наследие — эллинизм и буддизм — довели ее внешнее выражение до псевдоморфозы, но даже не коснулись ее сущности. Все религии магической культуры от творений Исайи и Заратустры вплоть до ислама образуют совершенное внутреннее единство мироощущения, и в такой же мере, в какой в вере Авесты не отыскать даже одной черты брахманизма, в раннем христианстве — даже следа античного чувства, но исключительно имена, образы и внешние формы, так и германско-католическое христианство не смогло воспринять даже дуновения мирочувствия религии Иисуса, восприняв всю сумму заповедей и обрядов.

В то время как фаустовский человек есть некое Я, на самое себя опирающаяся сила, в последней инстанции принимающая решение о бесконечном, в то время как аполлоновский человек как сома [54]

между другими себе подобными отвечает лишь за себя самого, магический человек в своем духовном бытии есть лишь **составная часть некоего магического Мы,** которое спускается с высот и во всех членах общины сохраняет единство. Как тело и душа, он принадлежит самому себе; но нечто иное, чуждое и высшее, пребывает в нем, и потому он чувствует себя со всеми своими прозрениями и убеждениями лишь членом некоего консенсуса [55], который в качестве истечения божества исключает всякое заблуждение, но также и всякую возможность оценивающего Я. Истина есть для него нечто иное, чем для нас. Все наши методы познания, зиждущиеся на собственном единичном суждении, оказываются для него безумием и слепотой, а их научные результаты — делом Лукавого, который смущает дух и вводит в обман относительно своих целей. Здесь лежит последняя, для нас совершенно непостижимая тайна магического мышления в его мире — Пещере: невозможность мыслящего, верящего, знающего Я есть предпосылка всех основных представлений всех этих религий. Если античный человек противостоит своим богам как тело другим телам, если фаустовское волящее Я в своем широком мире ощущает, как равным образом фаустовское и волящее божество повсюду обнаруживает себя, то магическое божество есть та неведомая, загадочная горняя сила, которая по произволу гневается или дарует благодать, закрывает себя мраком или возносит душу в область света. Хотеть мыслить собственную волю бессмысленно, ибо «воля» и «мысль» в человеке есть только действия божества на него. Из этого несокрушимого пра-чувства, которое во всех обращениях, экстазах и размышлениях меняет только свои выражения, но не свой тип, с необходимостью возникает идея божественного Посредника [56], преображающего это положение из муки в блаженство,— такая идея, которая обнимает все магические религии и отделяет их от религий всех иных культур.

Идея Логоса в самом широком смысле, извлеченная из магического светового ощущения Пещеры, есть точная параллель этого ощущения в магическом мышлении. Она означает, что от недостижимого божества исходит его дух, его «Слово» как носитель света и дарователь добра, и вступает в отношение к человеческой сущности, чтобы ее вознести, наполнить, искупить. Эта различенность трех субстанций, не противоречащая их единству в религиозном мышлении, знакома уже пророческим религиям. Мерцающая светом душа Ахура Мазды [57] есть Слово (Яшт 13, 31), и его святой дух (Спента Манью) беседует в одной из самых древних гат со злым духом (Ангра Манью, Ясна 45, 2). Подобное же представление проходит сквозь древнееврейскую словесность. Эта мысль, развитая у халдеев в различении бога и его Слова и в противопоставлении Мардука и Набу, а затем интенсивно пробивающаяся во всей арамейской апокалиптике, удержала свою отчетливость и творческую силу, через Филона и евангелиста Иоанна, через Маркиона и Мани [58] перешла в талмудические доктрины и оттуда в каббалистические книги Йецира и Зохар [59], в соборные постановления и писания Отцов Церкви, в позднюю Авесту и, наконец, в ислам, где Мухамед постепенно стал Логосом и в качестве мистически присутствующего, живого Мухамеда народной веры слился с образом Христа. Это представление настолько само собой разумеется для магического человека, что оно прорвало даже строго монотеистическую концепцию первоначального ислама, так что рядом с Аллахом появляется Слово Божие (калима), Дух Святой (рух) и «Свет Мухамеда».

Ибо для народной веры изначальный, исходящий из сотворения мира свет есть свет Мухамеда в образе павлина, созданный «из белой жемчужины» и окруженный покровами. Лучащаяся жемчужина, высветляющая темный дом тела, есть вошедший в человека Дух, понимаемый как субстанция, у мандеев в такой же мере, как и в «Деяниях апостола Фомы».

Так идея Логоса вновь и вновь возвращается к интуиции света, из которой она была извлечена магической мыслью. **Мир магического человека наполнен настроением сказки.** Дьявол и злые духи угрожают человеку, ангелы и феи защищают его. Существуют амулеты и талисманы, таинственные земли, города, постройки и существа, тайные сочетания букв, печать Соломона и Камень Мудрецов. И на все это изливается мерцающий свет Пещеры, который постоянно может быть поглощен привиденческой ночью. Тот, кому это богатство образов покажется причудливым, должен подумать о том, что в таком мире жил Иисус и что его учение должно быть понято лишь отсюда. Апокалиптика есть сублимированное до предельной трагической мощи сказочное видение. Уже в Книге Еноха [60] перед нами предстают хрустальный дворец Бога, горы из драгоценных камней и темница для непокорных звезд. Сказочный характер носит весь потрясающий мир представлений мандейства и позднее — гностицизма, манихейства, система Оригена и образы персидской Бундехеш; и когда эпоха великих видений прошла, эти представления перешли в поэзию легенд и многочисленные религиозные романы [61], из которых мы знаем христианские сочинения: Евангелие о детских годах Иисуса, «Деяния апостола Фомы» [62] и направленные против апостола Павла Псевдоклиментины [63]. Существует история об отчеканенных Авраамом 30 сребрениках Иуды и сказка о «пещере сокровищ», в которой глубоко под холмом Голгофы покоятся золото Рая и кости Адама. То, что творил Данте, было именно поэтическим творчеством; но все это было действительностью и единственным миром, из которого люди не выходили. Подобное восприятие недостижимо далеко для человека, который живет с динамической концепцией мира и в ней. Если хочешь почувствовать, насколько чужда для нас внутренняя жизнь Иисуса — грустное прозрение для западного христианина, который весьма желал бы также и душевно возвести к нему строй своей религиозности,— и насколько она может быть в наше время пережита, собственно, только набожным мусульманином, нужно погрузиться в сказочные черты того миропонимания, которое было и его миропониманием. Только тогда возможно постичь, как мало вос-

приняло фаустовское христианство из богатства церкви Псевдоморфозы, т. е. ничего от ее мироощущения, почти ничего от ее внутренней формы и много от ее понятий и образов.

9

Из «где» вытекает «когда» магической души. Это опять-таки не аполлоновское сосредоточение на точкообразном настоящем, но и не фаустовский порыв к бесконечно далекой цели. Здесь существование имеет иной такт и отсюда следует для бодрствования иной смысл времени как коррелята к магическому пространству. Первое, что чувствует над собой в качестве кисмета человек этой культуры от беднейшего раба и носильщика вплоть до пророка и халифа включительно, есть не безграничный бег времен, недопускающий вернуться раз потерянному мгновению, но начало и конец «дней сих», которые незыблемо утверждены и между которыми человеческое существование занимает свое от века уготованное место. Не только мировое пространство, но и мировое время имеет форму пещеры, и из этого вытекает глубокая, истинно магическая убежденность: «всему свое время», от пришествия Искупителя, час которого записан в древних текстах, вплоть до самых пустяковых будничных дел. Перед лицом этой убежденности фаустовская спешка предстает бессмысленной и непонятной. На нем покоится, между прочим, и раннемагическая, особенно халдейская, астрология. И она предполагает, что все записано в звездной книге и что научно определимый заранее ход планет позволяет сделать умозаключение к ходу земных вещей. Античный оракул отвечал на тот единственный вопрос, который мог тревожить аполлоновского человека: об облике, о «как?» грядущих вещей. Вопрос Пещеры — «когда?». Вся апокалиптика, душевная жизнь Иисуса, его страх в Гефсиманском саду и великое потрясение, вызванное его кончиной, становятся непонятными, если мы не понимаем этот правопрос магического существования и его предпосылки. Безошибочный признак исчезания античной души — то, что астрология, проникая на запад, шаг за шагом вытесняет оракулов...

Мировая история есть образ живого мира, в который человек чувствует себя вовлеченным через свое рождение, через своих предков и потомков и который он силится осмыслить, исходя из своего мироощущения. Образ истории у античного человека тесно организован вокруг чистого настоящего. Он содержит бытие, но не становление в настоящем смысле этого слова, а в качестве замыкающего фона — вневременной миф, который в рационализированном виде дает «золотой век». Но это бытие было пестрой мешаниной подъема, нисхождения, счастья и неудачи, слепой неопределенностью, вечным изменением, но во всех переменах неизменным, без направления, без цели, без «времени». Чувство Пещеры требует обозримой истории с началом и концом мира, **которые одновременно суть начало и конец человечества,** как актами магической мощи некоего божества, а между ними, в границах Пещеры

и с предопределенной длительностью, борьбы света с мраком, ангелов и язат с Ариманом, Сатаной, Иблисом. Наличная Пещера может быть обращена Богом в развалины и заменена новым творением. Персидско-халдейские представления и апокалиптика открывают перспективу ряда таких эонов [64], и Иисус, как и все его время, ожидал конца настоящего эона. Из этого возникает исторический взгляд, обозревающий данное время, как он еще сегодня совершенно естествен для человека ислама.

Но из чувства **такого** времени и из созерцания **такого** пространства для магического человеческого существования вытекает совершенно единственный в своем роде тип набожности, который равным образом может быть назван набожностью Пещеры: **безвольная** покорность, которая просто не знает духовного Я и воспринимает духовное Мы, входящее в одушевленное тело, как простое отражение божественного света. Арабское слово для этого — «ислам» [65], покорность, но «ислам» представляет собой также и постоянное настроение Иисуса, как и любой другой религиозно гениальной личности, выступившей в пределах этой культуры. Готическая набожность есть нечто совсем иное, и если мы попытаемся мысленно элиминировать из набожности святой Терезы, Лютера или Паскаля Я, утверждающее себя перед божественно-бесконечным, ничего не останется. Фаустовское первотаинство покаяния предполагает сильную и свободную волю, которая преодолевает самое себя. Но «ислам» есть именно **невозможность Я как свободной силы** [66] перед лицом божественного. Каждая попытка противопоставить действованию Бога собственный умысел или хотя бы только свое мнение есть «масийа», что означает не злую волю, но признак одержимости силами мрака и зла, вытеснившими из человека благое начало. Магическое бодрствование есть всегонавсего **арена** борьбы между двумя силами, никоим образом не самостоятельная сила. В этом типе мирового процесса не существует отдельных причин и следствий и тем более нет господствующего над всем — динамического — каузального сцепления; поэтому отсутствует и какая-либо **необходимая** связь между виной и карой, какое-либо **притязание** на награду, древнеизраильская «справедливость». Все подобные идеи подлинная религиозность этой эпохи ощущает как находящиеся бесконечно ниже ее. Законы природы не есть вечная данность, которую бог может устранить лишь посредством чуда, но некоторым образом лишь наиболее обычное состояние самодержавного божественного действования, лишенное внутренней — логической, фаустовской — необходимости. Во всей мировой Пещере есть только **одна** причина, которая **непосредственно** лежит в основе всех видимых следствий,— божество, которое само уже не имеет никаких оснований для своих действий [67]. Хотя бы начать размышлять о таких основаниях есть уже грех.

Из этого основного чувства возникает чисто магическая идея благодати. Она лежит в основе всех таинств этой культуры, прежде всего в основе магического первотаинства крещения [68], и образует

глубочайшую антитезу к покаянию в фаустовском смысле. Покаяние предполагает личную волю, благодать не знает ее. Великая заслуга Августина состояла в том, что он с беспощадной логикой развил эту совершенно исламскую идею столь решительно, что фаустовская душа со времен Пелагия [69] всеми способами пыталась обойти эту уверенность, граничащую для нее с самоуничтожением, и нашла выражение собственного понимания Бога во всяком случае при помощи глубокого непонимания тезисов Августина. В действительности Августин был последний великий мыслитель раннеарабской схоластики и менее всего — один из умов Запада [70]. Он не только в течение известного времени был манихеем, но и остался таковым в весьма существенных пунктах после своего обращения в христианство; его ближайших родичей можно найти среди персидских теологов Младшей Авесты с их учениями о благодатной сокровищнице святых и об абсолютной вине. Для него благодать есть **субстанциальное** излияние Божественного в человеческую пневму, равным образом субстанциальную. Божество излучает благодать, человек воспринимает ее, но не добивается ее. У Августина, как позднее у Спинозы * [71], отсутствует понятие силы, и проблема свободы относится у него не к Я и его воле, но к погруженной в человека части всеобщей пневмы и ее отношению ко всему остальному. Ранние фаустовские мыслители вроде Дунса Скота и Оккама [72] видели в динамическом бодрствовании уже некоторую борьбу, которую ведут обе силы Я — воля и рассудок **. Тем самым августиновская постановка вопроса незаметно подменяется другой, которую сам Августин никогда не понял бы: представляют ли из себя воление и мышление свободные силы или нет? Как ни отвечать на этот вопрос, ясно одно: эту борьбу единичное Я должно вести, а не претерпевать. Фаустовская благодать относится к успеху воления, а не к роду субстанции. Иное понимание, согласно которому идея благодати исключает всякую свою волю и всякую причину, кроме одной, так что грех даже спрашивать, почему страдает человек, выразилось в одном из самых грандиозных творений культуры и по своему внутреннему величию не имеющем в рамках этой культуры себе равного: в Книге Иова *** [74]. Друзья Иова вопрошают о виновности, ибо в силу

* У Спинозы обнаруживаются все элементы магической метафизики, как бы он ни пытался заменить арабско-еврейский мир представлений своих испанских наставников, прежде всего Моисея Маймонида [73], концепциями раннебарочного Запада. Дух отдельного человека есть для него не Я, но всегда лишь модус одного из божественных атрибутов, cogitatio (пневма). Он протестовал против представлений вроде: «воля Бога». Бог есть чистая **субстанция,** и на месте нашей динамической каузальности в мировом целом он усматривает лишь логику божественной cogitatio. Все это можно найти у Порфирия, в Талмуде, в исламе; фаустовским мыслителям вроде Лейбница и Гёте это настолько чуждо, насколько возможно.

** Следовательно, «добро» здесь оценка, а не субстанция.

*** Время ее возникновения соответствует эпохе Каролингов. Возникла ли реально и в эту эпоху поэзия того же ранга, мы не знаем. Ее возможность доказывают такие произведения, как «Прорицание Вельвы» [75], «Муспилли», «Гелианд», и мир идей Иоанна Скота Эриугены [77].

недостатка метафизической глубины для них — как для большинства людей этой и любой другой культуры, а, следовательно, также для современных читателей и критиков этой книги — последний смысл всяческого страдания в мировой Пещере недоступен. Только сам герой в борьбе с собой доходит до совершенства, до чистого ислама [75], и тем самым он становится единственно возможной трагической фигурой, которую магическое мирочувствие может поставить рядом с Фаустом.

Из раздела
«ПИФАГОР, МУХАМЕД, КРОМВЕЛЬ»

Насколько явственно стоит перед нами античная концепция мира со своим первосимволом обособленного вещественного тела, настолько затруднительно было бы хотя бы смутно представить себе особенности великой раннеантичной религии [1]. Вина за это лежит на Гомеровых песнях, которые скорее препятствуют, нежели способствуют пониманию. Новый и единственно возможный для этой культуры идеал божественного был — наделенное человеческим обликом тело в свете, герой как посредник между человеком и богом. По крайности это засвидетельствовано «Илиадой». Такое тело могло претерпевать аполлиническое просветление или дионисийское развеивание всеми ветрами [2], но в любом случае оно оставалось основной формой всяческого бытия. Сома [3] как идеал протяженной субстанции, космос как сумма этих обособленных тел, «бытие» — «Единое» [4] как протяженность в себе, Логос [5] как его упорядочение в свете — все это предстало тогда в грандиозных видениях перед оком жречески мыслящего человека, и притом со всей мощью новой религии.

Но гомеровский эпос есть чистая сословная поэзия [6]. Из двух миров знати и жречества, табу и тотема [7], героизма и святости здесь живет только один. Этот мир не понимает другого мира, мало того, он смотрит на другой мир с презрением. Как и в «Эдде» [8], здесь высшая слава бессмертных состоит в том, что они знают аристократические манеры. Когда мыслители античной эпохи барокко [9] от Ксенофана [10] до Платона [11] находили эти сцены из жизни богов дерзкими и плоскими, то они были правы; с тем же самым чувством теология и философия позднейшего Запада созерцала германский героический эпос, но равным образом и поэмы Готфрида Страсбургского, Вольфрама и Вальтера [12]. Если Гомеровы поэмы не исчезли, как исчезли собранные Карлом Великим песни о героях, то это простое следствие того обстоятельства, что в античности не существовало развитого жреческого сословия и что по этой причине не позднейший городской интеллектуализм оказался под влиянием не религиозной, а рыцарской литературы. Первоначальные учения этой религии, которая из сопротивления Гомеру связала себя с — возможно, еще более древним — именем Орфея [13], никогда не были записаны.

И все же они некогда существовали, и кто знает, что скрывается за образами Калханта и Тиресия [14]. Мощное потрясение должно ведь стоять в начале и этой культуры (потрясение, идущее от Эгейского моря вплоть до Этрурии), но в «Илиаде» от него осталось не больше, нежели в «Песни о Нибелунгах» и «Песни о Роланде» от мистики и горения Иоахима Флорского [15], святого Франциска и крестовых походов или от внутреннего пыла «Dies irae» Фомы из Челано, которое, пожалуй, вызвало бы смех в куртуазной придворной обстановке XIII в. Те, кто привел тогда новое вйдение мира к мифолого-метафизическим формам, должны были быть великими личностями, но мы ничего не знаем о них, и только радостная, светлая, легкая сторона их вошла в песню рыцарских залов. Была ли «Троянская война» обычным или также и крестовым походом? Что означает Елена [16]? Ведь и завоевание Иерусалима осмыслено по-духовному и по-мирски.

В гомеровских сословных поэмах Дионис и Деметра в качестве жреческих богов [17] оставлены без внимания. Но у Гесиода, пастуха из Аскры, мечтающего и умствующего всецело на основе своей простонародной веры, можно искать чистые идеи великой архаики столь же мало, сколь у сапожника Якова Бёме. В этом вторая трудность. **Великая ранняя религия также была достоянием сословия,** недоступной и непонятной народу; равным образом и мистика самой ранней готики ограничена узким кругом избранных, запечатлена латынью и тяжестью понятий и образов, так что само ее существование не было в отчетливой форме известно ни крестьянству, ни знати. По этой причине и раскопки, будучи существенными для античных локальных культов, ничего не сообщают о той ранней религии, как сельская часовня не может дать нам никаких сведений об Абеляре и Бонавентуре.

Однако Эсхил и Пиндар все же находились во власти великой жреческой традиции [18], а до них — пифагорейцы, ставившие в центр культ Деметры и тем самым выдававшие, где следует искать сердцевину их мифологии, а еще того ранее — Элевсинские мистерии и орфическая реформация VII столетия, и, наконец, фрагменты Ферекида и Эпихарма [19]— **последних (не первых!)** догматиков древнейшей теологии. Гесиод и Солон знают идею наследственного греха, отмщаемого на детях и детях детей, и не менее аполлинническое учение о гибрисе [20]. Платон же в качестве орфика и противника гомеровского умонастроения рисует в «Федоне» весьма старые учения об аде и о загробном суде. Мы знаем потрясающие формулы орфиков, «нет!» мистерий против «да» агонов, что безо всякого сомнения возникло уже около 1100 г., и притом из протеста сознания против существования: **«сома сема»** [21]— это цветущее античное тело есть могила. Здесь это тело уже не **чувствует** себя, свою выдрессированность, силу и подвижность; оно **познает** себя и ужасается перед тем, что постигает. Здесь начинается античная аскеза, которая ценой строжайших искупительных обрядов, даже ценой добровольной смерти ищет освобождения от этого эвклидовского телесного существования. Досократовских философов понимают в корне ложно, когда они обличают Гомера: они делают это не как просветители, но как аскеты, ибо они «современники» Декарта и Лейбница, укоренены в строгом предании великой древней орфической религии, которая столь же верно сохранялась в этих полумонашеских школах мыслителей в тени древлепочтенных святилищ, как готическая схоластика — во всецело духовных университетах барокко. От самоубийства Эмпедокла путь ведет вперед — к самоубийствам римских стоиков и назад — к «Орфею».

Из этих последних остатков и теперь еще возникает сияющий контур раннеантичной религии. Как весь пыл готики был устремлен на Царицу Небесную Марию, Приснодеву и Матерь, так в те времена возникал венок мифов, образов и имен вокруг Деметры Рождающей, вокруг Геи и Персефоны и вокруг Диониса Зачинающего — хтонические и фаллические культы [22], праздники и мистерии рождения и смерти. И это было продумано по-античному, телесно и в настоящем. Аполлоновская религия молилась телу, орфическая отрицала тело, религия Деметры славила мгновения его начала; зачатие и рождение. Существовала мистика, трепетно чтущая тайну жизни в учениях, символах и играх, но рядом с этим — оргиазм, ибо расточение тела столько же глубоко сродни аскезе, как священная проституция — целибату: оба отрицают время.

Когда Александр появился у Инда, религиозность китайской, индийской и аполлоновской культур давно уже растеклась в неисторические формы расплывчатого даосизма, буддизма и стоицизма. Но немного позднее в области между классическим миром и Индией вырастает группа магических религий, и примерно около этого времени должна была начаться история религии майя и инков, которая для нас безвозвратно утрачена. Тысячелетием позднее, когда и здесь все уже было внутренне завершено, на столь мало обещавшей почве королевства франков совершенно неожиданно и в крутом подъеме возникает германо-католическое христианство [23]. Здесь то же, что везде: пусть все сокровище имен и обрядов пришло с Востока, пусть тысяча мелких черт ведет происхождение из древнейшего германского и кельтского мирочувствия — готическая религия есть нечто столь неслыханно новое и в своих последних глубинах нечто столь совершенно непонятное людям чужой культуры, что констатация связей на исторической поверхности остается вздорной игрой.

Мифический мир, отныне воздвигающийся вокруг этой молодой души, целокупность силы, воли и устремления, увиденная под знаком первосимвола бесконечности, гигантское действие вдаль, внезапно раскрывающиеся пропасти ужаса и блаженства — все это было для избранников этой ранней религиозности чем-то совершенно естественным, так что они не могли обрести необходимой дистанции, чтобы «познать» все это как единство. Они жили в этом. Но перед ними, отделенными от праотцов тремя десятками поколений, этот мир явлен в такой странной мощи, что мы все

время силимся постичь лишь отдельные стороны и при этом ложно понимаем целое и неделимое.

Бога-Отца тогда воспринимали как самое Силу, как вечное, великое и вездесущее Действие, как священную каузальность, которая едва может обрести уловимые черты для земных очей. Но весь порыв молодой породы, вся потребность этой мощно струящейся крови благоговейно склониться перед **смыслом крови** нашли свое выражение в образе Приснодевы и Матери Марии, чье увенчание на небесах было одним из самых ранних мотивов готического искусства — сияющий образ в белых, голубых и золотых одеждах посреди воинств небесных. Она склоняется над новорожденным Младенцем; меч проходит через ее сердце [24]; она стоит у подножия креста и держит мертвое тело Сына. Со времени смены тысячелетий ее культ развивали Петр Дамиани и Бернард Клервосский; возникли «Аве Мария» и Архангельский привет, а позднее у доминиканцев — Розариум [25]. Ее жизнь и ее образ окружают неисчислимые легенды. Она хранит раздаваемое церковью сокровище благодати, она — великая Предстательница грешных. В кругах францисканцев возникает праздник ее Сретения, у английских бенедиктинцев еще до 1100 г.— праздник Непорочного Зачатия [26], окончательно поднимавший ее над смертным человечеством в мир света.

Но весь этот мир чистоты, света и духовной красоты был бы немыслим без своей оборотной стороны, которая не может быть отделена от лицевой и являет собой одну из вершин готики, ее глубочайшее творение, которое постоянно забывают — **хотят** забыть. В то время как Она царит в высях, улыбаясь в своей красоте и кротости, на заднем плане лежит другой мир; повсюду в природе и среди людей он вершит свои дела, вынашивает зло, вгрызается, подтачивает, соблазняет — мир дьявола.

Он пронизывает все творение; он повсюду в засаде. Повсюду рыщет воинство кобольдов, привидений, ведьм, оборотней, и притом в человеческом образе. Никто не знает, не подписал ли его ближний договора с Лукавым. Никто не знает, не принадлежит ли дьяволу едва расцветшее дитя. Неимоверный страх, сопоставимый разве что с ужасом египетской архаики, давит на людей, ежеминутно готовых сорваться в пропасть. Существовала черная магия, черная месса и ведьмовские шабаши, ночные празднества на вершинах гор, колдовские напитки и заклятия. Князь Ада со своей родней — матушкой и бабушкой, ибо он, бросающий своим существованием вызов таинству брака, не может иметь жену и детей, с падшими ангелами и недобрыми спутниками представляет собой одно из величественнейших созданий всемирной истории религии, лишь слегка намеченное в древнегерманском Локи [27]. Гротескные фигуры чертей с рогами, лапами и конскими копытами окончательно оформляются уже в мистериях XI столетия и повсеместно наполняют мир художнического воображения: без них немыслима готическая живопись до Дюрера и Грюневальда включительно. Дьявол хитер, коварен, злораден, и все же в конце концов силы света

надувают и осмеивают его. Он и его ублюдки причудливы, вздорны, изобретательны и наделены неимоверной фантазией: воплощение адского хохота — в противовес просветленной улыбке Царицы Небесной, но также и фаустовского мирового юмора — в противовес горю сокрушенных грешников.

Весомость и проникновенность этого образа и веру в него невозможно преувеличить. Миф о Марии и миф о дьяволе развивались вместе и немыслимы один без другого. Неверие в любой из них есть смертный грех. Существовал культ Марии в виде молитв и культ дьявола в виде заклинаний и экзорцизмов [28]. Человек постоянно ходит над пропастью, прикрытой тонким покровом. Жизнь в этом мире есть постоянная отчаянная война с дьяволом, в которой каждый индивид как сочлен Воинствующей Церкви обязан нападать, защищаться, показать себя рыцарем. Сверху смотрит во славе своей Торжествующая Церковь ангелов и святых. В этой борьбе ее благодать помогает, как щит. Мария — Защитница, под покровом которой можно спасаться, и Судия, раздающая победные награды. Каждый из этих миров имел свою легенду, свое искусство, свою схоластику и мистику. И дьявол мог творить чудеса. То, чего нет больше на ранних ступенях ни одной другой религии,— это символический цвет. К образу Мадонны принадлежат белый и голубой, к образу дьявола — черный, серо-желтый и красный цвета. Святые и ангелы реют в эфире, но дьяволы прыгают, издавая зловоние, и ведьмы со свистом несутся сквозь ночь. Лишь то и другое в совокупности, свет и ночь, любовь и страх, наполняют готическое искусство присущей ему неописуемой прочувствованностью. Это все, что угодно, только не «художественная» фантазия. Каждый человек знал, что мир полон воинствами ангелов и чертей. Лучившиеся ангелы Фра Анжелико и раннеренейнских мастеров и ворожи с порталов больших соборов в самом деле наполняли воздух. Их видели, повсюду ощущали их присутствие. Сегодня мы безнадежно не в силах понять, что миф — не эстетически удобная игра воображения, но кусок телеснейшей реальности, пронизывающий всю бодрственность человека и глубочайше потрясающий его существование. Эти существа всегда вокруг. Их замечали, не видя. В них верили такой верой, которая отбрасывает мысль о доказательствах как кощунственную. То, что мы сегодня именуем мифом, наша книжная влюбленность в готическую красочность, есть всего-навсего александризм. Тогда этим не «наслаждались»; за мифом стояла смерть.

Ибо дьявол овладевал человеческой душой и совращал ее к ересям, блуду и волшебству. Война против него велась на земле огнем и мечом, и притом против людей, которые ему предались. Очень утешительно не думать об этой стороне тех времен, но без ужасающей действительности от всей готики остается всего лишь романтика. Вместе с пламенеющими любовью гимнами к Марии к небу подымался дым бесчисленных костров.

Рядом с соборами высились колесо и виселица. В те времена каждый жил в сознании неимоверной опасности, исходившей не от

палача, но от ада. Бесчисленные тысячи ведьм были убеждены, что действительно являются таковыми. Они сами доносили на себя, молили об отпущении грехов, из чистейшего правдолюбия рассказывали на исповеди о своих ночных полетах и договорах с дьяволом. Инквизиторы в слезах, из сострадания к падшим назначали пытку, чтобы спасти их души. Вот готический миф, из которого вышли крестовые походы, соборы, одухотвореннейшая живопись и мистика. В его тени расцвело то готическое ощущение счастья, глубину которого мы просто не можем себе вообразить.

Эпохе Каролингов все это было еще чуждо. Карл Великий в своем I Саксонском Капитуляре (787 г.) запретил древнегерманскую веру в оборотней и привидения (strigae) под страхом наказания, и еще около 1020 г. эта вера была осуждена как суеверие в декрете Буркарда Вормсского, лишь в ослабленном виде, однако, перешедшем около 1140 г. в decretum Gratiani. Цезарий из Гейстербаха [29] уже сжился со всем миром легенды о дьяволе; в Legenda aurea последняя столь же действительна и действенна, сколь и легенда Девы Марии. В 1233 г., когда в Майнце и Шпейере выводили своды соборов, появилась булла «Глас в Раме», придавшая вере в чертей и ведьм канонический характер. Это было немного спустя после «Песни о солнце» [30] святого Франциска, и в то самое время, когда францисканцы в пламенных молитвах склонялись перед Девой Марией и распространяли ее почитание, доминиканцы вооружались на борьбу с дьяволом посредством инквизиции. Именно потому, что в облике Марии небесная любовь нашла для себя средоточие, земная любовь стала сродни дьяволу. Женщина есть грех — так чувствовали великие аскеты, как они чувствовали это в древности, в Китае и в Индии. Дьявол царит лишь через женщину; ведьма есть распространительница смертных грехов. Фома Аквинский развил жуткое учение о инкубе и суккубе [31]. Чистейшие мистики, такие, как Бонавентура, Альберт Великий, Дунс Скот, придали метафизике сатанинского завершенную форму.

Ренессансу сильная вера готики служила в качестве постоянной предпосылки его мирочувствия. Когда Вазари хвалил Чимабуе и Джотто за то, что они впервые стали следовать природе как своей наставнице, то дело шло о той самой готической природе, которая была одухотворена ангельскими и дьявольскими воинствами и пребывала в свете вечной угрозы. Подражание природе означало подражание ее душе, а не ее поверхности. Следует оставить сказку о возвращении к «древности». Ренессанс, rinascitá означал тогда готический взлет от 1000 г. и далее, новое фаустовское мирочувствие, новое самопереживание. Я в бесконечности. Пусть отдельные умы грезили об античности, как они себе ее воображали; это было явление вкуса, не более. Античный миф был темой для развлечения, аллегорической игрой; сквозь его тонкую завесу истинный миф — готический — проступал менее четко. Когда выступил Савонарола, античный вздор незамедлительно исчез с поверхности флорентийской жизни. Все они работали для церкви, и притом из убеждения; Рафаэль был проникновеннейшим изо всех создателей

Мадонн; твердая вера в дьявольский мир и в избавление от него заступничеством святых лежит в основе всего этого искусства и сочинительства, и все без исключения — живописцы, архитекторы, гуманисты, хотя бы они целодневно твердили имена Цицерона, Вергилия, Венеры, Аполлона,— все неизменно взирали на костры ведьм как на нечто естественное и носили амулеты против дьявола. Сочинения Марсилио Фичино полны учеными размышлениями о чертях и ведьмах; Франческо делла Мирандола написал на элегантной латыни диалог «Ведьма», чтобы предостеречь от опасности тонкие умы своего кружка. Когда Леонардо работал над «Святой Анной», на вершине Ренессанса, в Риме и на прекраснейшей гуманистической латыни был написан «Молот ведьм» (1487 г.). Большой миф Ренессанса был таким, и без него великолепная, чисто готическая мощь этого антиготического движения непонятна. Люди, не ощущающие за спиной дьявола, не смогли бы создать ни «Божественную комедию», ни фрески в Орвьето, ни потолок Сикстинской капеллы.

Только на мощном фоне этого мифа в фаустовской душе выросло ощущение того, чем она была: Я, затерянное в бесконечности; всецело сила, но бессильная в бесконечности более великих сил; всецело воля, но исполненная страха перед своей свободой. Проблема свободы воли никогда не продумывалась глубже и мучительнее. Другие культуры вообще не знали этой проблемы. Но именно потому, что магическая самоотдача была здесь невозможна, потому, что мыслили не «оно», не часть всеобщего духа, но обособленное, воинствующее Я, стремящееся утвердить себя, любая граница свободы воспринималась как цепь, которую человек должен проволочить на себе сквозь всю жизнь, и сама жизнь — как смерть при жизни. Но если это так — почему? Для чего?

Из этого прозрения выросло неимоверное ощущение вины, которое проходит сквозь те века, как одинокая отчаянная жалоба. Соборы устремляются к небу со все более тоскливой мольбой, готические своды превращаются в сложенные руки; только из высокого окна брезжит утешительный свет над ночью длинного церковного неба. Захватывающие дыхание антифоны церковных песнопений, латинские гимны говорят о растертых в кровь коленях и об ударах бичей в ночной келье. Для магического человека мировая пещера была тесной и небо близким; теперь оно стало бесконечно далеким; казалось, никакая рука не дотянется из тех пространств, и вокруг потерянного Я насмешливо громоздился мир дьяволов. Отсюда великая тоска мистики: «разрешиться от тварности», как говорил Генрих Сузо [32], «совлечься себя самого и всех вещей» (Мейстер Экхарт), «оставление самости» («Немецкая теология»). Рядом совершалась бесконечная работа над понятиями, которые расщепляли все тоньше и тоньше, чтобы докопаться до великого «почему», и звучал под конец всеобщий вопль о благодати не магической, которая сходила как субстанция, но фаустовской, которая освобождала волю.

Возмочь быть свободной — вот в конечной глубине тот единственный дар, который вымаливала у неба фаустовская душа. Семь Таинств готики, понятые Петром Ломбардом как единство, в 1215 г. возведенные Латеранским собором в ранг догмата, мистически обоснованные Фомой Аквинским, имели только этот смысл. Они сопровождали единичную душу от рождения до смерти и защищали ее от сатанинских сил, стремившихся свить гнездо внутри воли. Ибо продать душу черту — значит продать ему **свою волю.** Воинствующая Церковь на земле есть зримая община тех, кто с помощью благодати таинства «возмог волить». Эта уверенность в свободе являет свои залоги в таинстве Евхаристии. Чудо святого пресуществления, каждодневно творящееся в руках священника, освященная гостия на высоком престоле собора, в которой верующий ощущал присутствие того, кто некогда принес себя в жертву, дабы обеспечить своим верным **свободу воления,**— это давало радость, которую мы сегодня решительно неспособны представить себе и в благодарность за которую в 1264 г. был учрежден главный праздник католической церкви, День Тела Господня.

Но еще выше простирается собственно фаустовское первотаинство покаяния. Оно представляет наряду с мифом Марии и мифом дьявола третье великое творение готики, но только оно дает двум другим глубину и значительность; оно раскрывает последние тайны души этой культуры и тем самым обособляет ее от всех других. С магическим первотаинством крещения человек воцерковляется великому консенсусу; **единое** великое «Оно» божественного Духа вселяется также и в нем, и за все, что произошло, требуется долг покорности. Но в фаустовском покаянии заложена **идея личности.** Неверно, что ее открыл Ренессанс *. Он придал ей блистательную и плотскую форму, в которой любой мог сразу ее заметить. Но родилась она вместе с готикой; она составляет интимнейшее достояние последней; она тождественна готическому духу. Ибо такое покаяние каждый совершает за себя одного. Он один может испытывать свою совесть. Он один покаянно предстоит бесконечности; он один обязан в исповеди понять свое личное прошлое и облечь его в слова, и равным образом разрешение от грехов, освобождение его Я для нового ответственного действования совершается для него одного. Крещение совершенно безлично. Человек принимает его в качестве человека, не в качестве **этого** человека. Но идея покаяния предполагает, что каждое деяние получает свое неповторимое значение лишь через того, кто его творит. Здесь лежит черта, отделяющая западную трагедию от античной, китайской и индийской, все отчетливее ориентирующая наше уголовное право на правонарушителя, а не на деяние, дедуцирующая все кардинальные этические понятия из индивидуального действования, а не из типического поведения. Фаустовская ответственность вместо магической покорности, единичная воля вместо консенсуса, разрешение вместо самоотречения — вот различия между активнейшим и пассивнейшим из таинств, уводящие к различию между мировой пещерой и динамикой бесконечности. Крещение совершают над крещаемым, покаяние совершает каждый в себе самом. Но скрупулезное исследование собственного прошедшего есть в то же время самое раннее проявление и великая школа **исторического духа** фаустовского человека. Нет другой культуры, в рамках которой собственная жизнь — черта за чертой и по обязанности была бы так важна для живущего, ибо он должен словесно дать во всем отчет. Если историческое исследование и жизнеописание с самого начала отмечают дух Запада; если и то и другое в своем глубочайшем основании суть самоиспытание и исповедь, и существование ведется с таким сознательным отношением к исторической среде, как это никто и нигде не нашел бы ни возможным, ни выносимым; если мы впервые привыкли рассматривать историю в перспективе тысячелетий, не распсодически и декоративно, как в древности или в Китае, но **как судьи** — с почти сакраментальной формулой на заднем плане: tout comprendre, c'est tout pardonner [33], то истоки всего этого лежат в упомянутом таинстве готической церкви, в этом постоянном разрешении Я через **историческое** испытание и оправдание. Каждая исповедь есть автобиография. Это подлинное освобождение воли столь необходимо для нас, что отказ в разрешении ведет к отчаянию, более того, уничтожает. Лишь тот, кто угадывает блаженство такого внутреннего отпущения, поймет древнее наименование исповеди — sacramentum resurgentium, таинство воскресших.

Если душу в этом тяжелейшем решении предоставляют ей самой, остается вечная неразрешенность, как тяготеющее над ней облако. Вероятно, ни одно установление другой религии не принесло в мир столько счастья. Все ликование и небесная любовь готики покоились на уверенности в полном избавлении через дарованную священником благодать. Неуверенность, возникшая в результате упадка этого таинства, заставила побледнеть и глубокую готическую радость жизни, и лучезарный мир Марии, остался один сатанинский мир со своей мрачной вездесущностью. На место недостижимого более блаженства встал протестантский и прежде всего пуританский **героизм**, без надежды сражающийся на потерянных позициях. «Исповедь никогда не следовало бы отнимать у людей»,— заметил однажды Гёте. Тяжеловесная серьезность распространилась в странах, где она отмерла. Нравы, одежда, искусство, мышление восприняли ночной цвет этого единственного мифа, который сохранил жизненность. Нет ничего менее солнечного, чем учение Канта. «Каждый — сам себе пастырь» — это убеждение было завоевано в меру содержащихся в нем обязанностей, но не в меру содержащихся в нем прав. Никто не может исповедать самого себя с глубинной уверенностью церковного отпущения. Поэтому вечно грызущая потребность все же рассудить

* Или тем паче возродил. Античный человек есть в качестве одушевленного тела одно среди многих совершенно независимых друг от друга единств. Фаустовский человек есть средоточие вселенной и объемлет своей душой целокупность. Но личность означает не нечто единичное, но нечто единственное.

душу и разрешить ее от прошедшего пересоздала все высшие формы коммуникации и превратила в протестантских странах музыку, живопись, поэзию, письмо, философскую книгу из средств изображения как такового в средства самообвинения, покаяния и бесконечной исповеди. Также и в католическом регионе, прежде всего в Париже, одновременно с сомнением в таинстве покаяния возникло искусство как психология. Созерцание мира исчезло перед нескончаемым разрыванием собственной души. Вместо Бесконечного были позваны в священники и судьи современники и потомство. Личное искусство в том смысле, в котором оно отмечает Гёте в отличие от Данте и Рембрандта в отличие от Микеланджело, есть замена таинства покаяния, но это свидетельствует о старении фаустовской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

Как известно, «Закат Европы» О. Шпенглера был представлен русскому читателю своим первым томом (П.; М., 1923). Предлагаемые здесь фрагменты взяты из второго тома, вышедшего на немецком языке в 1922 году.

Из раздела «Города и народы» (S. 142—146)

[1] «Человеческая порода» — «Rasse, Menschenrasse». Русское слово «раса» в его одиозно-расистском или научно-этнографическом смысле грубо исказило бы шпенглеровское словоупотребление уже постольку, поскольку оно есть **термин** (в отличие от немецкого слова, которое одновременно обозначает в обиходном языке понятие «породы»). Между тем Шпенглеру было важно отнять у этого слова всякий терминологический характер и превратить его в неопределенный синоним биологического «потока существования»; именно ради этого он идет на парадоксальные заявления о том, что каждый индивидуум не только имеет свою собственную и неповторимую Rasse, но эта Rasse в довершение всего особая в каждый отдельный момент его жизни. Русское слово «порода», не навязывая никакого слишком конкретного и однозначного смысла, сохраняет анималистический привкус немецкого слова и его связь с идеей жизненной «повадки», очень важную для Шпенглера. Известно, что Шпенглер остро издевался над расовой теорией, и притом не только в том зловеще-гротескном виде, который она приобрела в руках нацистов, но и над ее изначальной формой — над гелертерскими умствованиями по поводу объемов черепов и т. п.

[2] «Тотем» и «табу» — эквиваленты понятий «вожделения», движущего людьми действия, и «страха», вдохновляющего созерцателей.

[3] Любование «вечностью» крестьянского существования — постоянный эмоциональный фон философствования Шпенглера, роднящий его со всей позднеромантической традицией в целом (вплоть до Хайдеггера). Можно вспомнить раннего Рильке, медитировавшего о временах, когда (цитируем в подстрочном переводе).

Все станет снова большим и крепким.
Земля простой, а вода — складчатой,
Деревья огромными, и очень маленькими — стены;
И в долинах сильный и многоликий
Народ пастухов и земледелов.

[4] Речь идет о крито-микенской культуре второго тысячелетия до н. э. Мегарон — главное помещение дома в начальные времена Греции: большой зал с очагом на мужской половине.

[5] Карийцы — древнее население запада Малой Азии.

[6] Шпенглер понимает под «орнаментом» всякое художественное творчество, управляемое не жизненной данностью, не непосредственными импульсами быта, а потребностью в чистых и отвлеченных формах; в этом смысле пирамида, не несущая на себе никакой орнаментики в обычном смысле слова, есть совершенный «орнамент». То же относится и к готическому собору, всецело подчиненному идее устремленности ввысь, разделенному на три треугольника, прорезанному «мистической розой» окон и т. п.

[7] Гельнгаузен, Гослар, Вартбург — места знаменитых романских замков.

[8] «Украшение» для Шпенглера есть полная противоположность «орнаменту». Орнамент поднимает чистую форму над реальностью, украшение заставляет эту форму служить необязательным служебным дополнением к реальности.

[9] Переход стиля во вкус — синоним перехода от культуры к цивилизации.

Из раздела «Исторические псевдоморфозы» (S. 227—241, 256—265)

[1] «Арабская», или магическая, культура — в это понятие Шпенглер включает самый широкий круг явлений позднеантичной, византийской, иудейско-талмудической и других культур. И грек Плотин, продолжающий линию платоновской мысли, и африканский латинянин Августин, тысячью нитей связанный с Цицероном и Вергилием, и творцы Талмуда, фиксировавшие специфическую устную традицию понимания Библии, для Шпенглера — «арабы». И все же такое объединение Плотина и рабби Акибы, Прокла и мутазилитов в некое единство само по себе не лишено смысла: ряд общих признаков, перечисляемых Шпенглером в продолжение приводимого отрывка, действительно реален (хотя временами Шпенглеру приходится идти на грубые натяжки, например в вопросе о «манихействе» зрелого Августина). Дело в том, что своим интеллектуальным экспериментом — разработкой системы классификации и периодизации материала, альтернативной к системе «античность — средневековье — новое время», Шпенглер доказал совсем не то, что он хотел доказать. Схема Шпенглера явно не устраняет старой схемы, но в лучшем случае становится с ней рядом, как геометрия Лобачевского не может «отменить» геометрии Эвклида; однако из такого сосуществования разных критериев членения материала вытекает убийственный для Шпенглера вывод: культура не есть и не может быть представлена как органическое «тело», непроницаемое для другого такого же «тела»! Один и тот же Плотин может быть описан как закономерное явление имманентного развития греческой мысли и как явление, параллельное манихейству и патристике. В нем, как в индивидуальном феномене, пересекается ряд культурных линий, движение которых относительно друг друга и есть культура.

[2] Эпоха Меровингов — V — середина VIII в. С точки зрения Шпенглера, эта эпоха европейской («фаустовской») истории «одновременна» VI—IV вв. до н. э. в истории «магической» культуры.

[3] «Феллахи» — в терминологии Шпенглера обозначение поколений, приходящих на исходе и после исхода той или иной цивилизации и уже неспособных не только творить историю, но и хотя бы отстаивать завоевания своих предшественников. «Великие решения, в которых сосредоточивается весь смысл целой культуры, больше не имеют места. Бессмыслица, зоология приходит к господству. Становится безразличным — для мира, не для замешанных в игре частных лиц — какой исход получит то или иное событие. Все великие проблемы политики решены, как они постепенно оказываются решены во всех цивилизациях: т. е. никто уже не воспринимает их как вопросы; больше не спрашивают... Эти народонаселения уже не имеют души. Поэтому они не могут иметь и собственной истории» (*Spengler O.* Der Untergang des Abendlandes. Bd. 2. München, 1922. S. 60—61).

[4] Загр — гора между Месопотамией и Мидией (область западного Ирана) к востоку от горы Оронта. Область, о которой говорит Шпенглер, включает в себя Палестину (иудейско-израильский регион, Эдом, Амалек и т. п.), Сирию, Финикию (Ливан), Аравию (по крайней мере, северные ее части) и Месопотамию.

[5] В 327—325 гг. до н. э. Александр Великий, пройдя всю Персию, предпринимает поход в Индию, дойдя до крайней восточной точки македонского владычества.

[6] Селевкиды — потомки Селевка, которому при разделе наследия Александра достались сирийские владения.

[7] Битва при Пидне (168 г. до н. э.) привела к окончательной победе Рима над Македонией. К 64—63 гг. до н. э. римляне окончательно овладевают Сирией и Палестиной, в 30 г. до н. э. частью Римской империи становится последняя эллинистическая держава — Египет.

[8] Критика современного Шпенглеру положения в науке, несмотря на свою агрессивность, в основе своей верна. За истекшие полвека немало сделано для преодоления описанной Шпенглером ситуации.

[9] Манихейство — религия, основанная в Месопотамии неким Мани (казнен в 277 г.) и распространившаяся в продолжении I тысячелетия нашей эры в странах Передней и Средней Азии. Манихейские тексты дошли на греческом, сирийском, коптском, древнеиранском, тохарском и других языках. Сам Мани говорил: «Вера моя ясной бывает в любой стране и на любом языке и распространяется в далекие страны» (*Луконин В. Г.* Картир и Мани // Вестник древней истории. М., 1966. № 3. С. 71).

[10] Несторианство — исповедание христианской религии, принятое сиро-персидской церковью, отрицающее нераздельное единство Бога и человека в лице Христа и отделившееся от православия к 497 г. Несториане проповедовали свое учение между гуннскими, тюркскими и уйгурскими племенами, в Тибете (где их проповедь повлияла на ламаизм), на Суматре и в Китае. Несторианские тексты дошли на греческом, сирийском и даже китайском языках (знаменитая двуязычная сиро-китайская надпись 799 г. из Сиан-Фу сообщает о «введении великой, сияющей религии из Та-Х'ин», т. е. Иудеи).

[11] «Касающийся как крови, так и души» — на языке Шпенглера означает расцвет и экономико-политических, и религиозно-метафизических возможностей народа.

[12] Эти слова Шпенглера не лишены какого-то смысла. Известно, что Цезарь (по крайней мере, по слухам) носился с планами переноса столицы из Рима в Александрию; ориентализм его политики сказался уже в таком внешнем жесте, как реформа календаря на основе эллинистико-египетской (александрийской) науки. Антоний в борьбе с Октавианом явственно выступал как деятель, ориентирующийся на Восток, что выражалось хотя бы в его положении рядом с Клеопатрой как такого же монарха восточного стиля.

[13] Константин Великий перенес столицу империи из Рима в Константинополь (называвшийся до того Византией) в 330 г.

[14] Битва при Акциуме (31 г. до н. э.) принесла Октавиану окончательную победу над Антонием. Уже пропаганда Октавиана изображала это событие как победу Запада над Востоком: «Многоразличные боги-чудища и лающий (т. е. собакоголовый) Анубис подняли оружие против Нептуна и Венеры; против Минервы»,— так изображает сражение при Акциуме Вергилий (Энеида, кн. VIII, ст. 698—700).

[15] Суфизм — поздняя форма мусульманской мистики.

[16] Вероятно, в своем понимании России Шпенглер в наибольшей степени уходит от науки в мир «фельетонизма». Впрочем, известная параллель между духовной ситуацией сиро-коптского мира III—VII вв. и некоторыми моментами русской истории (кризисом раскола в XVII в.), может быть прослежена; объясняется она не загадочной близостью «магической» и славянской душ, но исторической преемственностью, сложившейся в те века допетровской Руси, когда прилежно изучались сочинения египетских и сирийских аскетов (Макарий Египетский, Ефрем Сирин, Иоанн Лествичник, Исаак Сириянин и т. п.). Настроение борьбы мессалиан, монофиситов и прочих подобных религиозных групп Ближнего Востока против «мелькитской», т. е. «царской», «правительственной», церкви действительно напоминает дух русских старообрядцев (практика самосожжений, уход в скиты, ненависть к городской цивилизации). Самое слово «скиты» восходит к коптскому Ши-Хет («Вес Сердца», наименованию знаменитой обители в Фиваиде).

[17] Маккавеи — сыновья Маттафии, вождя религиозно-освободительной войны иудеев против Селевкидов. В 168 г. до н. э. царь из династий Селевкидов Антиох

IV Эпифан (175—163 гг. до н. э.) сделал попытку полной ликвидации еврейских культурных и религиозных традиций и насильственной эллинизации Иудеи; знаменитый иерусалимский храм Яхве был превращен в храм Зевса, иудаистские обряды были запрещены под страхом смерти, из-под палки вводились греческие наряды и физические упражнения. В 167 г. началось восстание Маккавеев; Иуда Маккавей одержал ряд побед, и когда в 160 г. был убит, активность народа достигла такого уровня, что о проведении мер по эллинизации не могло быть и речи. Эпопея этого столкновения между эллинизмом и Азией описана в четырех иудейских исторических сочинениях, известных под названием Книг Маккавеев.

[18] Имеется в виду Антиох IV Эпифан (см. предыдущее примечание).

[19] В XVII главе Апокалипсиса (Откровения Иоанна Богослова) содержится такое символическое описание римской государственности: «И пришел один из семи Ангелов... и, говоря со мною, сказал мне: подойди, я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих; с нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле. И повел меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодейства ее; и на челе ее написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным. Я видел, что жена упоена была кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых, и видя ее, дивился удивлением великим. И сказал мне Ангел: «...Жена же, которую ты видел, есть великий город, царствующий над земными царями» (Апок. XVII, 1—7, 18). Затем бог изрекает приговор: «Воздайте ей так, как она воздала вам, и вдвое воздайте ей по делам ее; в чаше, в которой она приготовляла вам вино, приготовьте ей вдвое. Сколько славилась она и роскошествовала, столько воздайте ей мучений и горестей. Ибо она говорит в сердце своем: «Сижу царицею, я не вдова и не увижу горести!» (Апок. XVIII, 6—7).

[20] Эдесса — важнейший центр самобытной сирийской культуры в III—VII вв.

[21] Сасаниды — династия, правившая в Персии в 226—651 гг.

[22] Аксум — древнеэфиопская держава, возникшая примерно в конце II в. и павшая к концу IX в. Христианизация Аксума произошла в результате проповеди сирийцев Фрументия и Эдесия в IV в. Социальный уклад Аксума сохранял очень много первобытных черт; все домыслы Шпенглера о «рыцарском» строе аксумской культуры тем более беспочвенны, что от этой эпохи не дошло никаких текстов, кроме эпиграфических.

[23] Имеются в виду военные действия 20-х годов VI в., разыгравшиеся между негусом Элла-Асбехой и южноаравийским (хымьяритским) царем Зу-Навасом, принявшим иудаизм и организовавшим в своих владениях массовые погромы христиан. Шпенглеровская характеристика этих военных действий носит совершенно фантастический характер.

[24] Уланд (1787—1862) и Й. Эйхендорф (1788—1857) — немецкие поэты-романтики; Вальтер фон дер Фогельвейде — крупнейший представитель немецкой поэзии на рубеже XII и XIII вв. Шпенглер понимает «романтику» как неизбежную стадию в развитии каждой культуры, непосредственно предшествующую концу.

[25] Маздаизм — реформированная форма зороастризма, введенная династией Сасанидов (см. выше прим. 21) в качестве государственной религии Ирана. Утверждение этой религии отличалось большой нетерпимостью (зверская казнь Мани, многочисленные гонения христиан); однако иудеев маздаисты из политических соображений поддерживали против Рима. Характер ирано-римских религиозных войн описан Шпенглером довольно верно.

[26] К этому можно добавить, что христиане применили к язычникам презрительную солдатскую кличку «штатских», paganus (равноценно русскому «шпак», «шляпа»). Для ранних христиан язычники и были зажиревшими «шпаками», не понимающими, что такое кровь, героизм, верность перед лицом смерти. Но, конечно, подстановка этого чисто символического образа «воинствования» на месте феномена «рыцарства» весьма фантастична.

[27] Адиабена — область в Месопотамии; в первые века нашей эры «буферное» государство между великими державами Запада и Востока — между Римской империей и Парфией. С таким расположением Адиабены связано то, что ее народ не удовлетворялся ни чисто западным греко-римским язычеством, ни

чисто восточным иранским зороастризмом; зато там имели огромный успех иудаистские, а позднее христианские миссионеры. Иудаизм в эту эпоху — не национальная религия евреев, но универсалистское исповедание, вербующее прозелитов (герим) из самых разных народов. «Воинственность» слабой Адиабены постулирована Шпенглером для нужд его общей схемы.

[28] Шпенглеровская характеристика палестинской эпохи христианства весьма риторична и оставляет желать многого в отношении научности. «Крестьянский», «сельский», «негородской» характер начального христианства необходим для того, чтобы устояла схема Шпенглера, согласно которой всякая культура начинается «от земли». Однако уже то обстоятельство, что Палестина тех времен состояла отчасти из пустыни, где вообще никто не жил, кроме аскетов, отчасти же из густонаселенной местности, примыкавшей к многочисленным городам, явствует, что о крестьянском мире того типа, который мы видим при начале западноевропейской культуры, здесь не может быть и речи. Верно только то, что события, описываемые в Евангелиях, не сосредоточены в городах с такой исключительностью, как история последующих веков христианства; но из того, что Иисус проходит по полю или мимо Генисаретского озера, призывает в апостолы рыбаков и т. п., было бы неосторожно всерьез делать вывод о специфически крестьянском характере его проповеди. В Евангелии от Матфея мы читаем: «Тогда начал Он укорять города, в которых наиболее явлено было сил Его, за то, что они не покаялись: горе тебе, Хоразин! горе тебе, Вифсаида!..» (Матф., XI, 20—21). Иисус все время сталкивается с фарисеями; между тем в настоящем отдалении от городов трудно вообразить себе представителя этого сословия, так презиравшего «людей земли» (ам-хаарец). Очень относительна и «наивность» начального христианства: оно наивно лишь постольку, поскольку наивно любое народное духовное движение, обладающее внутренней целостностью. Первые проповедники христианства были «простыми людьми» с интеллигентской точки зрения, мало знакомыми с мирской культурой своей эпохи, но людьми во всяком случае грамотными, привыкшими к вчитыванию в Библию и размышлению над ее темными местами,— своего рода «начетчиками». За истекшее со времен появления книги Шпенглера пятидесятилетие наука выявила далеко заходящую связь возникновения христианства с иудейской школьной традицией: проповедь Иисуса выражала протест против изощренной формализации веры в фарисействе, но она предполагала фарисейскую культуру как свою предпосылку. Значит, мы имеем дело не с абсолютно спонтанным обнаружением «духа земли», но с культурным явлением, возникшим в обстановке достаточно сложной и устоявшейся традиции. С вопросом о связи Евангелия и Талмуда соотносится и вопрос об абсолютизируемой Шпенглером потусторонности евангельской этики: в Евангелии от Иоанна мы действительно встречаем речение «Царство Мое не от мира сего» (Ио., XVIII, 36), но рядом стоит самая живая заинтересованность в организации справедливых отношений между людьми, т. е. в тех самых социальных проблемах, которыми занимались вплотную авторы Талмуда: например, стремление гарантировать положение женщины в браке (Марк, X, 2—12) находит прямую параллель в изречении рабби Елацара (Гиттин 90 В) или анекдоте о рабби Шимоне бен Йехаи (Шир рабба, I, I, 2, на I, 4); то и другое см.: A rabbinic anthology, selected and arr. with comments and introd. by C. G. Montefiore, H. Locwe. Cleveland, 1963; Leipoldt J. Der Soziale Gedanke in der altchristlichen Kirche. Leipzig, 1952.

[29] Мандейская религия — исповедание, включающее в себя черты иудаизма, христианства и язычества, до сих пор разделяемое несколькими тысячами уроженцев Месопотамии. Во времена Шпенглера мандейские тексты только что были введены в научный обиход, и от них ожидали возможности проникнуть в предысторию христианства. Однако кодификация этих текстов принадлежит самое раннее VII—VIII вв.; их филологический анализ показывает, что в тех случаях, когда можно проследить параллель между ними и христианскими текстами, они содержат не изначальный вариант, но позднейшую переработку сирийских христианских формул (порой с языковыми недоразумениями). Становление мандеизма связано, по-видимому, не с предхристианским брожением в иудаизме, а с путями христианского гносиса.

[30] «Мандейство» Иоанна Крестителя — домысел Шпенглера. Скорее можно связывать сообщения источников об этой фигуре с новейшими археологическими данными о так называемой «кумранской» общине.

[31] Bar-naš, bar-naša — по-сирийски «Сын Человеческий», обозначение, постоянно применяемое к себе евангельским Иисусом. В соответствии с семитическим словоупотреблением это слово примерно соответствует нашему «Человек» с большой буквы, т. е. обозначает некую метафизическую человеческую сущность, что связано с мистической антропологией христианства (ср. выражение апостола Павла о Христе как «**человеке** с небеси»).

[32] «...Многие слышавшие с изумлением говорили: откуда у Него это? что за премудрость дана Ему и как такие чудеса совершаются руками Его? Не плотник ли Он, сын Марии, брат Иакова, Иосии, Иуды и Симона? Не здесь ли, между нами, Его сестры? И соблазнялись о Нем. Иисус же сказал им: не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем и у сродников и в доме своем. И не мог совершить там никакого чуда; только на немногих больных возложив руки, исцелил их» (Марк, VI, 2—5).

[33] «В девятом часу возопил Иисус громким голосом: «Элой! Элой! ламмá савахфанй?» чтó значит: «Боже Мой! Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Марк, XV, 34). Впрочем, с этими словами дело обстоит не так просто, как казалось Шпенглеру: эти слова — не простой вскрик, а цитата начальных слов 21/22-го Давидова псалма, содержание которого — муки и конечное торжество праведника. Современники Иисуса воспринимали этот псалом как пророчество о Мессии, так что напоминание о нем должно было быть понято как мессианское самоутверждение: «Смотрите на меня и понимайте, что это было сказано именно обо мне».

[34] «Факты и истины» (Tatsachen und Wahrheiten) — одна из сквозных антитез в шпенглеровском описании бытия.

[35] «Закон» (Тора) и «Пророки» — две важнейшие части ветхозаветной Библии. При этом если Тора содержит заповеди и ритуальные предписания законнической этики, то книги пророков противопоставляют религиозному формализму душевное самоуглубление и апокалиптические чаяния грядущего. Поэтому восстание христианства против фарисейства — это как бы повторение пророческой критики формализма Торы (по формуле пророка Осии «милости хочу, а не жертвы»).

[36] «Пилат сказал Ему: чтó есть истина?» (Ио., XVIII, 38).

[37] Credo, quia absurdum «верую, ибо нелепо» — слова, приписывающиеся широкой публикой богослову III в. Квинту Септимию Флоренсу Тертуллиану, хотя на деле и не встречающиеся ни в одном из его сочинений.

[38] Поверхностность этих риторических пассажей Шпенглера поразительна. Ни один человек эпохи раннего христианства не смог бы понять разделения на «метафизику» и «социальную этику»: для них то и другое было единым, ибо общественное устроение имело своей конечной целью оправдание членов общества перед лицом вечности, а мистическое переживание воспринималось как фундамент для социальных дел. «Чистое и непорочное благочестие пред Богом и Отцем есть то, чтобы заботиться о сиротах и вдовах в их скорбях...» (Иак., I, 27) — как Шпенглер смог бы рассечь эту фразу на «метафизику» и «социальную этику»?

[39] «Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, чтó вам есть и чтó пить, ни для тела вашего, во чтó одеться... И об одежде чтó заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них...» (Матф., VI, 25, 28—29).

[40] Шпенглер даже не вспоминает о том, что Достоевский в молодости прошел через фурьеризм!

[41] Действительно, от эпохи, которую, по Шпенглеру, следует назвать «раннемагической», дошли тексты, описывающие космос как пещеру: таков, например, знаменитый трактат неоплатоника Порфирия (232 — ок. 302) «О пещере нимф». Сюда же относится использование пещеры, символизирующей мироздание, в культе Митры (наивысший расцвет митраизма в Римской империи приходится на III в.); интерьер восточнохристианской (сирийской, армянской, коптской) церкви в IV—VII вв. также имеет «пещерный» облик и в то же время символизирует целокупность мироздания. Библейское представление о «небесной тверди», куполом покрывающей землю,— модель мира, в сознательном противоречии с греческой традицией возобновленная в VI в. Космой Индикоплевстом,— сообщало символу

пещеры наглядность. Все это говорит в пользу шпенглеровского описания. Однако не следует забывать, что первое и самое знаменитое из известных нам описаний мира как пещеры возникло в самой сердцевине «аполлоновской» культуры, а именно у Платона («Государство», с. 514 и сл.). Это лишний раз напоминает нам, что в культурной традиции нет и не может быть дискретности; на деле мы видим перед собой непрерывающиеся линии, постепенно меняющие свою окраску и вступающие между собой в калейдоскопически-неповторимые комбинации.

[42] О халдейской астрономии мы слишком мало знаем, чтобы подобные построения могли отличаться хотя бы минимальной соотнесенностью с конкретными данными.

[43] Вполне соответствует истине только то, что в раннехристианской, византийской и мусульманской культурах имеет место чрезвычайно обостренное переживание метафизики света. От евангелиста Иоанна и Плотина до византийского мистика Симеона Нового Богослова (X в.), до споров афонских монахов XIV в. о являющемся на высотах мистического созерцания «фаворском свете» и до учения суфийского шейха Йахйа ас-Сухраварди ал-Мактуля (ум. в 1191 г.) об «ишраке» («блеске») проходит одна непрерывная линия. «Свет есть смысл»,— читаем мы в «Эннеадах» Плотина (П., 4, 5). «...Надо иметь в виду, что эйдос есть, по Плотину, свет. Кто читал Плотина, тот знает, насколько часто говорит Плотин о свете в отношении ума. Можно было бы привести сотни текстов, чего, однако, не следует делать ввиду очевидности предмета. В истории греческой философии нет примера подобной интенсивности мистики света. В христианской философии сравнимы с Плотином только Дионисий Ареопагит и Симеон Новый Богослов, причем родство этих двух философских (не религиозных) систем — языческой и христианской — совершенно неоспоримо» (*Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука. М., 1927. С. 269—270). Византийские литургические тексты полны световыми метафорами («Свете тихий святыя славы бессмертного Отца», «слава Тебе, Показавшему нам свет» и т. п.). С другой стороны, есть основания спросить, не является ли такое переживание света общечеловеческим. Для «аполлоновской» культуры можно привести пассажи из Платона о «блеске» и «чистом сиянии» духовной красоты, для «фаустовской» культуры — трактат Мехтильды Магдебургской «Лучащийся свет божества» (XIII в.), световые образы «Рая» Данте и мерцающую полутьму Рембрандта. Ср.: *Beierwaltes*. Lux intelligibilis. Untersuchungen zur Lichmetaphysik der Griechen. München, 1957; *Baeumker Cl.* Witelo: ein Philosoph und Naturforscher des XII Jahrhunderts. München, 1908. S. 358—442.

[44] Дело идет у Филона и христианских гностиков о трояком делении человечества: «плотские» (sarkikoi), живущие животной жизнью, «душевные» (psykhikoi), т. е. заурядные верующие, ограниченные в возможностях самоуглубления, и «духовные» (pneumatikoi), для которых прозрачны все глубинные смыслы их вероучения. Такое же деление есть и в послании апостола Павла к коринфянам: «Душевный человек не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно. Но духовный судит обо всем... Если между вами зависть, споры и разногласия, то не плотские ли вы?» (I Кор. II, 14—15 и III, 3).

[45] Кисмет — араб. «предопределение». «Ни одна душа не может веровать иначе, как с соизволения Бога» (Коран, X, 100).

[46] Шпенглер имеет в виду доктрину Филона и позднейшего иудаизма.

[47] Logos — категория мирового смысла, выступающая уже у Гераклита и затем усвоенная христианством. Евангелие от Иоанна начинается фразой: «В начале был Логос» (в традиционном переводе: «В начале было Слово»). По учению Филона, Логос есть феноменальное раскрытие в творческом акте нуменального в-себе-бога, бог в своем раскрытом для мира демиургическом модусе, или некая промежуточная инстанция между абсолютом и космосом (ср.: *Муретов М. Д.* Учение о логосе у Филона Александрийского и Иоанна Богослова... СПб., 1885).

[48] Нус (греч. noys — «ум», «дух»), согласно дефиниции одного из наиболее глубоких знатоков неоплатонических категорий,— «обобщение всех смысловых, разумных и мыслительных закономерностей, царящих в космосе и в человеке» (*Лосев А. Ф.* Нус // Философская энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 104—105). В неоплатонической иерархии бытия нус есть посредствующая инстанция между «Единым» и Мировой Душой.

[49] Греч. physis — «природа». Вся фраза терминологически крайне небрежна.

[50] Это — грубое недоразумение; телесное начало никоим образом не есть для Павла синоним зла. Оценка тела зависит от того, «душевное» или «духовное» это тело, иначе говоря, какова движущая им внутренняя форма. Именно из почтения к телу вытекает этика аскетизма: «Бегайте блуда; всякий грех, какой делает человек, есть вне тела, а блудник грешит против собственного тела. Не знаете ли вы, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа?.. Посему прославляйте Бога и в телах ваших...» (I Кор., VI, 18—20).

[51] Совершенно фантастическая характеристика.

[52] Августин умозаключает от пессимистической оценки наличного состояния человека к необходимости благодати, которая выводит его из тождества самому себе и тем самым спасает; эта благодать не может быть заслужена и обусловливается лишь свободным произволением божества («даром данная благодать»). Формула Августина «дай, что повелишь, и повелевай, что пожелаешь» (Исповедь, X, 31) вызвала протест Пелагия (ум. в 418 г.), противопоставившего ей принцип свободной воли. Об исламе см. выше прим. 45.

[53] Излишне говорить, что подобные утверждения по сути своей не поддаются верификации ни на каком уровне.

[54] Греч. sōma — «тело».

[55] Лат. consensus — «согласие», часто «согласие в вопросах веры».

[56] В позднеантичном язычестве Посредник (Mesitēs) между божеством и людьми — Митра, в иудаизме — Мессия, в христианстве — Иисус (у еретиков также Параклет), в исламе — Мохамед, позднее у шиитов — «скрытый имам», или Махди.

[57] Ахура Мазда (Ормузд) — верховное божество добра в зороастризме, Ясны и Яшты — части Авесты.

[58] Эти линии возможных влияний проведены очень произвольно. Ясно, например, что влияние христианских авторов или Мани на Талмуд в каком-либо важном пункте невозможно.

[59] «Йецира» (точнее, «Сефер Йецира» — «Книга творения», V—VI вв. н. э.) и «Зохар» («Сияние», известно с XIII в.) — еврейские мистические (каббалистические) трактаты, отмеченные сильным влиянием неоплатонизма. Описанное Шпенглером единство между феноменами позднеантичной, византийской, исламской и еврейской культур во многом объясняется тем, что сквозь все эти культуры прошло всепроникающее воздействие Плотина и Прокла.

[60] Книга Еноха — поздний ветхозаветный апокриф.

[61] Имеются в виду такие апокрифические тексты, как Первоевангелие Иакова Еврея (или Книга Рождества Марии), История о Иосифе Плотнике, Псевдоевангелие Матфея, эфиопская Книга ста десяти чудес Госпожи нашей Марии и т. п. В них, в отличие от канонических евангелий, открыт доступ самым диковинным и противоречащим стилю христианства эпизодам; серьезный религиозный эпос подменяется в них занимательной и пестрой сказкой. Образы канонических Евангелий подвергаются здесь безудержному расцвечиванию и грубой вульгаризации (так, отрок Иисус изображен как опасный маг, использующий свою силу для расправы со сверстниками и учителями). Церковь боролась с этим видом низовой словесности, но истребить ее не могла: она была слишком связана со стихией фольклора и слишком дорога широкому читателю.

[62] «Деяния апостола Фомы» — памятник начала III в., дошедший в сирийской и греческой версиях; он повествует о проповеди, чудесах, путешествии в Индию и мученической смерти Фомы и содержит колоритные предманихейские мотивы.

[63] Псевдоклементины («Гомилии» и «Узнавания») — два варианта раннехристианского «романа» о странствиях апостола Петра, о судьбах его ученика Климента Римского и о посрамлении Симона Мага. Ряд мотивов, связанных с характеристикой Симона, перешел в возрожденческую легенду о Фаусте.

[64] Эон — греч. «век», в позднеантичных философских и религиозных доктринах — «мировая эра», «мировой цикл». По истечении эона мир претерпевает обновляющую катастрофу, а затем начинается новый цикл.

[65] Арабское слово «ислам» означает «покорность»; от этого же корня образовано слова «муслим» — «покорный» (наше «мусульманин»).

[66] Если бы Шпенглеру удалось доказать отсутствие представления о человеческой воле в «магической» культуре, его тезис о замкнутости отдельных культур получил бы блестящее подтверждение. Но доказать это, разумеется, невозможно. Для византийской религиозно-философской мысли в VII в. оказалось вопросом жизни и смерти утвердить в полемике с монофелитами тезис, согласно которому даже в предельной близости к божеству, т. е. в «нераздельном и неслиянном» богочеловечестве Христа, человеческая воля остается сама собой и сохраняет автономию. За веру в это крупнейший мыслитель эпохи Максим Исповедник (ум. в 662) пошел на пытки и в изгнание. Было бы чудовищной натяжкой отказывать в остром чувстве личностного начала такому теоретику предопределения, как Августин (достаточно вспомнить его «Исповедь»). В исламе ортодоксальнейший теолог суфизма ал-Газали (ум. в 1111) отстаивает идею о богоподобии человеческой воли и ее примате относительно разума (ср.: *Петрушевский И. П.* Ислам в Иране в VII—XV веках. Л., 1966. С. 228); совершенно аналогичные рассуждения западных схоластов — последователей Дунса Скота — Шпенглер рассматривает как чистейшую манифестацию «фаустовской» сущности. Наконец, в средневековой иудаистской философии волюнтаристскую тенденцию представляет Ибн Гебироль (первая половина XI в.).

[67] Мусульманские ортодоксы-мутакаллимы интерпретировали причинность именно таким образом. По их учению, Аллах в каждый «атом» времени заново творит все субстанции и связывает с ними некоторые акциденции; поэтому сцепление явлений зависит исключительно от его воли. Если опустить ткань в черную краску, то она чернеет не потому, что чернота переходит к ней от краски, но потому, что Аллах имеет обыкновение при данных обстоятельствах продуцировать в ткани акциденцию черноты — чего он мог бы и не сделать, и это было бы нисколько не более «чудом», чем обычный процесс. Мало того, если человек берет в руки тростинку для письма и пишет, это не есть естественное сцепление волевого акта и телодвижений: просто Аллах создает сразу четыре акциденции, которые **не зависят друг от друга и связаны только одновременностью:** а) желание человека писать, б) его способность сделать это, в) определенные движения его руки и г) движения самой тростинки.

[68] Обряд крещения, т. е. сакрального омовения в различных его вариантах,— общая принадлежность едва ли не всех религий, относимых Шпенглером к «магической» культуре (в том числе языческих мистерий, иудаистских сект, мандейства и т. п.). В его основе лежит — наряду с эмблематикой телесно-духовной чистоты — идея нового рождения, ибо вода служит в мифе символом начала всех вещей и материнского лона.

[69] Здесь произвольность в обращении Шпенглера с фактами доходит до крайней степени. Каким образом Пелагий, живший в одно время с Августином, может, в отличие от него, принадлежать не «магической», а «фаустовской» культуре? Ведь «пробуждение» последней, по учению Шпенглера, состоялось через полтысячелетия со времени Пелагия!

[70] Это утверждение совершенно голословно. Конечно, Августин, как всякий деятель эпохи кризиса и перелома, может быть с равным основанием причислен к различным эпохам: никакое «или — или» здесь не имеет смысла. Однако следует помнить, какую острую актуальность сохраняла многосторонняя проблематика Августина для самых различных эпох европейской культуры: в некотором опосредовании из нее вышел западный индивидуализм (ср. отношение к Августину Петрарки) и даже «Исповедь» Руссо определенным образом соотносится с «Исповедью» гиппонского епископа.

[71] Принадлежность философской системы Спинозы к новоевропейско-декартовской или также и к еврейско-каббалистической традиции вызывала и до сих пор вызывает споры (см.: *Соколов В. В.* Философия Спинозы. М., 1965). Шпенглер резко настаивал на чисто «магическом» мировоззренческом стиле Спинозы: «Он пользуется полным набором понятий окружающего его европейского барокко и до совершенного самообмана вживается в его строй представлений, но происхождение от Маймонида и Авиценны и талмудический метод «more geometrico» остаются непоколебленными...» (*Spengler O.* Untergang des Abendlandes. Bd. 2. München, 1922. S. 396). Оставим на совести Шпенглера отнесение геометрического метода Спинозы на счет его талмудической выучки (необходимость математического метода постулировали, между прочим, западные средневековые

схоласты). Ложной является сама альтернатива, заставляющая выбирать между описанием Спинозы как наследника Декарта или наследника Маймонида. Здесь ясно имеет место некий рецидив средневекового «реализма», т. е. наделения обобщенных понятий («европейская традиция», «иудейская традиция») реальностью на самом конкретном уровне. На деле всегда надо помнить, что подобные понятия суть наши умственные конструкции, имеющие обязательное отношение к реальности, но непременно также и дистанцированные от нее, дающие ее в прагматически (методически) удобном опосредовании. Если мы не хотим идти на разрыв с фактами, мы должны признать, что в настоящем смысле слова реален сам индивидуальный феномен творчества Спинозы, в котором неповторимым образом пересеклись такие-то и такие-то линии духовных традиций. Шпенглер своей концепцией «культуры-организма» только довел до предельной резкости аберрацию, весьма присущую вульгарному сознанию. Искать в исторической реальности таких осязаемых граней между античной и средневековой, между европейской и иудаистско-каббалистической культурами, относительно каждой из которых можно было бы однозначно решить, лежит ли она по ту или по эту сторону соответствующей грани,— все равно что отыскивать в реальном ландшафте пролегающий посреди него согласно географической карте меридиан. Это не значит, что наши «универсалии» (так же как средневековые универсалии) лишены смысла; ведь и разница в климате между разными долготами вполне реальна. У науки есть все основания бояться метафоричности, но уж если строить модель культуры в пространственных метафорах, рациональнее представить себе не замкнутое «биологическое» тело, но бесконечно тонкие разветвления и пересечения линий, которые к тому же в своем движении постоянно изменяют окраску, сохраняя непрерывность.

[72] Иоанн Дунс Скот (ум. в 1308) и Оккам Уильям (ум. в 1349) — крупнейшие представители поздней схоластики, отстаивавшие (против доктрины Фомы Аквинского) примат воли над разумом.

[73] Маймонид Моисей (правильнее Моше бен-Маймон, ум. в 1204) — крупнейший философ, теолог и врач средневекового испанского еврейства.

[74] Главная тема ветхозаветной Книги Иова — смысл страданий невинного. У праведника Иова гибнут его богатства, затем его сыновья; наконец, его самого поражает проказа. В ряде необычайно экспрессивных образов обрисовано его отчаяние. Предлагается ряд «решений» экзистенциальной загадки зла: например, жена Иова советует ему признать очевидность, отречься от Бога и на этом успокоиться; напротив, друзья Иова (Элифаз, Вилдад и Софар) мобилизуют формулы ходовой религиозной мудрости и предлагают Иову смириться — признать свою несуществующую виновность перед богом. Иов отвергает оба выхода, как слишком плоские и не исчерпывающие глубины его проблем: он не отрекается от Бога и не смиряется перед ним, но требует его на суд. Бог, отвечая ему «в вихре» и описывая себя самого как средоточие космических сил, размах которых несоизмерим с человеческим миром, одновременно признает Иова более правым, чем его благочестивые и сладкоречивые друзья. «И было после того, как Господь сказал те слова Иову, и молвил Господь Элифазу из Темана: «Гнев Мой пылает на тебя и на двух друзей твоих; ибо вы не говорили обо мне так правдиво, как раб Мой Иов!» (гл. 42, ст. 7, пер. С. Аверинцева, в кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 624). В конце книги к Иову возвращается его благоденствие столь же непостижимо, как оно было у него отнято.

[75] Снова «ислам» в смысле арабского «покорность» (ср. выше прим. 65).

[76] «Прорицание вельвы» — пророческая песнь о конце мира и языческих богов Валхаллы в так называемой Старшей Эдде. «Муспилли» — древневерхненемецкий отрывок IX в., рисующий загробные судьбы души. (Возможно, Шпенглер имеет в виду и другие германские и исландские тексты, где фигурирует слово «Муспилли» как обозначение Иисуса Христа, перекидывающее мост от христианства к нордическому язычеству, поскольку «Муспилли» соотносилось с мифологическим «Муспелем», отцом огня.) «Гелианд» («Спаситель») — древнесаксонская эпическая поэма, изображающая Христа в виде могущественного и воинственного монарха, апостолов — в виде его дружинников и т. п.

[77] Иоанн Скот Эриугена (ум. ок. 877) — великий мыслитель раннего европейского средневековья. Фигура Эриугены наносит схеме Шпенглера очевидный ущерб; сообразно этой схеме мышление Эриугены, стоящего у порога «фаустов-

ской» культуры, должно быть архаическим, наивным, «почвенным» и т. п. На самом деле доктрина Эриугены отличается необычайной интеллектуальной тонкостью и сложностью.

Из раздела «Пифагор, Мухамед, Кромвель» (S. 344—362)

[1] Наличность «великой раннеантичной религии» с пророками, прозрениями в метафизические глубины бытия и т. п. дедуцируется Шпенглером из его общей были, по Шпенглеру, начальными точками «фаустовской» и «магической» культур, имели место именно такие религиозные феномены, притом наделенные огромным размахом и творческой силой (в одном случае — мистика раннего средневековья, в другом — раннее христианство), то Шпенглер сначала объявляет эти феномены необходимым звеном в эволюции **любой** культуры, а затем постулирует их для каждой отдельной из восьми заинвентаризованных им культур. С исторической эмпирией это имеет мало общего. Положение усугублено тем, что само понятие религии отличается у Шпенглера крайней расплывчатостью и не отмежевано с одного конца от мифа, с другого края — от метафизики. Тем более не проведено никакой дифференциации между различными уровнями религии в собственном смысле слова: верования и переживания дикаря, израильского пророка, античного неоплатоника, индийского йога, Франциска Ассизского, Паскаля и американского квакера — все это есть «религия», но очевидно, что логический объем понятия в каждом из этих случаев особый. Здесь большее внимание к феноменологическому богатству фактов проявляет историософия Карла Ясперса, отмечающая решающий сдвиг в структуре религии и мифа для так называемого «осевого времени» (от VIII до II в. до н. э., а прежде всего VI в. до н. э.— см.: *Jaspers K.* Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. Zürich, 1949 *). Тенденции, возникшие в евразийском мире от Китая до Греции благодаря конфуцианству и даосизму, буддизму и джайнизму, израильскому пророческому движению и ионийской философии, привели ко включению в религиозный комплекс новой величины, которая в средние века становится ведущей, но до упомянутой эпохи просто не существовала,— теологии, т. е. теоретического осмысления содержания веры. Конечно, человеку всегда, начиная с самых первобытных эпох, было свойственно стремиться уяснить себе, во что он, собственно, верит; все дело в том, что до определенного времени такие попытки носят характер не вероисповедания, а мифотворчества, по этой причине отличаясь существенно меньшей напряженностью и обязательностью. Сама структура символической системы мифа предполагает некоторую поглощенность смысла образом, «означаемого» — «означающим», их, говоря языком Шеллинга, «неразличенность». Но когда дело доходит до построения догматики, интерес к нагому смыслу настолько насущен, что последний необходимо должен выявиться, эксплицироваться в формуле. Все ужасы религиозной нетерпимости средневековья — естественная оборотная сторона этого голода по нагому и безусловному смыслу. Уже из того, что вплоть до возникновения философии греки довольствовались мифологией, т. е. не вылущенным из опредмечивающей оболочки смыслом, доказывает, что ничего похожего на духовные битвы раннего христианства архаическая Эллада не знала. Впрочем, в эпоху Шпенглера некоторые наделенные избыточной фантазией мыслители пытались в пику академической науке искать глубины любомудрия в туманных далях греческой предыстории. Пример: *Флоренский П. А.* Первые шаги философии. Серг. Посад, 1914.

[2] Противопоставление «аполлинического» переживания гармонии и «дионисического» разрушительного экстаза, известное благодаря книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871) (Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 1), было хорошо известно античной философии. Для неоплатоника Прокла (V в.) растерзание мировой субстанции на частные предметы, упивающиеся своим частным бытием и в то же время томящиеся по воссоединению, есть дионисийское, а согласование разделенного в космическую гармонию — аполлоновское (In Timaeum II, 197, 14—23; ibid. 297, 28—31). Это представление связано с древним орфическим мифом, согласно которому младенец Дионис-Загрей был растерзан и пожран Титанами, что легло в основу человеческого бытия (ср. *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 158—159; *Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука. М., 1927. С. 230—231).

[3] Греч. sōma — «тело».

[4] «Единое» — важнейшая категория неоплатонической философии, восходящая к Платону и соответствующая чистому «бытию» Гегеля.

[5] Логос — понятие смысловой структурности бытия, впервые выступающее у Гераклита и перешедшее в христианскую догматику (начальный стих Евангелия от Иоанна: «В начале был Логос», по условному традиционному переводу — «В начале было Слово»). Когда Шпенглер проецирует понятия Единого и Логоса, сложившиеся лишь в процессе философской эволюции (причем «Единое» весьма поздно), на дофилософское мироощущение «жречески мыслящих» греков, он откровенно и сознательно порывает с позитивной научностью.

[6] Положение о «чисто сословном», аристократическом характере гомеровской поэзии чрезвычайно распространено в филологии (как современной Шпенглеру — Э. Бете, У. Ф. Виламовиц-Мёллендорф, Т. Ф. Шеффер и др.— так и новейшей), но не может считаться в подобном однозначном виде доказанным. По-видимому, социологическая характеристика Гомера должна быть более сложной.

[7] Тотем и табу — одна из сквозных антитез шпенглеровской мысли, соответствующая цепочке других антитез. «Тотем» приравнивается «существованию», «судьбе», «времени», «такту», «действительности», «крови» и характеризует мир активности; «табу» соответственно приравнено «бодрствованию», «каузальности», «пространству», «напряжению», «истине», «интеллекту» и символизирует мир созерцательности. Люди тотема — рыцари, викинги, политики, дельцы; люди табу — аскеты, священники, ученые.

[8] Имеется в виду так называемая Старшая Эдда — древнеисландский сборник мифологических и героических песен VII—XIII вв.

[9] Один из типичных шпенглеровских парадоксов: никому никогда не приходило в голову сопоставить греческую классику с европейской эпохой барокко, но для Шпенглера они «одновременны», ибо в обоих случаях имело место зрелое «лето» культуры. Вот вырезка из шпенглеровской «Таблицы «одновременных эпох духа»:

АНТИЧНАЯ КУЛЬТУРА	ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА
Лето: созревающая сознательность. Первые движения урбанистско-бюргерского критицизма.	
«Реформация»: В рамках религии народное отклонение от великих форм архаики.	
Религия Диониса, орфики, антигомеровские течения. VII в. до н. э.	Протестантизм. Лютер, Цвингли, Кальвин. Около 1500 г.
Начало чисто философской формы мироощущения. Противоположность идеалистических и реалистических систем.	
Великие досократики. VI—V вв. до н. э.	Галилей, Декарт, Бэкон, Бруно, Беме. XVI—XVII вв.
Построение новой математики. Концепция числа как отражение и средоточие формы мира.	
Число как мера (величина). (Геометрия, арифметика) Пифагорейцы с 540 г. до н. э.	Число как функция. (Анализ) Декарт, Паскаль, Ферма. Около 1630 г. Ньютон, Лейбниц. Около 1670 г.
«Пуританизм»: рационалистско-мистическое оскудение религиозной стихии. Интеллектуальный фанатизм.	
Пифагорейский союз с 540 г. до н. э.	Пуритане в Англии с 1620 г. Янсенисты (Пор-Рояль) во Франции с 1640 г.

* На рус. яз. см.: *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. Вып. 1—2. М., 1978.

[10] Ксенофан Элейский — древнегреческий поэт-философ, один из мыслителей элейской школы, добивавшийся очищения идеи бога от чувственного антропоморфизма:

Бог же един, между смертных и между богов величайший,
Смертному он не подобен ни видом своим, ни душою.

Во имя этой задачи он подверг резкой критике мифы гомеровской и гесиодовской поэзии:

Что среди смертных позорным слывет и клеймится хулою,
То на богов возвести ваш Гомер с Гесиодом дерзнули:

Красть, и прелюбы творить, и друг друга обманывать хитро
(пер. Ф. Зелинского).

[11] Моралистско-теологическая критика гомеровских мифов содержится во II, III и X книгах «Государства» Платона: «Этого никто не должен слушать в благоустроенном государстве, ни из юношей, ни из старших, будут ли мифы преподноситься в размеренной речи или без размера, ибо такая речь и нам не принесет пользы, и сама с собою не будет в согласии» («Государство», 379—380 С).

[12] Готфрид Страсбургский (ум. ок. 1220), Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170—1220), Вальтер фон дер Фогельвейде (ок. 1170 — ок. 1230) — немецкие поэты-миннезингеры. Готфриду принадлежит стихотворный роман «Тристан», Вольфраму — стихотворные романы «Парцифаль» и «Титурель» (оба связаны с мистической легендой о святом Граале), Вальтер вошел в историю литературы как мастер любовной и политической лирики. Предложенная Шпенглером аналогия весьма сомнительна: презрение, с которым «теология и философия позднейшего Запада созерцала германский героический эпос», распространялось и на религиозную поэзию средневековья (кстати говоря, романы Вольфрама стоят на границе рыцарского и религиозного эпоса) и было связано с той метаморфозой вкусов, которую принес возрожденческий гуманизм. К антитезе «табу и тотема», духовного и мирского, все это не имеет прямого отношения.

[13] Орфей выступает в мифе как певец-маг, певец-чудотворец и «посвященный»; его учениками считали себя адепты мистической школы орфиков, получившей распространение с VI в. до н. э. Орфики учили о переселении душ, проповедовали аскетизм и воздержание от мясной пищи и практиковали сложную систему мистических обрядов и посвящений, направленных на блаженство в загробной жизни. Под именем Орфея дошел ряд мистических текстов учительного и богослужебного содержания, принадлежащих различным эпохам (от VI в. до н. э. до последних веков античного язычества).

[14] Калхант и Тиресий — образы ведунов, гадателей и прорицателей «века героев» в греческом мифе.

[15] Иоахим Флорский (ок. 1132—1202) — теолог и мистик полуеретического направления, разработавший учение о грядущем царстве чистой духовности. Франциск Ассизский (1181—1226) — знаменитый религиозный деятель, проповедник добровольной нищеты, духовного веселья и любви ко всему сущему, «беднячок господень» и «скоморох господень». Фома из Челано (XIII в.) — поэт и францисканский монах, предполагаемый автор прославленного гимна о Страшном суде «Dies irae» («День гнева»). Вот первое трехстишие этого гимна:

Оный день Господня гнева
В прах пожжет земные севы:
Так рекли Давид и Дева
(пер. М. Л. Гаспарова).

Нетрудно увидеть, что Шпенглер недопустимым образом соотносит мирской героический эпос одной эпохи («Песнь о Роланде» не позже грани XI и XII вв., «Песнь о Нибелунгах» (ок. 1200 г.) с продуктами религиозной культуры более поздней эпохи. Наблюдаемый между обоими рядами контраст — это скорее контраст между массивностью романского стиля и одухотворенностью готики, нежели противоречие между мирским и сакральным.

[16] Действительно, есть основания усматривать в образе Елены черты древнего растительного божества; она есть некая инкарнация сил плодородия и веселья; соответственно и война за нее — священная война.

[17] Наука видит в Дионисе и Деметре скорее крестьянские, нежели «жреческие» божества.

[18] Трагедии Эсхила каким-то образом связывали с практикой Элевсинских мистерий; в конце жизни его будто бы обвинили в разглашении со сцены тайн этих мистерий. Аристофан вкладывает в уста Эсхила слова: «Деметра, воспитавшая мое сердце, сделай меня достойным твоих мистерий!» (Лягушки, ст. 886—887). Пиндар являет собой наряду с Эсхилом тип поэта, особо склонного к глубинным религиозно-философским размышлениям; в его второй Олимпийской оде дано учение о загробных судьбах людей.

[19] Ферекид Сиросский (VI в. до н. э.) составил прозой трактат «Богословие», начинавшийся словами: «Зевс и Хронос были вечно, и Хтония; имя же Хтонии стало Земля, когда Зевс дал ей землю в дар». Косский Эпихарм (VI—V вв. до н. э.) — основатель дарийско-сицилийской комедии, несомненно, сообщавший своим (утраченным) сочинениям некое религиозно-философское содержание, но едва ли могущий даже в порядке культурфилософской метафоры быть названным «догматиком».

[20] «Гибрис» (hybris) — греховная и гибельная гордыня, заключающаяся в переступании граней, положенных человеку, в попытке преодолеть дистанцию между человеческим и божеским.

[21] Sōma zēma — «тело могила»; орфическое изречение, основанное на игре слов. Для того чтобы «безо всякого сомнения» относить это изречение к эпохе «около 1100», не существует никаких рациональных оснований.

[22] Фаллические культы — культы, имеющие своим центром символ детородного члена как средоточия мировой оплодотворяющей силы. На древнегреческих празднествах Диониса и других божеств носили огромные изображения детородного члена и воздавали им почести.

[23] На деле целый ряд важнейших черт «германо-католического христианства» предстает в готовом виде, если не у Августина, то у Григория Великого (ок. 540—604); у него уже выступает тот «юридический» дух католицизма, который, по Шпенглеру, следует связывать с фаустовским переживанием Я и воли.

[24] Меч, пронзающий сердце Марии,— наглядный символ ее душевных страданий при виде мук сына: мотив, распространенный в католической иконографии и почти неизвестный в православной. В качестве примера можно назвать еще почти византийское по своим формам «Распятие» венецианской школы начала XIV в. в Эстергомском Христианском музее в Венгрии.

[25] «Аве Мария» и «Архангельский привет» — одно и то же; притом основной текст молитвы, совпадающий с текстом православной молитвы «Богородице, Дево, радуйся» (но без двух первых слов) и составленный из евангельских речений, заведомо древнее «готического» христианства. Той эпохе, о которой говорит Шпенглер, принадлежит только завершающее дополнение к этой молитве: «Святая Мария, Матерь божья, молись за нас грешных ныне и в час смерти нашей». Розариум — особый род молитвенного упражнения, введенный на грани XII—XIII вв. св. Домиником: молящийся с полным душевным сосредоточием повторяет сто пятьдесят раз «Аве Мария», перед началом каждой десятки читая «Патер ностер» («Отче наш») и по поводу каждого слова медитируя о таинствах боговоплощения, а также о чувствах Марии в определенные моменты жизни Христа.

[26] «Непорочное зачатие» — словосочетание, имеющее в виду не зачатие Иисуса Марией, как порой представляют себе, но зачатие самой Марии ее матерью Анной, при котором она была, по формулировке буллы Пия IX, «Ineffabilis Deus», «по особливой благодати и привилегии избавлена от первородного греха». Учение о непорочном зачатии отстаивалось францисканцами против отрицавших его (хотя также настаивавших на необходимости особливого почитания Марии) доминиканцев. Споры тянулись веками, с XVI в. союзниками францисканцев оказались иезуиты, но спор был догматически разрешен лишь цитированной выше буллой Пия IX в 1864 г. Впрочем, «фаустовские» истоки учения об исключительной изъятости Марии от первородного греха на деле уходят в чисто «магическую» сирийскую теологию IV—V вв., где оно было уже четко сформулировано такими авторитетами, как Ефрем Сирин.

[27] Локи, или Логе — демоническая фигура германо-скандинавского пантеона, злорадный, злоязычный и лживый бог огня, обманом убивающий надежду богов — светлого солнцебога Бальдера, до поры скованный и истязуемый богами и ждущий своего часа, который будет часом гибели богов и мира.

[28] Экзорцизм — церковное заклятие, имеющее целью изгнать беса.

[29] Цезарий из Гейстербаха — автор «Беседы о чудесах» (XIII в.), книги, в которой дух простонародного вымысла подчас даже вступает в противоречие с моралью и догматами официальной церковности, хотя цели Цезария были чисто набожными. В его книге можно прочесть, как дьявол расхаживает по женскому монастырю и решительная монахиня награждает его оплеухами, как выводок чертей при всем честном народе показывается на шлейфе знатной дамы, как вмешательство Провидения избавляет набожную затворницу от блох, и т. д.

[30] «Песнь о солнце» Франциска Ассизского — составленное прочувствованной ритмической прозой восхваление всех созданий бога: солнца, луны и звезд, огня и воды и т. п.

[31] Роль Фомы Аквинского в систематизации доктрин об инкубе и суккубе, как и роль, которую эти учения играют в целом его мирообъемлющей системы, на деле достаточно малы.

[32] Генрих Сузо (ок. 1295—1366) — немецко-нидерландский мистик, последователь знаменитого Мейстера Экхарта.

[33] «Все понять — все простить» (*франц.*).

С. С. Аверинцев

Хейзинга Й.

Homo Ludens

Опыт исследования игрового элемента в культуре *

Глава VII
ИГРА И ПОЭЗИЯ

Сфера поэзии.— Поэзия как витальная функция культуры. Vates. Поэзия родилась в игре. Социальная поэтическая игра.— «Инга-фука».— «Пантун».— «Хайку».— Формы поэтических состязаний.—Cours d'amour.— Поэтические загадки.— Импровизация.— Свод знаний в поэтической форме.— Юридические тексты в стихах.— Поэзия и право.— Поэтическое содержание мифа.— Может ли миф быть серьезным? — Миф представляет игровую фазу культуры.— Тон «Младшей Эдды».— Все поэтические формы суть формы игровые.— Поэтические мотивы и мотивы игровые.— Поэзия бытует в состязаниях.— Поэтический язык есть язык игры.— Язык поэтических образов и игра.— Неясность поэзии.— Лирика неясна по природе.

Кто собирается говорить об истоках греческой философии в их связи с древнейшими сакральными состязаниями в мудрости, тот сейчас же неминуемо окажется на границе или даже за границей, разделяющей религиозно-философские и поэтические способы выражения. Поэтому будет целесообразным рассмотреть теперь вопрос о сущности поэтического творения. В определенном смысле этот вопрос мог бы составить центральную тему трактата о связи между игрой и культурой, ибо в то время как религия, философия, право, война и политика в высокоорганизованных формах общества, по всей видимости, теряют постепенно контакт с игрой, который в более чем достаточной мере присутствовал на ранних стадиях культуры,— поэтическое творчество, родившееся в сфере игры, по-прежнему чувствует себя в ней как дома. Poiesis ** — функция игры. Она обретается в поле деятельности духа, в созданном для себя духом собственном мире, где вещи имеют иное, чем в «обычной жизни», лицо и связаны между собой иными, не логическими, связями. Если серьезное понимать как то, что может быть до конца выражено на языке бодрствующей жизни, то поэзия никогда не станет совершенно серьезной. Она стоит по ту сторону серьезно-

* *Huzinga J.* Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spelelement der cultuur // Verzamelde werken. D. 5. Haarlem, 1950. Hfst. 7, blz. 148—165; Hfst. 8, blz. 166—176.

** — поэзия (*лат.*)

го — у первоистоков, к которым так близки дети, животные, дикари и ясновидцы, в царстве грезы, восторга, опьянения и смеха. Чтобы понять поэзию, нужно обрести детскую душу и облачиться в нее, как в волшебную рубашку, и мудрость ребенка поставить выше интеллекта взрослого. Такова первобытная сущность поэзии, понятая и выраженная Вико уже два столетия назад *, которая ближе всего подходит к чистой идее игры. Poësis doctrinae tanquam sonmnium: поэзия — как бы сон науки, гласит глубокомысленное замечание Фрэнсиса Бэкона. В образных мифологических представлениях первобытных народов об основах бытия, как в зародыше, заключен смысл, который позже найдет осознание и выражение в логических формах и терминах. Филология и теология стремятся проникнуть все глубже в понимание мифологического зерна раннего верования. В свете изначального единства поэзии, святого вероучения, философии и культа по-новому воспринимается все функциональное значение древних цивилизаций.

В качестве первой предпосылки к такому пониманию необходимо освободиться от мысли, что поэзия имеет только поэтическую функцию, что постичь и разъяснить ее можно только из эстетических оснований. Во всякой живой, процветающей цивилизации, и прежде всего в архаических культурах, поэзия выполняет жизненную, социальную и литургическую функцию. Любая древняя поэзия есть вместе с тем и одновременно культ, праздничное увеселение, коллективная игра, проявление искусности, испытание или загадка, мудрое поучение, внушение, колдовство, предсказание, пророчество, состязание. Нигде, пожалуй, не найти столь разительного сочетания всякого рода мотивов архаического сакрального быта, как в третьей песне финского национального эпоса «Калевала». Старый мудрец Вяйнямёйнен околдовывает молодого хвастуна, который отважился вызвать его на поединок. Вначале они состязаются в знании природных явлений, затем спорят о происхождении всего сущего, причем юный Еукахайнен имеет смелость приписывать себе участие в самом творении. Но тогда старый волшебник «вгоняет» его своими песнями в землю, в топь, в болото, сначала по пояс, потом по плечи, наконец по самый рот, пока тот наконец не обещает ему свою сестру Айно. Сидя на камне песен, Вяйнямёйнен поет целых три песни, чтобы освободить безрассудного от своих могучих заклинаний, расколдовать его. Все формы состязания, о которых мы говорили выше,— соревнование в хуле и хвастовстве, поединок в мужской силе, соперничество в космологическом знании — соединяются здесь в одном бурном и вместе с тем сдержанном потоке поэтического воображения.

Поэт — vates, одержимый, неистовый, энтузиаст. Он многознающ, sjā'ir, как называют его древние арабы. В мифах Эдды мед, который пьют, чтобы стать поэтом, готовят из крови Квасира, мудрейшего среди созданий,— ведь никто не смог задать ему такой вопрос, на который он не знал бы ответа. Из поэта-ясновидца лишь постепенно выделяются фигуры пророка, жреца, оракула, мистагога, поэта-стихотворца, а также философа, законодателя, оратора, демагога, софиста и ритора. Все самые древние поэты Греции осуществляют еще ярко выраженную социальную функцию. Они обращаются к народу как наставники, увещевают его. Они выступают как вожди народа; софисты появляются позднее *.

Фигуру vates'а в ее некоторых гранях представляет в древненорвежской литературе thulr, называемый в англосаксонском thyle **. Самый наглядный пример thulr' Старкаср (Starkasr); Саксон Грамматик правильно переводит это слово как vates. Thulr выступает временами то как вещатель литургических формул, то как исполнитель в священном драматическом представлении, то как приносящий жертву, то как колдун. Иногда он бывает только придворным поэтом, оратором. Его ремесло передают даже словом «scurra» — «скоморох». Соответствующий глагол «thylr» означает произнесение религиозного текста, а также «колдовать» и «бормотать». Thulr — хранитель всех мифологических представлений и поэтических преданий. Это мудрый старец, который знает историю и традиции, чей голос звучит во время торжеств, кто может перечислить родословные героев и знати. В его ведение входят, в частности, и состязания в декламации и всевозможных познаниях. В этой функции встречаем мы его в Унферте из «Беовульфа». Mannjafnasr, о которых мы говорили ранее ***, «состязания в мудрости» Одина с великанами и карлами относятся также к компетенции thulr'а. Известные англосаксонские поэмы «Видсид» и «Скиталец» [1] напонимают типичные продукты творчества подобных разносторонних придворных поэтов. Все эти черты самым естественным образом выстраиваются в образ архаического поэта, чья функция, по-видимому, во все времена была сакральной и вместе с тем литературной. Эта функция, будь она священной или нет, всегда коренится в какой-либо форме игры.

Еще несколько слов о древнегреческом типе vates'а. Нам не кажется рискованным желание увидеть потомков thulr'а, с одной стороны, в лице шпильмана и жонглера (joculator), с другой — в герольде феодального средневековья. У этого последнего, о котором мы уже говорили в связи с состязаниями в хуле, преобладающая часть обязанностей совпадает с функциями «культовых ораторов» древности. Герольды хранят историю, традицию и генеалогию, выступают во время торжественных собраний, главным образом, с официальными восхвалениями или поношениями.

Поэзия в своей первоначальной функции фактора ранней культуры рождается в игре и как игра. Это освященная игра, но в своей

* Ср. *Auerbach E.* Giambattista Vico und die idee der Philogie // Homenaje a Antonio Rudió y Lluch. Barcelona, 1936. I. P. 297 sq.

* Ср.: *Jaeger W.* Paideia: die Formung des griechischen Menschen. Berlin; Leipzig, 1934. S. 65, 181, 206, 303.

** *Vogt W. H.* Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung. Bd. 1. Der Kultredner. Breslau, 1927.

*** Речь идет о не вошедших в данную публикацию главах работы Й. Хейзинги.

священности эта игра все время остается на грани необузданности, шутки, развлечения. О сознательном удовлетворении потребности в прекрасном еще очень долго нет и речи. Оно тайно содержится в воскрешении священного акта, который реализует себя через поэтическую форму и переживается как чудо, как праздничное опьянение, как экстаз. Но это еще не все, ибо в то же самое время поэтическая способность расцветает в радостной и захватывающей общественной игре и в бурных, темпераментных состязаниях отдельных групп архаического коллектива. Ничто не могло быть более питательной почвой для поэтической экспрессии, чем радостное сближение полов во время чествований весны или другие праздничные события в жизни племени.

Этот последний рассмотренный нами аспект — поэзия как отстоявшаяся в слове форма все снова возобновляющейся игры взаимного влечения и отталкивания юношей и девушек, в поединке остроумия и виртуозности — сам по себе, несомненно, так же изначален, как и чисто сакральная функция поэтического искусства. Богатый материал о поэзии, называемой уже изысканно — «социально-агональной»,— привез с собой Де Иосселин Де Йонг после обследования островов Ост-Индского архипелага — Буру и Бабар [2]. Благодаря любезности автора я могу привести некоторые пункты из еще не опубликованного исследования *. Среди жителей Среднего Буру бытует род праздничного антифонного пения, называемый «инга-фука». Сидя друг против друга, женщины и мужчины под аккомпанемент барабана поют друг другу песенки, которые они или импровизируют, или просто воспроизводят. Известно не менее пяти видов пения «инга-фука». Все они базируются на чередовании строфы и антистрофы, вопроса и ответа, хода и ответного хода, выпада и его отражения. Иногда форма их близка к загадке. Самый распространенный вид носит название «инга-фука впереди идущих и следующих за ними»; все куплеты здесь начинаются словами, повторяющими конец предыдущего стиха,— как в детской игре. Формально-поэтическим средством служит ассонанс, связующий тезу и антитезу повторением того же слова, варьированием слов. Поэтический момент выступает как смысловая игра, намек, игра слов, а также звуков, в которой смысл иной раз совершенно теряется. Такая поэзия поддается описанию только в терминах игры. Она подчинена тонкой схеме правил просодии. Ее содержание — любовный намек, образчик житейской мудрости, оскорбительная насмешка.

Хотя в «инга-фука» соблюдается репертуар из традиционных строф, важную роль играет и импровизация. Существующие куплеты удачно дополняются, улучшаются вариациями. Особенно высоко ценится виртуозность, нет недостатка в выдумке. Впечатление и эффект от приводимых в переводе образцов этой поэзии

* Из доклада «Поэзия Ост-Индии», прочитанного профессором Де Иосселином Де Йонг на заседании Королевской Нидерландской академии наук (отделение литературы) 12 июня 1935 г.

заставляют вспомнить малайский «пантун», от которого литература острова Буру не совсем независима, а также весьма отдаленную форму — японский хайку.

Кроме собственно «инга-фука» на острове Буру знают другие формы поэзии, построенные на том же формальном принципе, как, например, весьма обстоятельный диалог по схеме «предшествования и последования» между родами невесты и жениха при церемониале обмена подарками по случаю свадьбы.

Совершенно обособленная разновидность поэзии обнаружена Де Йосселином Де Йонгом на острове Ветан группы Бабар Юго-Восточных островов. Здесь наблюдается только импровизация. Жители Бабара поют много больше, чем на Буру, причем как сообща, так и в одиночку, чаще всего во время работы. Занятые в кронах кокосовых пальм добычей сока, мужчины поют то скорбные песни-жалобы, то насмешливые песни по адресу товарища, сидящего на соседнем дереве. Иногда эти песни переходят в ожесточенную песенную дуэль, которая раньше нередко заканчивалась схваткой и даже убийством. Все эти песни состоят из двух строк, которые различают как «ствол» и «крону», или «верхушку»; схема «вопрос — ответ» выступает здесь уже не столь ясно. Для поэзии Бабара характерен тот факт, что впечатление достигается здесь главным образом в игре-варьировании песенных мелодий, а не в игре словесных значений или созвучий.

Малайский «пантун» — четверостишие с перекрестной рифмой, в котором первые две строки дают какой-то образ или констатируют факт, а две последние завершают стих весьма отдаленным намеком,— обнаруживает в себе многие черты умственной игры. Слово «пантун» вплоть до XVI в. означало, как правило, «сравнение» или «пословицу» и только во вторую очередь — «катрен». Заключительная строка называется в яванском языке «djawab», т. е. «ответ», «разрешение». Итак, очевидно, что прежде, чем здесь выработалась общеупотребительная поэтическая форма, она существовала в виде игры-загадки, зерно решения которой содержалось в намеке, внушалось рифмованным созвучием *.

В тесном родстве с «пантуном», без сомнения, находится японская поэтическая форма, обыкновенно называемая хайку (хокку). В своем современном виде — это маленькое стихотворение из трех строк, соответственно в пять, семь и пять слогов; обычно оно передает тонкое и моментальное впечатление, навеянное картинами из жизни растений, животных, людей, видами природы, проникнутое лирической печалью или ностальгическим чувством, порой с намеком на легчайший юмор. Вот два примера.

Сколько грусти
В моем сердце! Пусть его
Успокоит шепот ив.

На солнце сохнут кимоно.
О крохотный рукав
Умершего ребенка!

* *Djajadiningrat H.* De magische achtergrond van den Maleischen pantoen. Batavia, 1933; id. J. Przyluski. Le prologue cadre des Milles et une nuits et le thème du swayamvara.— «Journal asiatique». P., 1924. T. 205. p. 126.

Первоначально хайку тоже, по-видимому, было игрой в цепную рифму, когда один начинал, а другой должен был продолжать *.

Характерную форму игровой поэзии мы имеем в традиционной манере чтения финской «Калевалы», когда два певца, сидя на скамье друг подле друга и взявшись за руки, раскачиваясь вперед и назад, соревнуются в декламации стихов. Подобный же обычай упоминается еще в древненорвежской саге **.

Стихосложение как общественная игра, преследующая цель, едва ли связанную с намеренным воссозданием прекрасного, встречается всюду и в большом количестве форм. При этом редко отсутствует элемент состязания. Он определяет «цепное» антифонное пение, поэтический спор, поэтический турнир, с одной стороны, с другой — импровизацию как задачу освободиться от тех или иных уз, заклятия. Бросается в глаза, что последнее стоит очень близко к мотиву загадки Сфинкса, о чем речь шла выше [3].

Все эти формы богато развиты в Восточной Азии. В своей тонкой и остроумной интерпретации и реконструкции древнекитайских текстов Гране [4] дал обильные примеры чередующихся хоров в строфической, вопросо-ответной форме, которыми в древнем Китае юноши и девушки отмечали праздники смены времен года. Наблюдая живой обычай в Аннаме, Нгуен Ван Гуен [5] смог зафиксировать их в своей книге, уже названной нами в другой связи. Иногда при этом поэтическую аргументацию — дабы завоевать любовь — строят на целом ряде пословиц, которые затем как неоспоримые свидетельства должны подкреплять доводы. Совершенно та же форма — изложение доказательств, при котором каждый куплет заканчивается пословицей,— употребительна во французских «дебатах» [6] XV в.

Если поставить теперь по одну сторону праздничные песни в защиту любви, как они в поэтической форме встречаются в китайской литературе и в аннамитской народной жизни, а по другую сторону — древнеарабские состязания в хуле и хвастовстве, называемые mofākhara и monāfara, и эскимосские состязания — под аккомпанемент барабана — в клевете и оскорблениях, которые заменяли там судопроизводство,— становится ясным, что в этом ряду место и для придворных Cours d'amour из времен трубадуров. После того как был справедливо отвергнут старый тезис, по которому сама поэзия трубадуров выводилась из практики таких «дворов любви» и объяснялась ею, остался спорным в романской филологии вопрос, были ли эти Cours d'amour действительно в моде, или же их следует рассматривать как чисто литературную фикцию? Многие склонялись к последнему, но, вне всякого сомнения, зашли

* Haïkaï de Bashô et ses disciples. Trad. de japon. K. Matsuo et E. Steinilber — Oberlin. P., 1936.

** Ср.: *Vogt W. H.* Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung. Bd. 1. Der Kultredner. Breslau, 1927. S. 166.

в этом слишком далеко *. «Двор любви» как поэтическая игра в правосудие, с ее определенной положительной практической ценностью, так же хорошо вписывается в картину нравов Лангедока XII в., как и Дальнего Востока или Крайнего Севера. Сфера сама во всех случаях остается неизменной: в форме игры полемико-казуистическим образом постоянно обрабатывается любовная тематика. Эскимосы тоже чаще всего били в барабаны в подобных случаях. Дилемма любви и катехизис любви составляют предмет, целью является защита репутации, которая означает самое честь. С наивозможной достоверностью имитируется судопроизводство, доказательства выводятся из аналогии и прецедента. Из жанров поэзии трубадуров «castiamen» — «порицание», «tenzone» — «спор», «partimen» — «антифонное пение», «joc partit» ** — «игра в вопросы и ответы» — находятся в самой тесной связи с песнями в защиту любви. В начале всего этого стоит не собственно судопроизводство, не вольное поэтическое вдохновение, не просто общественная игра, но древнейший поединок чести на любовном поприще.

В свете игровой культуры на основе агона следует рассматривать и другие формы поэтической игры. Так, например, ставится задача выйти из какого-либо затруднения с помощью стихотворной импровизации. Здесь опять вопрос не в том, сопровождала ли подобная практика когда-то, в какой-то период культуры, трезвую жизнь будней. Важен факт, что в этом игровом мотиве, неотделимом от роковой загадки и, по сути, идентичном игре в фанты, человеческий дух всякий раз видел выражение жизненной борьбы и что поэтическая функция, никоим образом сознательно не связанная с тем, чтобы произвести эффект прекрасного, нашла по преимуществу в такой игре плодотворную питательную почву для поэтического творчества. Возьмем для начала один пример из любовной сферы. Ученики некоего д-ра Тана по пути в школу постоянно проходили мимо дома одной девушки, которая жила рядом с их учителем. Минуя ее, они каждый раз говорили: «Ты очень мила, ты настоящее сокровище». Сильно рассердившись, она дождалась их однажды и сказала: «Итак, я вам нравлюсь? Прекрасно; тогда я скажу вам одну фразу. Кто из вас сможет мне ответить соответствующим предложением, того я полюблю; или же пусть вам будет стыдно потом даже прокрадываться мимо моей двери». Она сказала свою фразу. Никто из учеников не смог ответить. В последующие дни им приходилось пробираться к дому учителя окольным путем. Вот вам эпическая svayamvara или сватовство к Брунхильде в форме идиллии из жизни одной деревенской школы в Аннаме ***.

* Ср. книгу М. В. Розенберга (*Rosenberg M. V.* Eleanor of Aquitaine, queen of the troubadours and of the courts of love. L., 1937), которая отстаивает мысль о реальном существовании этого обычая; к сожалению; ей не хватает научного подхода к своему предмету.

** Исходная форма английского слова «jeopardy».

*** *Nguyen van Huyen.* Les chants alternés des garçons et des fillesen en Annam. Thèse. P., 1933. P. 131.

Хан-Ду из династии Тан из-за серьезного проступка был смещен со своего поста и стал торговать углем в городе Цилинь. Император, попавший в эту местность во время военного похода, повстречал здесь своего старого мандарина. Он приказал ему сочинить стихотворение о торговле углем. Хан-Ду ответил ему таким стихотворением. Император был тронут и вернул ему все титулы *.

Импровизация стихов в параллельном произнесении считалась на Дальнем Востоке почти непременным талантом. Успех аннамитской миссии к пекинскому двору нередко зависел от импровизаторского таланта главы этой миссии. Каждое мгновение надо было быть готовым к каверзным вопросам, к дюжине загадок, которые задавали император и его мандарины **. Своего рода дипломатия в форме игры.

В этой форме расспросов и ответов заключалось порой много полезных сведений. Девушка дает согласие на брак. Будущие молодожены вместе собираются открыть лавочку. Юноша просит свою невесту назвать все лекарства. За этим следует перечень всей фармакопеи. Таким же образом излагается арифметика, товароведение, употребление календаря в земледелии. Иной раз это обычные загадки, которыми влюбленные испытывают находчивость друг друга, или же знания литературного характера.

Выше уже указывалось, что прямое отношение к игре в загадки имеет форма катехизиса. По сути, мы имеем здесь одну из версий экзамена, которая в обществах Дальнего Востока заняла исключительно важное место.

В более развитых культурах еще долго сохраняется архаическое положение, в силу которого поэтическая форма отнюдь не воспринимается только как удовлетворение эстетической потребности, а выражает все, что имеет значение или жизненную ценность в бытии коллектива. Всюду поэтическая форма предшествует литературной прозе. Обо всем, что священно или величественно, говорят стихами. Не только гимны или притчи, но и пространные трактаты строятся в употребительной метрической или строфической схеме, например древнеиндийские учебники сутры и шастры, а равным образом и плоды древнегреческой науки; в поэтическую форму отливает свою философию Эмпедокл, а Лукреций следует ему в этом. Только отчасти верной можно считать выдвинутую почти всеми древними учениями мотивировку стихотворной формы соображениями полезности (не имея книг, общество таким образом легче удерживает в памяти все тексты). Главное в том, что в архаической фазе культуры сама жизнь строится, так сказать, еще метрически и строфически. Пока и поскольку речь идет о вещах возвышенных, стих выступает как более естественное средство выражения. В Японии вплоть до переворота 1868 г. [7] суть всех серьезных государственных документов еще излагалась в стихах. Особое внимание история права уделила «поэзии в праве», следы которой были найдены на германской почве. Общеизвестно то место из древнефризского права *, где установление крайних причин для продажи наследства сироты неожиданно переходит в лирическую аллитерацию: «Вторая нужда: когда год выдается трудный, и злой голод бродит по стране, и ребенок почти умирает с голоду, то должна мать продать с торгов наследство ребенка и купить своему ребенку корову и жита и т. д.— Третья нужда: когда ребенок вовсе лишен и одежды и крова, и надвигается угрюмый туман и холодная зима, каждый спешит на свой двор и в свою хижину, в теплое логово, а дикий зверь ищет пустое дерево или прячется от ветра под горой, чтобы сохранить свою жизнь. Тогда плачет и стенает беспомощное дитя, и сетует на свою наготу и бесприютность, и оплакивает отца, который должен был защитить его от голода и холода туманной зимы, но он лежит глубоко под дубом, в мрачной темноте, покрытый землей и заключенный в неволю четырьмя гвоздями».

В данном случае мы имеем дело, по-видимому, не с намеренным украшением текста из игровых побуждений, но с тем фактом, что само формирование права еще пребывало в возвышенной сфере, где поэтическое слово было естественным выразительным средством. Именно этим внезапным порывом в поэзию особенно нагляден древнефризский закон; в известном смысле он более типичен, чем древнеисландское искупительное речение (Tryggðamál), которое в одних аллитерированных строфах констатирует восстановление мира, сообщает об уплате дани, строжайшим образом запрещает всякие дальнейшие раздоры и затем, возвещая, что тот, кто нарушит мир, нигде не найдет себе покоя и будет гоним всюду, разворачивается в сплетение образов, усиливающих и простирающих это «всюду» до самых дальних далей.

Всюду, где люди
Волка гонят,
Христиане
В храм божий ходят,
Жертву в святилище
Жрец приносит,
Пламя пылает,
Злак зеленеет,
Дитя зовет мать,
Мать кормит дитя,
Дымится домашний очаг,
Корабль плывет,
Щиты блестят.

Солнце светит,
Снег идет,
Ель растет,
Сокол парит
Весь весенний день,
Опору обоим крыльям
Сулит ему сила ветра,
Небо синеет,
Вспахано поле,
Ветер воет,
Воды текут в море,
Слуги сеют жито.

Здесь, однако, мы явно имеем дело с чисто литературной разработкой определенного правового казуса; едва ли это стихотворение могло когда-нибудь служить практически, как имеющий силу документ. Оно живо воскрешает перед нами ту сферу примитивного первобытного единства поэзии и священного высказывания, в котором и заключается здесь суть дела.

* *Nguyen van Huyen*. Les chants alternés des garçons et des fillesen en Annam. Thése. P., 1933. P. 132.

** Ibid. P. 134.

* Friesische Rechtsquellen. Die vierundzwanzig Landrechte. Ed. K. Richthofen. B., 1840. S. 42

Все, что есть поэзия, вырастает в игре: в священной игре поклонения богам, в праздничной игре сватовства, в воинственной игре поединка, сопровождаемой хвастовством, оскорблениями и насмешкой, в игре остроумия и находчивости. В какой же степени сохраняется игровое качество поэзии в процессе развития и усложнения культуры?

Миф, в какой бы форме он ни передавался, всегда есть поэзия. В поэтической форме, средствами воображения он рассказывает о вещах, которые представляются случившимися на самом деле. Он может быть полон самого глубокого и священного смысла. Возможно, он выражает связи, которые никогда нельзя будет описать рационально. Несмотря на этот священный и мистический характер, присущий мифу на той стадии культуры, которой он соответствует,— и, значит, в полном сознании той абсолютной искренности, с которой он воспринимался,— нам позволительно спросить, можно ли вообще считать миф совершенно серьезным. Миф серьезен настолько, насколько может быть серьезной поэзия. Рядом со всем, что выходит за границы логически выверяющего суждения, и поэзия, и миф пребывают в области игры. Но это не значит, что данная область ниже рангом. Случается, что миф, играя, поднимается до высот, куда за ним не в силах последовать разум.

Границу между тем, что мыслится как возможное, с одной стороны, и невозможным — с другой, человеческий дух проводит не сразу, а лишь по мере развития культуры. Для первобытного человека с его ограниченным логическим представлением о миропорядке, собственно говоря, еще все возможно. Миф, с его нелепостями и абсурдами, с его безмерными преувеличением и смешением пропорций, с его беззаботными непоследовательностями и прихотливыми вариантами, еще не смущает человека как нечто немыслимое. Но можно себя спросить, не был ли и у первобытного человека к его вере в священность мифа с самого начала примешан юмористический элемент? Миф, вместе с поэзией, берет начало в сфере игры, но в этой же сфере более чем наполовину находится и вера первобытного человека, как и вся его жизнь.

Как только миф становится литературой, т. е. усваивается и передается в устойчивой форме культурой, которая между тем высвобождается из сферы первобытного воображения, так он подпадает под различие серьезности и игры. Миф священен, поэтому он должен быть серьезным. Но он по-прежнему говорит на первобытном языке, т. е. на языке образных представлений, где противоположность игры и серьезности еще не имеет значения. Мы издавна так хорошо знакомы с образами греческой мифологии и настолько готовы в нашем романтическом восхищении поставить рядом с ней мифологию «Эдды», что обыкновенно бываем склонны не замечать, насколько велик в них дух варварства. Лишь столкнувшись с древнеиндийским мифологическим материалом, который волнует нас меньше, и с дикими фантасмагориями из всех частей света, которые открывают нашему взгляду этнологи, мы приходим к мысли, что порождения (verbeeldingen) греческой или древнегерманской

мифологии при ближайшем рассмотрении по своему логическому и эстетическому качеству, не говоря уже об этическом, совсем или почти не отличаются от безудержной фантазии древнеиндийского, африканского, американского или австралийского мифологического материала. Измеренные нашей меркой (хотя мы, конечно, не претендуем на последнее слово), и те, и другие, как правило, одинаково лишены стиля, соли, вкуса. Все эти похождения Гермеса, так же как Одина и Тора,— плод воображения дикарей. Не может быть сомнения: в тот период, когда мифологические представления передаются в традиционной форме, они не согласуются больше с достигнутым духовным уровнем. Для того чтобы остаться в почете в качестве священного элемента культуры, миф должен теперь либо получить мистическую интерпретацию, либо культивироваться исключительно как литература. По мере того как из мифа исчезает элемент веры, все сильнее звучит игровой тон, который присутствует в нем с самого начала. Уже Гомер не был верующим. Тем не менее миф как поэтическая форма выражения божественного, даже после того как он потерял свое преимущество адекватно передавать постигнутое, по-прежнему сохраняет значительную функцию помимо чисто эстетической. Как Аристотель, так и Платон излагают глубочайшую суть своей философской мысли в мифологической форме: у Платона это миф о душе, у Аристотеля — представление о любви вещей к неподвижному движителю мира.

Для понимания игрового тона, который свойствен мифу, яснее любой другой мифологии говорят первые трактаты «Младшей Эдды» — «Видение Гюльви» и «Язык поэзии». Здесь мы имеем мифологический материал, полностью ставший литературой, литературой, которая из-за своего языческого характера официально должна была бы быть отвергнута, однако тем не менее осталась в чести и сохранила для нас интерес как достояние культуры *. Писатели были христианами, даже людьми духовного звания. Они описывают мифические события в таком тоне, где явственно слышны шутка и юмор. Но это не тон сильного своей верой христианина, который чувствует превосходство над поверженным язычеством и иронизирует над ним, и не тон новообращенного, который борется против прошлого как дьявольского мрака, но скорее тон человека, в такой же степени верующего, в какой серьезного,— подобный тон типичен для мифологического мышления, он вряд ли особенно отличается от того, какой был известен прежде, в добрые языческие времена. Соединение абсурдных мифологических тем, чисто первобытной фантазии, как, например, в рассказах о Хрунгнире, Гроа, Аурвандиле Смелом,— и высокоразвитой поэтической техники точно так же полностью согласуется с сущностью мифа, поскольку он всегда стремится к самой возвышенной форме выражения. Много пищи для размышления дает название первого трактата — «Gylfaginning», т. е. буквально «одурачение Гюльви». Он написан в известной нам старинной форме космого-

* Аналогичную ситуацию описывает Де Йосселин де Йонг применительно к острову Буру.

нического диалога, форме вопросов — ответов. Подобный же разговор ведет Тор в палате Утгарда-Локи. Г. Неккель [8] справедливо говорит здесь об игре. Ганглери задает древние священные вопросы о происхождении вещей, о ветре, о зиме и лете. Разгадка содержится в ответах только, как правило, в виде причудливой мифологической фигуры. Начало главы «Язык поэзии» также целиком принадлежит сфере игры: это примитивная, лишенная стиля фантазия, где действуют глупые великаны и злые, хитрые карлы, где происходят грубые, нелепые события и чудеса, которые в конце концов объясняются обманом чувств. Это, без сомнения, мифология в ее последней стадии. Но коль скоро она оказывается пошлой, абсурдной, нарочито фантастичной, не годится объяснять эти черты как позднейшее, недавнее искажение героических мифологических концепций. Напротив, все они — и как раз потому, что лишены стиля,— берут свое начало исключительно в мифе.

Форм поэзии много — метрические формы, строфические формы, поэтические средства, как-то: рифма и ассонанс, смена строф и рефрен; формы выражения, как-то: драматическая, эпическая, лирическая. Но как бы ни были различны все эти формы, в целом мире находят только им подобные. То же самое относится к мотивам в поэзии и в повествовательном сообщении в целом. Их число кажется большим, но они повторяются всюду и во все времена. Нам настолько знакомы все эти формы и мотивы, что их существование для нас словно бы само собой разумеется, и мы редко задаемся вопросом о всеобщем законе, который определяет им быть так, а не иначе. Этот закон далеко идущего подобия поэтической выразительности во все известные нам периоды человеческого общества главным образом, кажется, скрыт в том факте, что само выражение формообразующего слова коренится в функции, которая старше и первозданнее всей культурной жизни. Эта функция есть игра.

Суммируем еще раз собственные признаки игры, как они нам представляются. Это — действие, протекающее в определенных рамках места, времени и смысла, в обозримом порядке, по добровольно принятым правилам и вне сферы материальной пользы или необходимости. Настроение игры есть отрешенность и воодушевление — священное или просто праздничное, смотря по тому, является ли игра посвящением или забавой. Само действие сопровождается чувствами подъема и напряжения и несет с собой радость и разрядку.

Вряд ли можно отрицать, что сфере игры принадлежат по своей природе все способы поэтического формообразования: метрическое и ритмическое подразделение произносимой или поющейся речи, точное использование рифмы и ассонанса, маскировка смысла, искусное построение фразы. И тот, кто вслед за Полем Валери называет поэзию игрой, игрой, в которой играют словами и речью, не прибегает к метафоре, а схватывает глубочайший смысл самого слова «поэзия».

Связь поэзии с игрой касается не только внешних форм речи. Так же реально проявляется она в отношении форм образного воплощения, мотивов, их оформления и выражения. Имеем ли мы дело с мифологическим воображением, с эпическим, драматическим или же лирическим, с древними сагами или современным романом — всюду в качестве сознательной или неосознанной цели выступает напряжение, вызываемое словом, которое приковывает внимание слушателя (или читателя). И всегда субстратом поэзии является ситуация, взятая из человеческой жизни, или акт человеческого переживания, при знакомстве с которыми это напряжение может захватить других. Вместе взятые, эти ситуации и акты немногочисленны. В самом широком смысле они могут быть сведены по преимуществу к ситуациям спора или любви или к ситуациям смешанным, включающим и то, и другое.

Здесь мы приближаемся к области, которой как интегрирующего элемента мы считали необходимым коснуться еще в рамках значения категории игры,— а именно к состязанию. В подавляющем большинстве случаев центральная тема поэтического или вообще литературного произведения — задача, которую должен разрешить герой, испытание, которое он должен выдержать, препятствие, которое он должен преодолеть. Самому названию «герой» или «протагонист» для действующего лица повествования можно было бы посвятить не одну главу. Задание герою должно быть необычайно трудным, по виду невыполнимым. Оно чаще всего связано с вызовом, с исполнением желания, с пробной работой, обетом или обещанием. Нетрудно заметить, что все эти мотивы возвращают нас прямо в сферу игры — агона. Вторая группа мотивов, вызывающих напряжение, основывается на скрытой самотождественности героя. Он неузнаваем, оттого что прячет свою сущность или сам ее не знает, или может менять свой облик, преображаться. Словом, герой выступает в маске, переодетым, окруженным тайной. И вновь мы оказываемся во владениях священной древней игры и сокровенной сущности, которая открывается лишь посвященным.

Культивируемая в состязаниях, как правило, имеющих целью превзойти соперника, архаическая поэзия почти неотделима от древней формы поединка с мистическими и хитроумными загадками. Как соперничество в разгадывании загадок порождает мудрость, так поэтическая игра производит на свет прекрасное слово. И над тем, и над другим господствует система правил, которая определяет и термины искусства, и символы, будь то священные или чисто поэтические; чаще всего они совмещают и то, и другое. Как состязание в загадках, так и поэзия предполагают круг посвященных, которому понятен их особый язык. Приемлемость решения в обоих случаях зависит единственно от вопроса, соответствует ли оно правилам игры. Поэтом может быть тот, кто умеет говорить на языке искусства. От обыкновенной поэтическая речь тем и отличается, что она умышленно пользуется особыми образами, которые не каждому понятны. Всякая речь выражает себя в образах. Через пропасть между объективно сущим и его пониманием сможет перелететь только искра воображения. Прикованным к слову понятиям суждено все время оставаться неадекватными

течению потока жизни. Слово, рожденное воображением, облекает вещи в экспрессию, просвечивает их лучами идеи. В то время как обыденный язык, этот практически и повсеместно используемый инструмент, постоянно сглаживает образную природу словоупотребления, внешне приобретая строго логическую самостоятельность, поэзия, как и прежде, намеренно культивирует образный характер языка.

То, что поэтическая речь делает с образами, есть игра. Она располагает их в стилистическом порядке, она вкладывает в них тайны, и каждый образ, играя, отвечает на какую-либо загадку.

В архаической культуре поэтический язык еще является самым действенным средством выразительности. Поэзия выполняет более широкую и витальную функцию, чем удовлетворение литературных притязаний. Она переносит культ в область слова, она решает вопросы о социальных отношениях, она становится носителем мудрости, нрава и обычая. Все это она делает, не изменяя своей игровой сущности, потому что игрою очерчен круг самого изначального этапа культуры. Ее действия протекают большей частью в форме коллективных игр. Даже полезная деятельность, оказывается, главным образом подчинена так или иначе игре.

По мере духовного и материального развития культуры раздвигаются границы ее участков, где элемент игры отсутствует или малозаметен, за счет тех, где игре открыты все пути. Культура в целом становится более серьезной. Кажется, что закон и война, ремесло, техника и познание теряют контакт с игрой. Даже культ, который когда-то находил в священнодействии широкий простор для экспрессии в игровой форме, участвует, по-видимому, в этом процессе. Оплотом цветущей и благородной игры тогда остается поэзия.

Игровой характер образной поэтической речи настолько очевиден, что вряд ли необходимо подтверждать его многочисленными доводами или же иллюстрировать многочисленными примерами. Учитывая существенную ценность, которую заключало в себе для архаической культуры занятие поэзией, можно не удивляться, что именно там поэтическая техника развилась до высшей степени строгости и утонченности. Ведь дело идет о строгой системе, о кодексе тщательно расписанных правил, имеющих принудительную силу и в то же время бесконечные возможности варьирования. Эта система сохраняется и передается как некая благородная наука. Не случайно такое утонченное культивирование поэзии можно одинаково наблюдать у двух народов, которые на своих отдаленных территориях почти или совсем не имели контакта с более богатыми и древними культурами, могущими повлиять на их литературу: это древняя Аравия и Исландия «Эдды» и саг. Можно оставить в стороне особенности метрики и просодии, дабы проиллюстрировать сказанное на одном-единственном наглядном примере, а именно древненорвежском кеннинге. Тот, кто называет язык «шипом речи», землю — «дном пещеры ветров», ветер — «хищником деревьев», каждый раз задает своим слушателям по-

этическую загадку, которую они молча отгадывают. Состязающемуся должны быть известны сотни таких загадок. У важнейших предметов, например золота, были десятки поэтических имен. Один из трактатов Эдды, «Skáldskaparmál», т. е. «Язык поэзии», приводит бесчисленное количество поэтических выражений. Не в последнюю очередь кеннинг служит и проверкой познаний в мифологии. У каждого из богов существуют различные прозвища, в которых содержится намек на его приключения, его облик или его родство с космическими стихиями. «Как иносказательно зовут Хеймдалля? Его называют сыном девяти матерей, или стражем богов, или белым асом (богом), врагом Локи, нашедшим ожерелье Фрейи» и многое другое*.

Тесная связь загадки и поэзии может быть установлена по разным признакам. Слишком ясное считается у скальдов технической погрешностью. Старое требование, которого некогда придерживались древние греки, гласит, что слово поэта должно быть «темным». У трубадуров, чье искусство, как никакое другое, демонстрирует свою функцию публичной игры, особенно почиталась поэзия «trobar clus», буквально «закрытая поэзия», «поэзия с потаенным смыслом».

Направления в современной лирике, которые намеренно остаются эзотерическими и главным в своем творчестве делают зашифровку смысла в слове, оказываются, следовательно, до конца верными сущности своего искусства. Вместе с узким кругом читателей, который понимает их язык, во всяком случае знаком с ним, они образуют замкнутую культурную группу весьма старого типа. Остается только неясным, способна ли окружающая культура в достаточной мере оценить и признать их поэзию, чтобы образовать то русло, в котором их искусство могло бы выполнить свою жизненную функцию, составляющую смысл его существования.

Глава VIII
ФУНКЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Персонификация.— Пра-титан.— Бывает ли персонификация когда-нибудь серьезной? — Схоластическая аллегория или примитивная концепция? — Абстрактные фигуры.— Бедность у св. Франциска.— Идейная ценность средневековых аллегорий.— Персонификация как всеобщий habitus.— Люди и боги в облике животных.— Элементы поэзии суть функции игры.— Лирическое преувеличение.— Непомерность.— Драма как игра.— Агональные истоки драмы.— Дионисийское настроение.

Если эффект образной речи заключается в описании состояния или события в терминах движущейся жизни, тогда открывает-

* Предположение, что первоистоки кеннинга следует искать в поэтическом, вовсе не исключает их связи с явлениями «табу».

ся прямой путь к персонификации. Душа всякого мифотворчества и почти всей поэзии — олицетворение бестелесного или неодушевленного. Строго говоря, процесс поэтического выражения этим не исчерпывается. Во всяком случае, здесь нет речи о восприятии сначала чего-то бестелесного и неодушевленного, за которым следовало бы восприятие чего-то живого. Первичным же делом персонификации является воображение воспринимаемого в качестве живого существа. Воображение пробуждается, как только назревает потребность поделиться с кем-либо своим впечатлением. Представление сразу рождается на почве воображения.

Правомерно ли будет эту врожденную и совершенно необходимую потребность духа создавать себе вымышленный мир живых существ назвать игрой духа?

К наиболее элементарным персонификациям, без сомнения, относятся мифологические спекуляции о происхождении мира и вещей, в которых это событие представлено как использование членов тела некоего мирового титана божественными творцами. Такую картину дают, например, Ригведа и «Младшая Эдда». В обоих случаях повествование об этом, как предполагается, записано в позднейший период. В гимне Ригведы (X, 90) мы встречаем перетолкование мистической ритуальной фантазией жрецов древнего материала, известность которого предполагается. Первосущество Пуруша, т. е. «человек», послужил материалом для космоса *. Из его тела создано все:

Из мысли месяц сделался,
из ока солнце сделалось,
из уст — бог Агни с Индрою,
и Ветер — из дыхания.

Пуп — поднебесье, голова —
небесный свод, нога — земля,
а уши — света стороны:
так мир они устроили.

Они сожгли Пурушу в качестве жертвоприношения. В песне в изобилии встречаются примитивно-мистические и спекулятивно-мистические мотивы. В стихе 11 появляется также знакомая нам форма вопроса:

Когда заклали Пурушу,
то сколько сделали частей?
Его уста и руки как,
как бедра, ноги названы? **

Точно так же в Снорриевой «Эдде» [9] Ганглери спрашивает: «Что было вначале? И откуда взялось? Что же было еще раньше?» Затем следует в пестром нагромождении мотивов описание происхождения мира. Вначале, из столкновения горячего воздушного потока и ледяных пластов, возникает пра-титан Имир. Боги убивают его и делают из его плоти землю, из его крови — океан и моря, из его костей — горы, из его волос — деревья, из его черепа — небо и т. д. Снорри цитирует подробности из разных мифологических песен.

Во всем этом очень мало от самой первоначальной, древнейшей записи живого мифа. По крайней мере, в случае с «Эддой», здесь налицо традиционный материал из области культа, который почти целиком осел в литературе и был законсервирован позднейшим духом как достойное культурное наследие для будущих поколений. Выше уже шла речь о том, что трактат «Видение Гюльви», на композиции, тоне и тенденции которого все это оставило отпечаток, вряд ли имеет черты более серьезной игры со старыми мотивами. Остается, однако, вопрос, не было ли с самого начала в сфере, откуда вышли эти представления, некоторого собственного игрового качества. Иными словами (если повторить все уже сказанное выше общее о мифе) [10], можно сомневаться, верили ли когда-нибудь в самом деле, с сознательной убежденностью индусы или древние германцы в такое событие, как происхождение мира из частей человеческого тела. Во всяком случае, реальность существования подобной веры остается недоказуемой; больше того — она представляется невероятной.

Мы обыкновенно бываем склонны рассматривать олицетворение абстракций как позднейший продукт схоластической выдумки, например аллегория — это применявшееся во все времена и дошедшее до нас избитое стилистическое средство изобразительных искусств и литературы. И в самом деле, как только поэтическая метафора покидает уровень подлинной и первозданной мифологии, не являясь больше элементом священнодействий, религиозное содержание ее персонификаций становится совсем проблематичным, если не сказать иллюзорным. С персонификацией начинают совершенно сознательно обращаться как с поэтическим средством, в том числе еще и для оформления религиозных понятий. На первый взгляд, под этот приговор подпадают понятия, которые встречаются уже у Гомера, такие, как Ате [11] — ослепление, которое пробирается в людские сердца, а за ним приходят Литы — мольбы, безобразные и кривые, все дочери Зевса. Столь же неопределенными по смыслу и искусственными, надуманными кажутся многочисленные олицетворения у Гесиода, который в виде потомства злой Эриды выводит целый ряд абстракций: Тяжкую Работу, Забвение, Голод, Муку, Избиение и Убийство, Раздор, Обман, Ревность. Двое детей, порожденные дочерью Океана Стикс и титаном Палласом, названные Кратос (Сила) и Биа (Насилие), находятся всегда там, где Зевс, и следуют за ним, куда бы он ни направлялся *. Можно ли все это считать лишь бледной аллегорией, надуманными фигурами? Видимо, нет. Есть основа-

* Космогонический миф вынужден впереди всего бытия постоянно ставить первоначало.

** Пер. В. Бибихина (*Ред.*)

* *Гесиод.* Теогония. Ст. 227 след., 383 след.

ние предполагать, что это олицетворение человеческих свойств относится скорее к древнейшим функциям религиозного оформляющего восприятия, когда силы и власти, окружение которых человек постоянно чувствовал, еще не приняли человекоподобного облика. Прежде чем человеческий дух поселил в своем сознании человекоподобные фигуры богов — под непосредственным впечатлением Таинственного и Грозного, которыми окружила его жизнь и природа,— он уже присваивает эти неясные имена явлениям и вещам, которые его самого подавляют или возвышают. Он видит в них существа, но еще не видит их как образы *.

Из подобного первоначального занятия духа произрастают, по-видимому, и те, еще полупервобытные-полусхоластические по оставляемому ими впечатлению образы-олицетворения, которыми Эмпедокл населяет подземный мир, «безрадостное место, где убийство и злоба и толпы иных злых божеств, изнурительные недуги и тлен и плоды разложения скитаются во мраке по ниве несчастья» **.

«Там были мать Земля и юная, далеко видящая дева Солнце, кровавая Распря, спокойно и серьезно глядящая Гармония, госпожа Красота и госпожа Безобразие, госпожа Торопливость и госпожа Лень, и милая Правдивость, и черноглазая Неясность».

Римляне, с их заметно архаичным религиозным сознанием, сохранили эту примитивную функцию прямого изображения представлений, которые мы назвали бы абстрактными, и сакрально-технически оформили ее в практике так называемого indigitamenta, т. е. в обычае создавать новых богов в связи с определенными случаями глубоких общественных потрясений или же с целью зафиксировать извечные заботы и переживания. Например, имели хождение Паллор и Павор — бледность и страх, Ай Локуций, по голосу, предупредившему о галлах, Редикул, который заставил повернуть Ганнибала, Домидука — ведущая домой. Ветхий Завет дает образцы персонификации абстрактных качеств в четверице Милость и Истина, Правда и Мир, которые встречаются и целуются (в псалме 84), и в фигуре Премудрости «Книги Премудрости Соломона». У индейцев племени хайда в Британской Колумбии есть богиня Собственность, своего рода богиня счастья, дарящая богатство ***.

Во всех этих случаях закономерно встает вопрос, в какой мере функция олицетворения вытекает из того состояния духа, которое можно было бы назвать убежденной верой. Не являются ли скорее все эти фантазии от начала до конца игрой духа? К такому заключению подводят нас примеры из нового времени. Св. Франциск Ассизский в самой святой душевности и благостном восхищении почитает свою невесту Бедность. Если же нас вполне резонно спросят, верил ли он в некое духовное существо, небожителя по имени Бедность, существо, стало быть, которое действительно было идеей Бедности,— мы не найдемся с ответом. Уже сама постановка вопроса в подобных трезво логических терминах противоречит чувственному характеру представления. Франциск и верил, и не верил. Церковь вряд ли уполномочивала его — во всяком случае, категорически — на такую веру. Настроение, дух этой идеи Бедности должны были царить между доменами поэтического воображения и исповедуемой догмы, хотя и тяготели к последней. Самым заключительным выражением этой духовной активности является игра — Франциск играл с фигурой Бедности. Ибо вся жизнь ассизского святого полна чисто игровых факторов и фигур, и они составляют самое прекрасное в ней. Так, веком позже Генрих Сузо в своих сладко-лиричных мистических фантазиях будет играть с вечной Премудростью, как с возлюбленной. Но игровое пространство у святых и мистиков поднимается над сферой рационального мышления и недоступно мысли, привязанной к логическим понятиям. Понятия игры и святости постоянно соприкасаются. Точно так же обстоит дело с идеями поэтического воображения и веры.

Об идейном содержании аллегорических фигур у некоторых средневековых поэтов, ясновидцев и теологов я говорил подробнее в своей статье о связи элементов поэтического с теологическим у Алана де Инсулис [12]. В этой работе * я высказал предположение, что нельзя провести четкую границу между поэтической, аллегорической персонификацией и теологической концепцией небесных (или адских) существ. Было бы несправедливо квалифицировать, например, все богатство образов в «Anticlaudianus» или «De planctu Naturae» поэта-теолога Алена ван Рейсел как литературную забаву. Его воображение слишком переплетено с самыми глубокими философскими и теологическими идеями. С другой стороны, он полностью сознает фантастический характер этих представлений. Даже монахиня Хильдегард из Бингена [13] не претендует на то, чтобы образы добродетелей в ее видениях были признаны метафизическими реальностями. Она даже предостерегает против подобного представления. Отношение рассмотренных образов к самим добродетелям соответствует глаголам «betekenen» (обозначать), «designare» (изображать), «praetendere» (представлять), «declarare» (показывать), «significare» (выражать), «praefigurare» (воображать). Тем не менее они движутся в ее видении совсем как живые существа. В сущности также и в видении, подаваемом как мистическое переживание, не содержится претензий на абсолютную подлинность. И у Хильдегард, и у Алана творящее поэтическое воображение постоянно парит между убеждением и фантазией, между игрой и серьезным.

---

* Ср.: Murray G. Anthropology and the classics; six lectures dulivered before the University of Oxford. Ed. by R. R. Marett. Oxford, 1908. P. 75.

** Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte, übers. und eingel. von W. Capelle. Stuttgart, 1935. S. 242.

*** *Mauss M.* Essai sur le Don. Forme archaïque de l'échangement // L'année sociologique. T. 1. Nouv. ser. P., 1923—1924.

* *Huizinga J.* Über die Verknüpfung des Poetishen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis // Verzamelde werken. D. 4. Haarlem, 1950.

В любой фигуре, от самой сакральной до самой литературной, от ведийского Пуруши вплоть до очаровательных фигурок в «The rape of the lock» [14], олицетворение является в одно и то же время чрезвычайно важной формой выражения человеческого духа и, кроме того, игровой функцией. И в современной культуре персонификация никоим образом не редуцировалась до искусственного и условного литературного занятия. Персонификация есть привычка духа, которую мы в нашей повседневной жизни далеко не переросли. Кто не ловил себя на том, что он совершенно серьезно обращается вслух к какому-нибудь неодушевленному предмету, например к упрямой запонке, определяя ее при этом в чисто человеческих категориях: констатируя ее строптивость и упрекая ее в этом, даже ругая ее за предосудительное поведение? Но, ведя себя так, вы ведь не исповедуете веру в запонку как в некое одушевленное существо или идею. Вы входите, правда не совсем по своей воле, в состояние игры.

Коль скоро живая склонность духа всегда олицетворять вещи, с которыми человек имеет дело в своей жизни, и в самом деле коренится в игровом отношении, возникает немаловажный вопрос, который здесь будет затронут только вскользь. Игровое отношение должно было существовать еще прежде, чем появилась человеческая культура или способность к речи и выражению. Основа для персонифицирующего воображения была задана уже в самые ранние времена. Этнология и наука о религии познакомили нас с представлениями о мире богов и духов в образах животных как одним из самых значительных элементов первобытной и архаической религиозной жизни. Это териоморфное представление лежит в основе всего тотемизма. «Прародители» его — кенгуру или черепаха. О том же свидетельствует и распространенное по всему свету представление о versipellis, человеке, который принимает на время облик животного, например оборотне, и метаморфозы Зевса ради Европы, Леды и т. д. и, наконец, контаминация человеческих и звериных форм в египетском пантеоне. Во всех этих случаях мы имеем фантастическое укрывание человеческого в животном. Не стоит ни минуты сомневаться в том, что для дикаря подобное священное представление о животном совершенно серьезно. Ибо он, подобно ребенку, так же мало проводит резкую границу между человеком и животным. И все же он сознает, по существу, «намного лучше», когда он надевает внушающую страх звериную маску и выступает в виде животного. Единственной интерпретацией этого факта, позволяющей нам создать себе некоторое представление о духовном состоянии уже не дикаря, является то, что у дикаря духовная сфера игры, как мы ее наблюдаем у ребенка, охватывает еще все его существо — от самых священных эмоций до детского развлечения. Следовало бы рискнуть и выдвинуть тезис, что наилучшим образом териоморфный фактор в культе, мифологии и религиозном учении можно понять, если исходить из игровой ситуации.

Еще глубже лежит ответ на следующий вопрос, к которому

подводят нас анализ персонификации и аллегории. Совсем ли забыта аллегория как выразительное средство современной философии и психологии? Или же древняя аллегория всякий раз проникает в их терминологию, в имена, которые присваиваются психологическим импульсам и состояниям духа? Может ли вообще абстрагирующий язык существовать без аллегории?

Элементы и средства поэзии, собственно, легче всего понять как игровые функции. Зачем человек подчиняет слово размеру, кадансу и ритму? Тот, кто говорит, что это делается ради красоты или в состоянии взволнованных чувств, только переносит вопрос в сферу еще более недоступную. Тот же, кто ответит: человек сочиняет стихи, потому что он причастен к коллективной игре, схватывает самую суть дела. Метрическое слово возникает только в игре общения; именно здесь его функция и его ценность, которую оно теряет по мере того, как коллективная игра утрачивает свой культовый, торжественный или праздничный характер. Ритм, параллелизм предложений, дистих — все они происходят из одних и тех же вечных игровых фигур удара и ответного удара, подъема и спуска, вопроса и ответа, загадки и разгадки. В своих истоках все они неразрывно связаны с принципами пения, музыки и танца, все предполагаются первоначальной человеческой функцией игры. Все, что в поэзии постепенно признается как осознанное качество: красота, священное, магическая сила,— первоначально вплетено в примат игры.

Из крупных жанров, которые мы, по бессмертному греческому образцу, различаем в поэзии, наиболее широко охватывается сферой игры жанр лирический. Лирику здесь следует понимать в очень широком смысле, не только для обозначения рода поэзии как таковой, но равно и как слово, обозначающее поэтическое настроение и высказывание в целом, где бы оно ни встречалось. И вообще все, что связано с чувством воодушевления, фактически попадает в круг лирики. Лирическое находится дальше всего от логического и ближе всего к танцу и стихии музыкального. Лирическим является язык мистического созерцания, оракульского речения, колдовства. В этих формах поэт испытывает самое сильное чувство вдохновения, приходящего к нему извне. Отсюда он наиболее близок к высшей мудрости, но и к бессмыслице. Полный отказ от рационального смысла уже у первобытных народов служит отличительным признаком языка жрецов и оракулов, который переходит временами во вздор. Эмиль Фаге [15] упоминает однажды о «Le grain de sottise nécessaire au lyrique moderne». Но это касается не только современного лирика; сама сущность лирики в том, что она свободна от уз логического разума. Основной чертой лирической фантазии является склонность к внесмысловому преувеличению. Поэзия должна быть непомерной (exorbitant). В безрассудной смелости образов совпадают фантазия космогонических и мистических загадок Ригведы и образный язык Шекспира, прошедший через все традиции классицизма и аллегории и все же сохранивший пыл (impetus) архаического vates'a.

Впрочем, жажда фантазии сделать представление как можно более поразительным с помощью грандиозных качеств или количеств действует не только исключительно в виде поэтической функции, в лирической форме, ибо эта потребность в поразительном есть типично игровая функция. Она свойственна детям, она возвращается к душевнобольным * так же, как она была всегда близка и дорога тем, кто литературно обрабатывал мифы и жития святых. Древнеиндийская легенда заставляет аскета Чьявану во время своей аскезы сидеть, спрятавшись в муравейнике, так что видны только его глаза, горящие, словно угольки. Вишвамитра тысячу лет стоит на цыпочках. Грандиозность величин и цифр роднят с игрой значительную долю всех представлений о великанах и карликах, от мифологии до Гулливера. Тор и его товарищи нашли в громадной спальне пристройку, где они заночевали. Наутро оказалось, что эта комната была большим пальцем перчатки великана Скрюмира. На мой взгляд, жажду поразить, добиться эффекта безграничным преувеличением или смещением размеров и отношений никогда не нужно воспринимать совершенно серьезно, независимо от того, встречаем ли мы ее в мифах, образующих составную часть религиозной системы, или же в продуктах чисто литературной или подлинно детской фантазии. Во всех этих случаях мы имеем то же самое влечение к игре духа. Мы все еще слишком часто, не задумываясь, оцениваем веру архаического человека в мифы, которые создает его дух, по меркам современного научного, философского и догматического убеждения. От подлинного мифа неотделим полушутливый элемент. Здесь всегда произносит свое слово «творящая чудеса часть поэзии», о которой говорит Платон в «Софисте». В потребности поразить, в непомерности надо главным образом искать ключ к объяснению мифологических образов.

Таким образом, если поэзия в широком смысле исходного греческого слова poiēsis постоянно и вновь восходит к области игры, то понимание сущности ее игрового характера сохраняется не всюду. Как только эпос перестают декламировать на общественных празднествах и он предназначается для чтения, исчезает и его ассоциация с игрой. Также и лирическую поэзию, когда ослабляется ее связь с музыкой, перестают понимать как функцию игры. Только драма, благодаря своему свойству быть действием, сохраняет прочную связь с игрой. Эта тесная зависимость отражается и в языке, а именно в латыни и языках, берущих начало в латинском языке. Драма в них называется «игрой», она «играется». Удивительно, хотя и понятно в свете уже ранее сказанного, что как раз у греков, создавших драму в ее законченном виде, слово «игра» не применяется ни к театральному представлению, ни даже к зрелищу. Выше уже обсуждался тот факт [16], что греческий язык не имел слова, обнимающего всю область игры. В известном смысле это следует рассматривать как результат того, что жизнь эллинского общества во всех ее проявлениях настолько глубоко была «настроена» на игровой тон, что сам игровой элемент вряд ли мог войти в сознание как нечто особенное.

Свое происхождение из игры постоянно обнаруживают трагедии и комедии. Аттическая комедия выросла из необузданного комоса дионисийских праздников. Только на более поздней стадии она стала сознательной литературной практикой. Но и тогда, во времена Аристофана, еще видны различные следы дионисийского сакрального прошлого. В выступлении хора, называемом «парабаса» [17], он свободно обращается к публике с насмешкой и оскорблением и указывает на свои жертвы пальцем. Древнейшие его черты — фаллический костюм актеров, переодевание хора, особенно в маски зверей. Своими «Осами», «Птицами», «Лягушками» Аристофан отдает дань священной традиции изображения людей в виде животных. Древняя комедия, с ее публичной критикой и язвительной насмешкой, вся выходит из сферы бранных и вызывающих, но тем не менее праздничных антифонных песен, о которых речь шла выше. Путь развития, совершенно параллельный греческой комедии, сконструировал недавно для германской культуры, хотя и гипотетично, но с высокой степенью вероятности и весьма убедительным образом, Роберт Штумпфль в своем труде «Культовые игры германцев как источник средневековой драмы» *.

Трагедия в ее истоках точно так же была не намеренным литературным воплощением того или иного варианта человеческой судьбы, но священной игрой; не сценической литературой, но разыгрываемым на сцене богослужением. Из разыгрывания мифической темы в театральном действии лишь постепенно развивается выражающееся в диалогах или миметическом действии представление цепи событий, передача повествования. На этом, однако, придется прервать наш анализ генезиса греческой драмы.

Итак, и трагедия, и комедия зачинаются в сфере состязания — агона, которое, как было показано выше, при всех обстоятельствах должно называться игрой. Поэты в соперничестве создают свои произведения для дионисийского состязания. Хотя государство и не организует этих состязаний, оно, однако, берет в свои руки управление ими. Сюда всегда собирается масса желающих состязаться поэтов второго и третьего ранга. Их постоянно сравнивают, критика настроена крайне придирчиво. Вся публика, как один человек, понимает все намеки, реагирует на все тонкости качества и стиля, переживает перипетии состязания, подобно совре-

* Трехлетняя девочка просит купить ей шерстяную обезьянку. «Какой величины?» — спрашивают ее. «До неба». Пациент рассказывает психиатру: «Доктор, меня тотчас же увезли в экипаже». Доктор: «Это был, конечно, необычный экипаж?» Пациент: «Из золота». Доктор: «А как он был запряжен?» Пациент: «Сорока миллионами алмазных оленей» (устное сообщение доктора И. Ш., приблизительно в 1900 г.). Подобного же рода качествами и числами оперирует и буддийская легенда.

* *Stumpfl R.* Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelälterlichen Dramas. B., 1936.

менным зрителям на футбольном матче. Напряженно ожидают выступления нового хора, к которому участвующие в нем граждане готовятся целый год.

Содержание самой драмы, а именно комедии, также носит характер агона. Развертывается борьба мнений или подвергается нападкам отдельная личность, точка зрения. Аристофан обращает свои насмешки против Сократа, против Еврипида *.

Атмосфера драмы — это дионисийский экстаз, праздничное опьянение, дифирамбическое воодушевление, в котором актер, находящийся по отношению к зрителю уже как бы за пределами обычного мира благодаря надетой им маске, сам словно бы перемещается в иное «я», которое он уже не представляет, а осуществляет, воплощает. Актер заражает этим настроением и зрителя. Власть необычного слова, сложность образов и выражения у Эсхила целиком соответствуют священному характеру игры и из него проистекают.

Различение серьезного и несерьезного совершенно выпадает из духовной сферы, в которой зарождается греческая драма. У Эсхила переживание самой грандиозной серьезности происходит в форме и в качестве игры. У Еврипида интонация колеблется между глубокой серьезностью и игривой фривольностью. Настоящий поэт, говорит Сократ у Платона, должен быть в одно и то же время и трагическим, и комическим, вся человеческая жизнь должна восприниматься как трагедия и комедия.

ПРИМЕЧАНИЯ

Научная карьера Йохана Хейзинги (1872—1945) определилась не сразу. Отец, профессор физиологии Гронингенского университета, готовил сына в пасторы. Рано выявившиеся филологические наклонности юного Хейзинги привели его к изучению древних языков и культур Востока. В 1903 г. он защитил докторскую диссертацию по истории древнеиндийской культуры и религии. С 1905 г. Й. Хейзинга преподавал историю Нидерландов в Гронингенском университете, в 1915—1940 гг. был профессором всеобщей истории в Лейденском университете. В мировую историческую науку его имя вошло с опубликованием фундаментального культурологического исследования «Осень средневековья» (1919), которое было переведено на несколько языков Западной и Восточной Европы.

Хейзингу нередко называют наследником Я. Буркхардта, как по духовному содержанию, так и по форме выражения: для обоих характерны высокая филологическая культура, художественные увлечения и их отпечаток в научной работе, политическая отстраненность. Несмотря на колоссальную эрудицию, Й. Хейзинга шел все же оригинальными путями. Что касается его видимой аполитичности, то его последующие сочинения — «Живущая и мыслящая Америка» (1926), «В тени завтрашнего дня» (1936), «Растленный мир» (1945) — затрагивают болезненные язвы политической, нравственной, культурной жизни современного, знакомого ему общества, вынося последнему обвинительный приговор с гуманистических позиций. Это хорошо почувствовали нацистские идеологи, стараниями которых семидесятилетний Хейзинга в период оккупации Нидерландов был отстранен от кафедры и содержался (в 1942 г.) в концлагере.

* *Jaeger W.* Paideia: die Formung des griechischen Menschen. Berlin; Leipzig, 1934. S. 463—474.

Игровую концепцию человеческой культуры Й. Хейзинга вынашивал тридцать лет, со времени работы над докторской диссертацией. В 1933 г. он прочитал в Лейденском университете доклад «О границах игры и серьезного в культуре» (отдельная публикация — Хаарлем, 1933 г.); в используемом нами Собрании сочинений эта работа предшествует трактату «Homo ludens» — см. Huizinga J. Verzamelde werken. D. 5. Haarlem, 1950. blz. 3—25. Для последующего чтения в Цюрихе и Вене (Das Spielelement der Kultur. Zürich, 1934) и в Лондоне (The play element of culture. L., 1937) этот доклад был переработан; игровой элемент вводится здесь внутрь самой культуры, на что указывает изменение заглавия. В 1938 г. Й. Хейзинга закончил и опубликовал труд «Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента культуры», впоследствии переведенный на множество иностранных языков. Нельзя сказать, что Хейзинга открыл новую ипостась человека — «человека играющего», в дополнение к «человеку разумному» — homo sapiens и «человеку-творцу» — homo faber и т. п.; безусловно, глубоко правы те, кто тотчас вспоминает и Шиллера, и позитивистов, и многих других предшественников игровой концепции. Однако можно утверждать, что эту «ипостась» Хейзинга чрезвычайно детально представил в работе «Homo ludens», ставшей примером последовательного монистического развития идеи вплоть до ее смысловых пределов, дающего свое рациональное зерно и практическую пользу методологическим поискам в разных науках.

В трактате «Homo ludens» 12 глав: I. Природа и значение игры как культурного феномена. II. Концепция и выражение понятия игры в языке. III. Игра и состязание как культурообразующая функция. IV. Игра и правосудие. V. Игра и война. VI. Игра и наука. VII. Игра и поэзия. VIII. Функция поэтического формообразования. IX. Игровые формы философии. X. Игровые формы искусства. XI. Культуры и эпохи sub specie ludi (с точки зрения игры). XII. Игровой элемент современной культуры.

В данной книге помещены главы VII и VIII. Переводы выполнены по Собранию сочинений Й. Хейзинги в 8 томах (Хаарлем, 1949—1950 гг.).

[1] «Беовульф», «Скиталец», «Видсид» — древнейшие памятники англосаксонского эпоса (VI—VII вв.). Герой «Беовульфа» — легендарный витязь, освобождающий скандинавские племена от угрожающих им чудовищ. В сюжетной основе «Скитальца» и «Видсида» — судьба скопа, древнеанглийского бродячего поэта и музыканта. Поэмы дошли в рукописи X в. («эксетерская книга»).

[2] Остров Буру — один из крупных Молуккских островов, входящих в Малайский архипелаг; расположен в северной части моря Банда. Бабар — название острова и группы островов в северной части Тиморского моря, также относящихся к Малайскому архипелагу.

[3] О загадке Сфинкса идет речь в главе VI «Игра и наука».

[4] Гране Марсель (1884—1940) — французский китаевед, профессор Парижского университета (с 1925 г.). Занимался преимущественно социологическим изучением китайского фольклора. Наиболее известные работы — «Древнекитайские празднества и песни» (*Granet M.* Fêtes et chansons anciennes de la Chine. P., 1919), «Танцы и легенды Древнего Китая» (*Granet M.* Danses et légendes de la Chine ancienne. P., 1926), «Китайская мысль» (*Granet M.* La pensée chinoise. P., 1934).

[5] Имеется в виду диссертация вьетнамского востоковеда Нгуена Ван Гуена «Чередующееся пение юношей и девушек в Аннаме» (*Nguyen Van Huyen.* Les chants alternés des garçons et des filles en Annam. Thèse. P., 1933).

[6] «Дебат» (débat) — жанр средневековой литературы. Представлял поэтический или драматизированный диспут между аллегорическими персонажами, олицетворявшими отвлеченные человеческие понятия или человеческие свойства. Так, в «Психомахии» Прюданса спорят друг с другом Вера и Идолопоклонство, Гордыня и Унижение, Целомудрие и Распущенность. Другие примеры — «Баталия Семи Искусств» Анри д'Андели, «О Крещении и Некрещении» Рютбёфа. Выйдя из употребления к концу XIV в., жанр «дебата» дал несколько интересных рецидивов в XV—XVI вв.

[7] «Переворот 1868 года». Речь идет о так называемой незавершенной буржуазной революции 1867—1868 гг., в результате которой было свергнуто многовековое господство сёгуната (военно-феодального наместничества) в Японии

[8] Неккель Густав (1879—1940) — немецкий филолог, профессор университетов в Гейдельберге (с 1911 г.) и Берлине (с 1920 г.). Занимался проблемами истории древнегерманской культуры.

[9] Снорриева «Эдда» — то же, что «Младшая Эдда», написанная исландским поэтом и прозаиком Снорри Стурлусоном (1178—1241) на материале древнескандинавской мифологии и поэзии скальдов.

[10] «...Общее о мифе...» Об игровом содержании мифа говорится в I главе «Природа и значение игры как культурного феномена» (см.: *Huizinga J.* Verzamelde werken. D. 5. Haarlem, 1950, blz. 32).

[11] Ате, Ата — в древнегреческой мифологии дочь Зевса, богиня, олицетворяющая безумие, мгновенно поражающее человеческий рассудок.

[12] Ален из Лилля (Алан де Инсулис, Аланус аб Инсулис, Ален ван Рейсел, 1128—1203 гг.) — французский схоластик. За большую ученость получил, подобно Фоме Аквинскому, прозвище «доктор универсалис», почитался как крупнейший теологический авторитет своего времени. В дидактической поэме «Антиклаудианус» отдает предпочтение «более религиозному» Платону перед «рациональным» Аристотелем. В «Жалобе Природы» («De planctu Naturae») объявляет теологию высшей инстанцией в разрешении всех духовных бед и конфликтов.

[13] Хильдегард из Бингена (1098—1179) — немецкая монахиня-бенедиктинка. Канонизирована как святая. Известна главным образом духовными сочинениями в жанре мистических «пророческих видений». Оставила также несколько медицинских и естественнонаучных трактатов.

[14] Pope A., «The rape of the lock» (L., 1714) — «Похищение локона», шутливая ироикомическая поэма Александра Попа (1688—1744), пародирующая «высокий эпос» и придворные нравы.

[15] «Необходимое зерно глупости в современной лирике» (*франц.*). Эмиль Фаге (1847—1916) — французский эссеист. Автор популярных сочинений по истории культуры «Политики и моралисты XIX века» (*Faguet E.* Politiques et moralistes du XIX-e siécle. Vol. 1—3. P., 1891—1900), «Читая старые добрые книги» (*Faguet E.* En lisant les beaux vieux livres. P., 1911) и др.

[16] «Выше уже обсуждался тот факт...» — см. главу II «Концепция и выражение понятия игры в языке» (*Huizinga J.* Verzamelde werken. D. 5. Haarlem, 1950. Blz. 57—58).

[17] Парабаса — в древнегреческом театре прямое обращение хора к зрителю, которое не связано с действием и содержит комментарий автора к разыгрываемой пьесе, его суждения на злобу дня, нападки на литературных противников и т. д. Парабаса была обязательным элементом древней аттической комедии.

В. В. Ошис

Хайдеггер М.

Искусство и пространство *

Когда много думаешь сам, обнаруживаешь, что в языке заключено много мудрости. Едва ли вероятно, что мы сами всё вкладываем в него; в нем действительно скрыта немалая мудрость, как и в пословицах.

Г. Хр. Лихтенберг

Но чем-то великим и трудноуловимым кажется топос — т. е. место-пространство.

Аристотель

Нижеследующие замечания об искусстве, о пространстве, об их взаимовоздействии остаются вопросами, даже когда звучат в форме утверждений. Они не выходят за рамки изобразительного искусства, а внутри него — за рамки скульптуры.

Скульптурные образы суть тела. Их масса, состоящая из различных материалов, многосложно оформлена. Формотворчество совершается путем разграничения как от- и о-граничивания. При этом в игру вступает пространство. Оно заполняется скульптурным образом, запечатляется как закрытый, прорванный и пустой объем. Обстоятельства известные и тем не менее загадочные.

Скульптурное тело что-то телесно воплощает. Оно воплощает пространство? Скульптура есть овладение пространством, достижение господства над ним?[1] Скульптура соответствует тем самым технически-научному покорению пространства?

В качестве художества скульптура есть, конечно, работа с художественным пространством. Искусство и научная техника рассматривают и разрабатывают пространство с разной целью, разными способами.

Но пространство — оно все равно то же самое? Или оно не то пространство, которое нашло свое первое определение только после Галилея и Ньютона? [2] Пространство — та однородная, ни в одной из возможных точек ничем не выделяющаяся, по всем направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость?

Пространство — которое между тем в растущей мере все упрямее провоцирует современного человека на свое окончательное покорение?

Не следует ли и современное изобразительное искусство тоже этой провокации, пока понимает себя как некое противоборство с пространством? Не оказывается ли, что искусство тем самым утверждается в своем современном и временном характере?

---

* *Heidegger M.* Die Kunst und der Raum. Sankt Gallen: Erker. 1969. 26. S.

Однако можно ли все-таки расценивать физически-технически спроектированное пространство, каким бы последующим определениям оно ни подвергалось, в качестве единственного истинного пространства? [3] Неужели в сравнении с ним все иначе устроенные пространства, художественное пространство, пространство повседневного поведения и общения — это лишь субъективно обусловленные зачаточные и видоизмененные формы единого объективного космического пространства?

А что, если объективность объективного мирового пространства есть фатальным образом коррелят субъективности такого сознания, которое было чуждо эпохам, предшествовавшим европейскому Новому времени?

Даже если мы признаем разноприродность восприятия пространства в прошедшие эпохи, приобретаем ли мы от этого уже и прозрение в собственную суть пространства? Вопрос, что́ такое пространство как пространство, на этом пути еще и не поставлен, не говоря уж об ответе. Остается нерешенным, каким образом пространство **есть** и можно ли ему вообще приписывать какое-то бытие.

Пространство — не относится ли оно к тем первофеноменам, при восприятии которых, по словам Гёте, человека охватывает род испуга, чуть ли не ужаса? [4] Ведь за пространством, казалось бы, нет уже больше ничего, к чему его можно было бы возводить. От него нельзя уклониться к чему-то иному [5]. Собственная суть пространства должна выявиться из него самого. Позволяет ли она еще и высказать себя?

Беспомощность, в которой задаются эти вопросы, вынуждает у нас признание.

Пока мы не видим собственную суть пространства, речь о каком-то художественном пространстве тоже остается туманной. Способ, каким художественное произведение пронизывается пространством, повисает сначала в неопределенности.

Пространство, внутри которого можно обнаружить скульптурное тело как определенный наличный объект, пространство, замкнутое объемами фигуры, пространство, остающееся как пустота между объемами,— не оказываются ли эти три пространства в единстве их взаимодействия всегда лишь разновидностями единого физически-технического пространства, пусть даже вычисляющие измерения, и не смеют посягнуть на художественное образотворчество? [6]

Если только признано, что искусство есть про-изведение истины в действительность и что истина означает непотаенность бытия [7], то не должно ли в произведении пластического искусства стать основополагающим также и истинное пространство, то́, что раскрывает его интимнейшую суть?

Но как мы сможем найти собственную суть пространства? На случай крайней нужды есть спасательный мостик, правда ветхий и шаткий. Попробуем прислушаться к языку. О чем он говорит в слове «пространство»? В нем говорит простор. Это значит: нечто простираемое, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания.

Простор, продуманный до его собственной сути, есть высвобождение мест, в которых су́дьбы обитающего человека повертываются к целительности родины, или к гибельной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть высвобождение мест, вмещающих явление бога, мест, покинутых богами́, мест, в которых божественное долго медлит с появлением.

Простор несет с собой местность, готовящую то или иное обитание. Профанные пространства — это всегда отсутствие сакральных пространств, часто оставшихся в далеком прошлом.

Простор есть высвобождение мест.

В просторе и сказывается, и вместе таится событие. Эту черту пространства слишком часто просматривают. И когда ее удается рассмотреть, она все равно остается еще трудно определимой, особенно пока физически-техническое пространство считается тем пространством, к которому должна быть заранее привязана всякая характеристика пространственного.

Как сбывается простор? Не есть ли он вмещение, причем опять-таки в двояком смысле позволения и устроения?

Во-первых, простор уступает чему-то. Он дает царить открытости, позволяющей, среди прочего, явиться и присутствовать вещам, от которых оказывается зависимым человеческое обитание.

Во-вторых, простор приготовляет вещам возможность принадлежать каждая своему «для чего» и, исходя отсюда, друг другу.

В двусложном простирании — допущении и приуготовлении — происходит обеспечение мест. Характер этого события есть такое обеспечение. Но что́ есть место, если его собственная суть должна определяться по путеводной нити высвобождающего простора?

Место открывает всякий раз ту или иную область, собирая вещи для их взаимопринадлежности в ней.

В месте разыгрывается собирание вещей — в смысле высвобождающего укрывания — в их области.

А область? Более старая форма этого слова звучит «волость». Это то же слово, что латинское valeo, «здравствовать». Оно именует собственное владение, свободная обширность которого впервые позволяет каждой владеющей им вещи раскрыться, покоясь в самой себе. Но одновременно им названо и сохранение, собирание вещей в их взаимопринадлежности.

Поднимается вопрос: разве места́ — это всего лишь результат и следствие вместительности простора? Или простор получает собственную суть от собирающей действенности мест? Если последнее верно, то нам следовало бы искать собственную суть простора в основании местности, следовало бы подумать о местности как взаимной игре мест.

Нам следовало бы обратить внимание на то, что — и ка́к — область своей свободной обширностью делает эту игру зависимой от взаимопринадлежности вещей

Нам следовало бы научиться сознавать, что вещи сами суть места́, а не только принадлежат определенному месту.

В таком случае мы на долгое время были бы вынуждены допустить странное положение вещей:

Место не находится в заранее заданном пространстве наподобие физически-технического пространства. Последнее впервые только и развертывается под влиянием мест определенной области.

О взаимодействии искусства и пространства пришлось бы думать, исходя из понимания места и области.

Искусство как скульптура: вовсе не овладение пространством.

Скульптура тогда не противоборство с пространством.

Скульптура — телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам пребывать в нем и человеку обитать среди вещей [8].

Если это так, что́ станет с объемом скульптурного образа, телесно воплощающего место? По-видимому, объем уже не будет отграничивать друг от друга пространства, в которых поверхности облекают что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему. То, что́ получило название объема, должно было бы утратить это свое имя, значение которого лишь столь же старо, как техническое естествознание Нового времени.

Ищущие мест и местообразующие черты скульптурного воплощения должны будут остаться пока безымянными [9].

А что станет с пустотой пространства? Достаточно часто она предстает всего лишь как нехватка. Пустота расценивается в таком случае как отсутствие заполнения полостей и промежуточных пространств.

Но, возможно, как раз пустота сродни собственной сути места и потому есть вовсе не отсутствие, а произведение [10].

Снова язык может нам дать намек. В глаголе «пустить» звучит «допущение», в первоначальном смысле сосредоточивающего собирания, царящего в месте.

Пустой стакан значит: собранный в своей освобожденности как способный вобрать содержимое.

Опускать снятые плоды в корзину значит: предоставлять им это место.

Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищуще-проектирующее выпускание, создание мест.

Вышеприведенные замечания, конечно, не идут столь далеко, чтобы указать уже со всей ясностью на собственную суть скульптуры как вида изобразительных искусств. Скульптура: телесно-воплощающее про-из-ведение мест и, посредством этих последних, открытие областей возможного человеческого обитания, возможного пребывания окружающих человека, касающихся его вещей.

Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее создающем места́ про-из-ведении.

Уже один внимательный взгляд на собственную суть этого искусства заставляет догадываться, что истина как непотаенность бытия не обязательно привязана к телесному воплощению.

Гёте говорит: «Не всегда необходимо, чтобы истинное телесно воплотилось; достаточно уже, если его дух веет окрест и производит согласие, если оно как колокольный звон с важной дружественностью колышется в воздухе» [11].

ПРИМЕЧАНИЯ

«Искусство и пространство» (1969), одна из последних опубликованных работ М. Хайдеггера, относится, соответственно, к этапу его поисков «подлинного бытия» и все более обостряющегося чувства «почвы». И тут на рекордно сжатом пространстве — предельно эскизной — статьи можно угадать характерные черты позднего Хайдеггера: подозрительное, хотя и амбивалентное, отношение к технической цивилизации; антитезу двух установок — бездушно-технического оперирования, «овладения» (природой, миром, наконец, бытием) и противопоставленного этому «обживания» мира; провозглашение истины как «непотаенности», открытости бытия; обильные и непредсказуемые экскурсы в сферу языка и, наконец, особый расчет на суггестивную силу своего текста.

Для хайдеггеровского критического стиля, как, впрочем, и для всего направления, так сказать, ретроспективно-футуристической мысли — тоскующей по интимной органике прошлой жизни и, одновременно, входящей в сговор с силами техники как сгустками магической энергии,— характерны массированные обвинения в адрес науки Нового времени.

В данном случае эти темы и мотивы разыгрываются на территории «пространства», переводятся на его почву. Хайдеггер претендует на новое уяснение и даже на открытие сути пространства, затемненной, по мнению мыслителя, благодаря усилиям той науки, которая ведет свое летосчисление от Галилея и Ньютона. С этого времени и началась стилизованная обработка пространства как гомогенного и равнозначного в каждой своей части — обработка, направленная на схватывание «объективной» пространственной структуры, но на деле предлагающая, по убеждению Хайдеггера, ее субъективированную * версию.

В беглом варианте статьи выражается известная хайдеггеровская концепция «картины мира» (или «мира, понимаемого как картина»), которая развита в его более ранней работе (опубликованной в сборнике ИНИОН АН СССР) **. Философ выступает с разоблачениями науки и мировоззрения Нового времени как забывшего о бытии и субъектировавшего сущее. Человек Возрождения, по мысли Хайдеггера, не просто составляет себе представление о мире, но навязывает себя миру — «становится тем сущим, на котором все сущее основывает собственное бытие и вид своей истины» ***, а сущее таким образом искажается, будучи дано, или, как выражается мыслитель, «поставлено представляющим и устанавливающим его человеком» ****. Жертвой такого же «научного», т. е. по сути произвольного *****, восприятия оказывается, согласно Хайдеггеру, и пространство.

---

* Понятия «субъект», «объект» и производные от них будем использовать в общеупотребительном смысле — без деформирующих и к тому же двойственных хайдеггеровских акцентов.

** См.: *Хайдеггер М.* Время картины мира // Современные концепции культурного кризиса на Западе. РС. М., 1976. ИНИОН. С. 208—253.

*** Там же. С. 222—223.

**** Там же. С. 224.

***** Новое время — это «расцвет субъективизма и индивидуализма». Там же. С. 222.

Но не только научная мысль — искусство также втянулось в обработку пространства и борьбу с ним. Вместо того чтобы служить «собиранию», оно работает на техническое разграничение; вместо того чтобы качественно оформлять, оживотворять пространство, искусство стремится покорить его. По существу, статья вооружается против представления о пространстве как безличном, бескачественном вместилище искусства и жизни, творческих и человеческих отношений.

На должность реальности, служащей делу органического объединения и «устраивающего обитания», Хайдеггер определяет такие понятия, как «местность», «место», «область», которые должны вводить вместе с собой атмосферу интимности и «обжитости» — в противовес физически-техническому холодному захвату, бездушному и безразличному заполнению. Иллюстрацию к той же идее о «местности» и «области» как стягивающих центрах пространства, обретающего таким образом свое лицо, можно усмотреть в следующем пассаже из статьи «Вопрос о технике»: «То, что изначально развертывает берег в береговую линию и нанизывает на себя его многообразную совокупность, есть собирающее начало, которое мы называем побережьем» (*Heidegger M.* Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, 1959. S. 27).

Но что же именно несет на себе, по Хайдеггеру, местообразующую функцию, или, иначе говоря,— структурирует пространство? Вещи в их «взаимопринадлежности», отвечает он; природные или изготовленные, они и образуют «местность». Таким образом, в пространстве раскрываются формы природного «бытия» и человеческого обитания. И это вполне согласуется с экзистенциальной — тем более почвенной — установкой мыслителя. Однако это же плохо вяжется с критической претензией философа по отношению к Новому времени. Упрекая «возрожденческое» миропонимание за монотонность пространственного восприятия, за, можно сказать, безликость пространственных представлений, мыслитель находит, что этот порок должен быть вскрыт, исходя из имманентного рассмотрения пространства. Он берется показать правильность своей, невозрожденческой точки зрения, строго придерживаясь самой «субстанции» пространства и не привлекая никаких иных, внепространственных аргументов. Чисто пространственному принципу он в своем вызове собирается противопоставить, казалось бы, тоже чисто пространственный принцип. И Хайдеггер прямо выражает это «иду на Вы»: «Собственная суть пространства должна выявиться из него самого». Однако подобная заявка, как мы уже видели, не оправдывается в дальнейшем рассуждении. Не в структуре пространства как таковой мы находим у Хайдеггера источник пространственной разнокачественности: связывая образование «мест» и «местности» с «вещами», философ уже выводит нас из сферы пространства в сферу, так сказать, материи. На самом деле, пространство здесь, согласно своему свойству «простирания» (для чего специально исследуется слово «простор»), позволяет присутствовать вещам, то есть создает лишь **возможность** для образования «местности». Но для ее **действительности,** для ее воплощения нужно, как обнаруживается, именно нечто иное пространству. Иными словами, свойство, наделяющее пространственные «места» их качествами, приходится, вопреки первоначальной заявке, искать не в «собственной сути пространства», но исходя из сотрудничающего с ним, развертывающегося в нем вещного мира. Для того чтобы пространство получило свой лик, в дело вмешивается вещественность, и в том числе атрибуты человеческого бытия.

Таким образом, не пространство оказывается «основополагающим» по отношению к искусству, как это утверждал мыслитель, но наоборот: искусство, вкупе с природой, будучи поставщиком «вещного мира» и тем самым создателем «местности», как раз и задает качественность пространству (см. также примеч. 10 и 11).

[1] По К. Фидлеру (1841—1895), искусство в процессе формотворчества достигает господства над хаосом; у Г. Вельфлина (1865—1945) плоскостность и глубинность — одна из пяти пар оппозитивных категорий, определяющих художественную форму; по М. Дессуару (1867—1947), скульптура как «пространственное искусство» овладевает пространством. Ср. сходные установки у А. Хильдебрандта, Г. Воррингера, А. Ригля, Э. Утица. Употребив один из ключевых терминов «всеобщей науки об искусстве», Хайдеггер открыто противопоставляет свой подход ее представлениям об искусстве как размещении художественных форм в научно фиксируемом пространстве.

[2] Хайдеггер имеет здесь в виду неопределенность пространства (и времени) в античности и средневековье. Уподобляя «восприемницу-хóру» матери (а прообраз отцу), Платон находит почти невозможным «сказать что-то более точное» об этом «трудном и смутном роде»; по сути дела, он в принципе отрицает определимость пространства ввиду его «крайне проблематичной причастности» к области понятий («Тимей» 49 a, 51 ab). Аристотель (ср. эпиграф) недоумевает не только относительно того, чтó представляет собой место — пространство, но и существует ли оно («Физика» IV I, 209 a 29—30). Ср. известное замечание Августина о невозможности выразить, что такое время. Не случайно в античности и в средние века термин для «пространства» отсутствовал. Пространство оставалось неопределенным в той мере, в какой сближалось с материей, неопределимой по своему (тогдашнему) определению.

[3] Согласно Хайдеггеру, пространство как однородная протяженность была впервые «спроектирована» в Новое время человеческим сознанием, отождествившим себя с субъектом. См. «Время картины мира»: «...если физика решительно оформляется в математическую, то это значит, что благодаря ей и для нее нечто недвусмысленным образом условлено принимать как заранее «уже известное». Эта условленность распространяется не более и не менее как на проект того, чем впредь надлежит быть природе перед искомым познанием природы: замкнутой в себе системой движущихся ориентированных в пространстве и времени точечных масс» (*Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt a. M., 1963. S. 72—73).

[4] «Перед первофеноменами, когда они неприкрыто являются нашим чувствам, мы ощущаем род испуга, чуть ли не ужаса. Чувственные люди спасаются в недоумение; но быстро является деловитый сводник-рассудок и начинает на свой манер сочетать благороднейшее с пошлейшим» (*Гёте.* Максимы и рефлексии. С. 412); «Человек должен быть способен подниматься к высшему разуму, чтобы соприкоснуться с божеством, открывающимся в первофеноменах, физических и нравственных, за которыми оно стоит и которые от него исходят» (*Эккерман И. П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. 13.2.1823). Ср. также «Фауст», II, I, 6212—6216; 6246—6248: Фауст испуган и содрогается, услышав о Матерях, вокруг которых «нет места, ни тем более времени», «один сквозной беспочвенный простор» (свободный перевод Б. Л. Пастернака).

[5] Ср.: «Пространство — необходимое представление, a priori... Никогда невозможно составить представление о том, что нет пространства...» (*Кант.* Критика чистого разума. A 24).

[6] О бесплодности измерительного подхода к искусству Хайдеггер говорит в другом месте: «Я, правда, могу рассматривать статую Аполлона в музее в Олимпии как объект естественнонаучного представления; могу физически рассчитать этот мрамор с точки зрения его веса, могу исследовать мрамор по его химическому составу. Но эта объективирующая мысль и речь не видит Аполлона, каким он показывает себя в своей красоте, являя себя в ней как облик бога» *.

[7] Хайдеггер не устает напоминать об истине как «непотаенности», как «непотаенности бытия» и просто как бытии. Но бытие здесь осталось бы вполне неприступной материей (оно ведь, согласно мысли Хайдеггера, дискурсивно невыразимо), если бы не сфера искусства и языка, в которой бытие в своей непосредственной явленности может оповестить о себе. Только в художественном произведении и нестершемся еще слове оно раскрывает себя. В поисках доказательства этой своей мысли Хайдеггер обращается к этимологическим операциям со словом «произведение», отождествляемого им с «причиной». Состав слова, по Хайдеггеру, указывает на «выведение» из неявленности в явленность. «Мы,— пишет он в статье «Вопрос о технике»,— придаем слову «по-вод» (-причина) более широкий смысл... Всякий повод для того, чтó... из не-существующего выходит и переходит в присутствие, есть poiēsis про-из-ведение... Про-из-ведение выводит из потаенности в непотаенность» **. И далее в статье «Начало произведения искусства»: «Что действует в произведении? Картина Ван Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских

* *Heidegger M.* Phänomenologie und Theologie. Frankfurt a.M., 1970. S. 42.
** *Heidegger M.* Vorträge und Aufsätze. Pfullingen, 1959. S. 19

ботинок, **является** в истине. Это сущее выступает в непотаенность своего бытия... В произведении искусства действенно про-из-ведена истина сущего» *.

В рассуждениях по поводу «Крестьянских башмаков» Ван Гога Хайдеггер подчеркивает, путем косвенного, поэтического описания, почвенность бытийной истины бытия как «почвенной» истины; это — органический быт крестьянина, мир его труда и забот.

[8] Ср. «Начало произведения искусства»: греческий храм «впервые связывает и одновременно собирает вокруг себя цельное единство тех путей и отношений, следуя которым рождение и смерть, беда и благодать, победа и позор достигают сплочения в творческий образ и создают движение человеческого существа в его судьбе» (*Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt a. M., 1963. S. 30—31).

[9] См. выше прим. 2.

[10] Согласно Аристотелю, который также разбирает пустоту непосредственно вслед за пространством («местом»), пустота возможна разве что в смысле причины движения. Но причина у М. Хайдеггера интерпретируется как произведение (см. выше прим. 9). В свою очередь, с истолкованием причины как произведения связано понимание искусства как начала: «Начало произведения искусства, т. е. одновременно творящего и хранящегося в Истине, а это значит, исторического бытия определенного народа, есть истина. Это так, потому что искусство в своей сути есть начало и ничто иное: отличительный способ, каким истина становится существующей, и тем самым сбывается в истории» **.

[11] Гёте, «Максимы и рефлексии», 466.

В. В. Бибихин
Р. А. Гальцева

**Heidegger M.* Holzwege. Frankfurt a.M., 1963. S. 25.
** Ibid. S. 65.

Юнг К. Г.

Психология и поэтическое творчество *

ВВЕДЕНИЕ

Без особых доказательств очевидно, что психология — в своем качестве науки о душевных процессах — может быть поставлена в связь с литературоведением. Ведь материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства — душа. Поэтому наука о душе, казалось бы, должна быть в состоянии описать и объяснить в их соотнесенности два предмета: психологическую структуру произведения искусства, с одной стороны, и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида. Обе задачи эти в своей глубинной сущности различны: в первом случае дело идет о «предумышленно» оформленном продукте сложной душевной деятельности, во втором случае — о самом душевном аппарате. В первом случае объектом психологического анализа и истолкования служит конкретное произведение искусства, во втором же — творчески одаренный человек в форме своей неповторимой индивидуальности. Хотя эти два объекта находятся в интимнейшем сцеплении и в неразложимом взаимодействии, все же один из них не в состоянии объяснить другой. Конечно, можно делать умозаключения от одного из них к другому, но такие умозаключения никогда не обладают принудительной силой. Они остаются в лучшем случае догадками или метками, aperçues. Разумеется, специфическое отношение Гёте к своей матери позволяет нам уловить нечто, когда мы читаем восклицание Фауста: «Как — Матери? Звучит так странно имя!» Однако нам не удается усмотреть, каким же образом из обусловленности представления о матери получается именно «Фауст», хотя глубочайшее ощущение говорит нам, что отношение к матери играло в человеке Гёте существенную роль и оставило многозначительные следы как раз в «Фаусте». Равным образом мы не можем и, наоборот, объяснить или хотя бы с логически принудительной силой вывести из «Кольца Нибелунгов» то обстоятельство, что Вагнер отличался склонностью к перевоплощению в женщину, хотя и в этом случае тайные пути ведут от героической атмосферы «Кольца» к болезненно женскому в человеке Вагнере. Личная

---

* *Jung C. G.* Psychologie und Dichtung // *Jung C. G.* Wirklichkeit der Selle. Zürich, 1947. S. 99—120.

психология творца объясняет, конечно, многое в его произведении, но только не само это произведение. Если же она могла бы объяснить это последнее, и притом успешно, то его якобы творческие черты разоблачили бы себя как простой симптом, что не принесло бы произведению ни выгод, ни чести.

Современное состояние психологической науки, которая, кстати сказать, является самой молодой из всех наук, никоим образом не позволяет устанавливать в этой области строгие каузальные сцепления,— что, собственно, психология должна была бы делать в своем качестве науки. Но твердую причинную связь она может выявлять лишь в области полупсихологических инстинктов и рефлексов. Там, где по-настоящему только и начинается жизнь души, т. е. в сфере комплексов, она вынуждена удовлетворяться тем, чтобы давать многословные описания происходящего и набрасывать красочные образы этой подчас изумительной и почти сверхчеловеческой хитроумной ткани, отказываясь от того, чтобы охарактеризовать хотя бы один процесс как «необходимый». Если бы это обстояло не так, если бы психология могла вскрывать несомненные причинные связи в художественном произведении и в художественном творчестве, то все искусствоведение совершенно лишилось бы независимости и ему пришлось бы войти в психологию на правах простого ее раздела. С другой стороны, психология никогда не может отказаться от притязаний на то, чтобы исследовать и устанавливать причинную связь комплексных процессов, не отказываясь от самой себя, но все же реализации этого притязания она никогда не дождется, ибо иррациональное творческое начало, отчетливее всего проявляющееся как раз в искусстве, в конечном счете обманет все попытки его рационализировать. Все психологические процессы, протекающие в пределах сознания, еще могут оказаться каузально объяснимыми; но творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного, вечно будет оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое. Искусствоведение и психология будут зависеть друг от друга, и принцип одной из этих наук не сможет упразднить принцип другой. Принцип психологии — представлять данный психологический материал как нечто выводимое из каузальных предпосылок; принцип искусствоведения — рассматривать психическое как непосредственно существующее, идет ли дело о произведении или творчестве. Оба принципа сохраняют силу, несмотря на свою относительность.

1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Психологический подход к литературному произведению отличается от литературоведческого подхода. Ценности и факты, имеющие решающее значение для первого, могут оказаться для второго как бы несущественными; так, сочинения весьма сомнительной литературной ценности нередко представляются психологу особо

интересными. Так называемый психологический роман далеко не дает ему так много, как ожидает от него литературоведческий подход. Такой роман, если его рассматривать как замкнутое в себе самом целое, объясняет себя самого, он есть, так сказать, своя собственная психология, которую психологу остается в лучшем случае дополнить или подвергнуть критике, в ходе чего, впрочем, особо важный в данном случае вопрос — что́ заставило именно этого автора создать данный труд — отнюдь не получает ответа. Последней проблемой мы займемся лишь во второй части настоящей статьи.

Напротив, именно роман, чуждый психологических претензий, открывает для психологического высвечивания особые возможности, ибо непсихологический замысел автора не задает его образам никакой определенной психологии и благодаря этому не только оставляет место для анализа и толкования, но и идет им навстречу благодаря непредвзятому изображению персонажей. Хорошими примерами этого служат романы Бенуа и английские «fiction stories» * в стиле Райдера Хаггарда, от которых путь идет через Конан Дойля к самому излюбленному объекту массового потребления — детективному роману. Значительнейший американский роман «Моби Дик» Мелвилла также принадлежит к этой категории.

Захватывающее изображение событий, по видимости совершенно отказывающееся от психологического замысла, представляет огромный интерес как раз для психолога, ибо повествование в целом строится на невысказанном психологическом основании, которое тем чаще и беспримернее предстает перед критическим взглядом, чем в большем неведении пребывал автор относительно собственных предпосылок. Напротив, в психологическом романе сам автор делает попытку поднять душевный праматериал своего творения из области простого происшествия в сферу психологического разъяснения и высвечивания, благодаря чему душевная основа нередко затемняется до полной непроницаемости. Именно из романов такого рода получает неспециалист свою «психологию», в то время как романы первого рода может наделить углубленным смыслом лишь психология.

То, что я выясняю здесь на примере романа, есть такой психологический принцип, который существенно шире границ этой специальной формы литературного произведения. Его можно проследить и в поэзии; в «Фаусте» он создает границу между первой и второй частями. Любовная трагедия объясняет себя сама, в то время как вторая часть требует работы истолкователя. Применительно к первой части психологу ничего не остается прибавить к тому, что уже сумел гораздо лучше сказать поэт; напротив, вторая часть со своей неимоверной феноменологией до такой степени поглотила или даже превзошла изобразительную способность поэта, что здесь уже ничто не объясняет себя само непосредственно, но от

* fiction stories — беллетристика *(англ.)*.

стиха к стиху возбуждает потребность читателя в истолковании. Пожалуй, «Фауст» лучше, чем что бы то ни было другое, дает представление о двух крайних возможностях литературного произведения в его отношении к психологии.

Ради ясности я хотел бы обозначить первый тип творчества как психологический, а второй — как визионерский. Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы прочувствовать обычное сознание. Этот материал воспринимается душой поэта, поднимается из сферы повседневности к вершинам его переживания и так оформляется, что вещи, сами по себе привычные, воспринимаемые лишь глухо или неохотно и в силу этого также избегаемые или упускаемые из виду, убеждающей силой художественной экспрессии оказываются перемещенными в самый освещенный пункт читательского сознания и побуждают читателя к более высокой ясности и более последовательной человечности. Изначальный материал такого творчества происходит из сферы вечно повторяющихся скорбей и радостей людских; он сводится к содержанию человеческого сознания, которое истолковывается и высветляется в своем поэтическом оформлении. Поэт уже выполнил за психолога всю работу. Или последнему нужно еще обосновывать, почему Фауст влюбляется в Гретхен? Или почему Гретхен становится детоубийцей? Все это — человеческая судьба, миллионы раз повторяющаяся вплоть до жуткой монотонности судебного зала или уголовного кодекса. Ничто не осталось неясным, все убедительно объясняет себя из себя самого.

На этой линии находятся многочисленные типы литературной продукции: любовный, бытовой, семейный, уголовный и социальный романы, дидактическое стихотворение, большая часть лирических стихотворений, трагедия и комедия. Какова бы ни была художественная форма этих произведений, содержание психологического художественного творчества происходит неизменно из областей человеческого опыта, из психического переднего плана, наполненного наиболее сильными переживаниями. Я называю этот род художественного творчества «психологическим» именно по той причине, что он вращается всегда в границах психологически понятного. Все от переживания и до творческого оформления проходит в сфере прозрачной психологии. Даже психологически изначальный материал переживания не имеет в себе ничего необычного; напротив, здесь то, с чем мы в наибольшей степени свыклись, страсть и ее судьбы, судьбы и вызываемые ими страдания, вечная природа человека с ее красотами и ужасами.

Пропасть, которая лежит между первой и второй частями «Фауста», отделяет также психологический тип художественного творчества от визионерского типа. Здесь дело во всех отношениях

обстоит иначе: материал, т. е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных,— некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность. Значимость и весомость состоят здесь в неимоверном характере этого переживания, которое враждебно и холодно или важно и торжественно встает из вневременных глубин; с одной стороны, оно весьма двусмысленного, демонически-гротескного свойства, оно ничего не оставляет от человеческих ценностей и стройных форм — какой-то жуткий клубок извечного хаоса или, говоря словами Ницше, какое-то «оскорбление величества рода человеческого», с другой же стороны перед нами откровение, высоты и глубины которого человек не может даже представить себе, или красота, выразить которую бессильны любые слова. Потрясающее зрелище мощного явления повсюду выходит за пределы человеческого восприятия и, разумеется, предъявляет художественному творчеству иные требования, нежели переживание переднего плана. Последнее никогда не раздирает космической завесы; оно никогда не ломает границы человечески возможного и как раз по этой причине вопреки всем потрясениям, которые оно означает для индивида, легко поддается оформлению по законам искусства. Напротив, переживание второго рода снизу доверху раздирает завесу, расписанную образами космоса, и дает заглянуть в непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего. Куда, собственно, в состояние помрачненного духа? в изначальные первоосновы человеческой души? в будущность нерожденных поколений? На эти вопросы мы не можем ответить ни утверждением, ни отрицанием.

...Воплощенье, перевоплощенье,
Живого духа вечное вращенье...

Проведение мы встречаем в «Пэмандре», в «Пастыре» Гермы, у Данте, во второй части «Фауста», в дионисийском переживании Ницше, в произведениях Вагнера («Кольцо Нибелунга», «Тристан», «Парсифаль»), в «Олимпийской весне» Шпиттелера, в рисунках и стихотворениях Уильяма Блейка, в «Гипнеротомахии» монаха Франческо Колонна, в философско-поэтическом косноязычии Якоба Бёме и в порой забавных, порой грандиозных образах Гофманова «Золотого горшка». В более ограниченной и сжатой форме подобное же переживание составляет существенный мотив у Райдера Хаггарда — в той мере, в какой его сочинения группируются вокруг повести «Она»,— у Бенуа (прежде всего «Атлантида»), у Кубина («Другая сторона»), у Мейринка (прежде всего его «Зеленое лицо», которое не следует недооценивать), у Гетца («Царство без пространства»), у Барлаха («Мертвый день») и т. п.

В отношении материала психологического творчества не возникает вопрос, из чего он состоит или что он должен означать. Но здесь, перед лицом визионерского неразложимого переживания, этот вопрос встает самым непосредственным образом. Читатель требует комментариев и истолкований; он удивлен, озадачен, растерян, недоверчив или, еще того хуже, испытывает отвращение. Ничто из области дневной жизни человека не находит здесь отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи и жуткие предчувствия темных уголков души.

Публика в своем подавляющем большинстве отвергает такой материал, если только он не связан с грубой сенсацией, и даже цеховой знаток литературы нередко выдает свое замешательство. Конечно, Данте и Вагнер несколько облегчили для последнего его положение, ибо у Данте исторические события, а у Вагнера данности мифа окутывают неразложимое переживание и могут быть по недоразумению приняты за «материал». Но у обоих поэтов динамика и глубинный смысл сосредоточены не в историческом, но в мифологическом материале, они коренятся в выразившем себя через них изначальном видении. Даже у Райдера Хаггарда, которого повсеместно простительным образом считают за сочинителя «fiction stories», «yarn» * представляет собой всего-навсего средство — правда, при случае подозрительно разрастающееся — для выражения значительного содержания.

Поразительно, что в самом строгом контрасте с материалом психологического творчества над происхождением визионерского материала разлит глубокий мрак — мрак, относительно которого многим хочется верить, что его можно сделать прозрачным. Точнее, люди естественным образом склонны предполагать — сегодня это усилилось под влиянием психологии Фрейда,— что за всей этой то уродливой, то вещей мглой должны стоять какие-то чрезвычайно личные переживания, из которых можно объяснить странное видение хаоса и которые также делают понятным, почему иногда поэт, как кажется, еще и сознательно стремится скрыть происхождение своего переживания. От этой тенденции истолкования всего один шаг до предположения, что речь идет о продукте болезни, продукте невроза; этот шаг представляется тем менее неправомерным, что визионерскому материалу свойственны некоторые особенности, которые можно встретить также в фантазиях душевнобольных. Равным образом продукт психоза нередко наделен такой веской значительностью, которая встречается разве что у гения. Отсюда естественным образом возникает искушение рассматривать весь феномен в целом под углом зрения патологии и объяснять образы неразложимого видения как орудия компенсации и маскировки. Представляется, что этому явлению, обозначаемому мной как «первовидение», предшествовало некоторое переживание личного и интимного характера, переживание, отмеченное печатью «инкомпатибильности», т. е. несовместимости с определенными моральными категориями. Делается предположение, что проблематичное событие было, например, любовным переживанием такого морального или эстетического свойства, что оно оказалось несовместимым или с личностью в целом, или, по меньшей мере, с функцией сознания, по каковой причине Я поэта стремилось целиком или хотя бы в существенных частях вытеснить это переживание и сделать его невидимым («бессознательным»). Для этой цели, согласно такой точке зрения, и мобилизуется весь арсенал патологической фантазии, поскольку же этот порыв представляет собой не дающую удовлетворения попытку компенсации, то он обречен возобновляться вновь и вновь в почти бесконечных рядах творческих продуктов. Именно таким образом будто бы и возникло все непомерное изобилие пугающих, демонических, гротескных и извращенных образов — отчасти для компенсации «неприемлемого» переживания, отчасти же для его сокрытия.

Подобный подход к психологии творческой индивидуальности получил такую известность, которую не приходится игнорировать, к тому же представляя собой первую попытку «научно» объяснить происхождение визионерского материала и заодно психологию этого своеобразия произведения искусства. Я исключаю отсюда свою собственную точку зрения, предполагая, что она в меньшей степени известна и усвоена, чем только что набросанная гипотеза.

Сведéние визионерского переживания к личному опыту делает это переживание чем-то ненастоящим, простой компенсацией. При этом визионерское содержание теряет свой «характер изначальности», «изначальное видение» становится симптомом, и хаос снижается до уровня психической помехи. Объяснение мирно покоится в пределах упорядоченного космоса, относительно которого практический разум никогда не постулировал совершенства. Его неизбежные несовершенства — это аномалии и недуги, которые предполагаются принадлежащими к человеческой природе. Потрясающее прозрение в бездны, лежащие по ту сторону человеческого, оказывается всего-навсего иллюзией, а поэт — обманутым обманщиком. Его изначальное переживание было «человеческим, слишком человеческим», и притом до такой степени, что он даже не способен в этом себе признаться, но вынужден скрывать это от себя.

Весьма важно ясно представить себе эти неизбежные последствия сведéния всего на личную историю болезни, ибо в противном случае не видно, куда ведет такой тип объяснений; ведет же он прочь от философии художественного произведения, которую он заменяет психологией поэта. Последнюю невозможно отрицать. Однако и первая равным образом самостоятельно существует и не может быть просто упразднена подобным «tour de passe-passe» *, когда ее превращают в некоторый личный «комплекс». Для чего

* — анекдот, рассказ.— *Прим. сост.*

* — игра в прятки *(франц.)*.

нужно произведение поэту, означает ли оно для него шутовскую игру, маскировку, страдание или действование, до этого нам в настоящем разделе не должно быть дела. Наша задача состоит скорее в том, чтобы психически объяснить само произведение, а для этого необходимо, чтобы мы принимали всерьез его основу, т. е. изначальное переживание, в такой же мере, как это делается в отношении психологического типа творчества, где никто не может усомниться в реальности и серьезности легшего в основу вещи материала. Безусловно, здесь много труднее проявить необходимую веру, ибо вся видимость говорит за то, что визионерское изначальное переживание есть нечто, никак не соотнесенное со всеобщим опытом. Это переживание так фатально напоминает темную метафизику, что благонамеренный разум чувствует себя принужденным вмешаться. А он неизбежным образом приходит к выводу, что такие вещи вообще невозможно принимать всерьез, ибо в противном случае мир вернется к самым мрачным суевериям. Тот, у кого нет предрасположенности к «оккультным» материям, видит в визионерском переживании «богатую фантазию», «поэтические причуды» или «поэтическую вольность». Некоторые поэты способствуют этому, ибо они обеспечивают себе здоровую дистанцированность от собственных вещей тем, что заявляют, как Шпиттелер, что вместо «Олимпийской весны» прекрасно можно было бы пропеть «Май пришел!». Поэты как-никак тоже люди, и то, что поэт говорит о своей вещи, далеко не принадлежит к лучшему, что о ней можно сказать. Таким образом, речь идет ни больше ни меньше как о том, что мы должны защищать серьезность изначального переживания ко всему прочему еще и против личного сопротивления самого автора.

«Пастырь» Гермы, так же как «Божественная комедия» и «Фауст», наполнены отголосками первичного любовного переживания, а свое увенчание и завершение получают через визионерское переживание. У нас нет никаких оснований допускать, что нормальный способ переживать вещи в первой части «Фауста» отрицается или маскируется во второй части; равным образом нет и какого бы то ни было основания допускать, что Гёте во время работы над первой частью был нормальным индивидом, а ко времени второй части сделался невротиком. На протяжении огромной, тянущейся почти через два тысячелетия последовательности ступеней Герма — Данте — Гёте мы всюду находим личное любовное переживание в незамаскированном виде не только рядом с более важным визионерским переживанием, но и в подчинении ему. Это свидетельство весьма существенно, ибо оно доказывает, что (независимо от личной психологии автора) в пределах самого произведения визионерская сфера означает более глубокое и сильное переживание, нежели человеческая страсть. В том, что касается произведения (которое ни в коем случае не следует путать с личным аспектом авторского индивида), нет сомнения, что визионерство есть подлинное первопереживание, что бы ни полагали на этот счет поборники рассудка. Оно не представляет собой нечто

произвольное, нечто вторичное, некий симптом — нет, оно есть истинный символ, иначе говоря — форма выражения для неведомой сущности. Как любовное переживание означает, что пришлось пережить некоторый действительный факт, так и визионерское переживание; физическую, душевную или метафизическую природу имеет его содержание, мы не беремся решать. Здесь перед нами психическая реальность, которая по меньшей мере равноценна физической. Переживание человеческой страсти находится в пределах сознания, предмет визионерского лежит вне этих пределов. В чувстве мы переживаем нечто знакомое, но вещее чаяние ведет нас к неизвестному и сокровенному, к вещам, которые таинственны по самой своей природе. Если они когда-либо и были познаны, то их намеренно утаивали и скрывали, и поэтому им с незапамятных времен присущ характер тайны, жути и неоткровенности. Они скрыты от человека, а он из суеверия, буквально «боязни демонов» прячется от них, укрываясь за щит науки и разума. Упорядоченный космос есть его дневная вера, которая призвана уберечь его от ночных страхов хаоса,— просвещение из страха перед ночной верой! Что же, и за пределами человеческого дневного мира живут и действуют силы? Действуют с необходимостью, с опасной неизбежностью? Вещи поковарнее электронов? Что же, мы только воображаем, что наши души находятся в нашем обладании и управлении, а в действительности то, что наука именует «психикой» и представляет себе как заключенный в черепную коробку знак вопроса, в конечном счете есть открытая дверь, через которую из нечеловеческого мира время от времени входит нечто неизвестное и непостижимое по своему действию, чтобы в своем ночном полете вырывать людей из сферы человеческого и принуждать служить своим целям? Положительно может показаться, что любовное переживание иногда просто высвобождает иные силы, мало того, что оно бессознательно «аранжировано» для определенной цели, так что лично человеческое приходится рассматривать как своего рода затакт к единственно важной «божественной комедии».

Художественное произведение такого рода представляет собой не единственное порождение ночной сферы. К ней приближаются также духовидцы и пророки, как это отлично выразил блаженный Августин: «...И мы поднимаемся еще выше в нашем внутреннем размышлении, рассуждении о делах Твоих, и мы входим в пространства наших умов и проходим через них, чтобы достичь области непреходящего изобилия...» Но с этой сферой знакомы также великие злодеи и разрушители, омрачающие лицо времен, и умалишенные, которые слишком близко подошли к огню... «Кто из вас может обитать рядом с огнем пожирающим? Кто из вас будет обитать рядом с жаром неостывающим?» (Исайя, XXXIII, 14). Ибо с полным основанием говорится: «Кого бог хочет погубить, он раньше лишает разума». Притом же эта сфера, какой бы темной и бессознательной она ни была, сама по себе не представляет ничего неизвестного, но известна с незапамятных времен и

повсеместна. Для дикаря она составляет само собой разумеющуюся составную часть его картины мира, только мы из отвращения к суевериям и из страха перед метафизикой исключили ее, дабы построить по видимости прочный и сподручный мир сознания, в котором законы природы имеют такую же силу, как человеческие законы в упорядоченном государстве. Но поэт время от времени видит образы ночного мира, духов, демонов и богов, тайное переплетение человеческой судьбы со сверхчеловеческим умыслом и непостижимые вещи, осуществляющие себя в Плероме. Он временами созерцает тот психический мир, который составляет для дикаря предмет ужаса и одновременно надежды. Было бы не лишено интереса исследовать, не окажется ли изобретенное в Новое время отвращение к суеверию и столь же новоевропейское материалистическое просветительство своего рода производным и дальнейшим ответвлением первобытной магии и страха перед духами. Равным образом притягательная сила так называемой глубинной психологии и столь же бурное сопротивление ей принадлежат сюда же.

Уже в самых первых зачатках человеческого общества мы находим следы душевных усилий, направленных на то, чтобы отыскать формы, способные связать или смягчить действие смутно ощущаемых сил. Даже в чрезвычайно ранних наскальных рисунках родезийского каменного века наряду с жизненно правдивыми изображениями зверей встречается абстрактный знак, а именно восьмиконечный, вписанный в круг крест, который в этом своем облике как бы совершил свое странствие через все культуры и который мы поныне встречаем не только в христианских церквах, но, например, также и в тибетских монастырях. Это так называемое солнечное колесо, ведущее свое происхождение из такого времени и из такой цивилизации, когда никаких колес еще не было, лишь отчасти восходит к внешнему опыту, с другой же стороны, оно представляет собой символ, факт внутреннего опыта, который, по всей вероятности, воссоздан с такой же верностью жизненной правде, как и знаменитый носорог с птицами-клещеедами. Нет ни единой первобытной культуры, которая не обладала бы прямо-таки изумительно развитой системой тайных учений и формул мудрости, т. е., с одной стороны, учений о темных вещах, лежащих по ту сторону человеческого дня и воспоминаний о нем, а с другой — мудрости, долженствующей руководить человеческим поведением. Мужские союзы и тотемные кланы сохраняют это знание, и оно преподается при мужских инициациях. Античность делала то же самое в своих мистериях, и ее богатая мифология представляла собой реликт более ранних ступеней подобного опыта.

По этой причине вполне понятно, когда поэт обращается снова к мифологическим фигурам, чтобы подыскать для своего переживания отвечающее ему выражение. Представлять себе дело так, будто он просто работает при этом доставшемся ему по наследству материале, значило бы все исказить; на деле он творит, исходя

из первопереживания, темное естество которого нуждается в мифологических образах, и потому жадно тянется к ним как к чему-то родственному, дабы выразить себя через них. Первопереживание лишено слов и форм, ибо это есть видение «в темном зерцале». Это всего лишь необычайно сильное предчувствие, которое рвется к своему выражению. Оно подобно вихрю, который овладевает всеми встречными предметами и, вовлекая их в свой порыв, через них приобретает зримый образ. Но поскольку выражение никогда не может достичь полноты ви́дения и исчерпать его безграничность, поэт нуждается в подчас прямо-таки неимоверном материале, чтобы хоть отдаленно передать то, что ему примерещилось, и при этом он не может обойтись без диковинных и самопротиворечивых форм, ибо иначе он не способен выявить жуткую парадоксальность своего визионерского переживания. Данте растягивает свое переживание между всеми образами ада, чистилища и рая. Гёте понадобились Блокберг и греческая преисподняя, Вагнеру — вся нордическая мифология и сокровища саги о Парцифале, Ницше вернулся к сакральному стилю, к дифирамбу и к сказочным провидцам древности, Блейк обратил себе на потребу индийские фантасмагории, образный мир Библии и апокалиптики, а Шпиттелер заимствует старые имена для новых образов, которые в почти устрашающем множестве извергаются из рога изобилия его поэзии. Не остается незанятой ни одна ступень на лестнице, ведущей от неизъяснимо-возвышенного к извращенно-гротескному.

Для понимания сущности этого пестрого феномена должна доставить терминологию и материал для сравнения прежде всего психология. То, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той «души», которая является матрицей и предпосылкой сознания. По главному закону филогенеза психическая структура в точности так же, как и анатомическая, должна нести на себе метки пройденных прародителями ступеней развития. Именно это и происходит с бессознательным: при помрачениях сознания — во сне, при душевных недугах и т. п.— на поверхность выходят такие психические продукты, которые несут на себе все приметы дикарского состояния души, и притом не только по своей форме, но и по своему смысловому содержанию, так что нередко можно подумать, будто перед нами фрагменты древних тайных учений. При этом часто мифологические мотивы скрыты за современным образным языком, как-то: вместо Зевсова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа, вместо героя, сражающего дракона,— героический тенор из городской оперы, вместо хтонической Матери — толстая торговка овощами, а Плутон, похищающий Прозерпину, заменен опасным шофером. Но существенная и важная для литературоведения черта заключается в том, что выявления коллективного бессознательного в своем отношении к складу сознания имеют характер компенсации, т. е.

односторонний, плохо связанный с действительностью или даже угрожаемый склад сознания через них должен обрести равновесие. Но эту же функцию находят также в невротических симптомах и в бредовых идеях душевнобольных, где феномен компенсации нередко лежит на поверхности, как-то у лиц, которые ведут себя по отношению ко всему миру с боязливой замкнутостью и в один прекрасный день открывают, что каждый осведомлен об их интимнейших тайнах и все об этих тайнах говорят. Разумеется, не все случаи компенсации до такой степени прозрачны; уже при неврозах они много хитроумнее, и прежде всего те из них, которые имеют место в наших же сновидениях, нередко почти совершенно непроницаемы не только для неспециалиста, но и для знатока; при этом они могут оказаться ошеломляюще простыми, как только удастся их уразуметь. Но ведь достаточно известно, что самое простое нередко труднее всего разгадать. По этим вопросам я должен отослать моего читателя к научной литературе.

Если мы для начала не будем считаться с предположением, что хотя бы «Фауст» есть личная компенсация для склада сознания Гёте, то возникает вопрос, в каком отношении подобная вещь находится к сознанию эпохи и не следует ли рассматривать это отношение опять-таки как компенсацию. Великое творение, порожденное душой человечества, было бы, по моему мнению, при этом исчерпывающе объяснено, если бы речь шла о его возведении к личному. Дело в том, что всякий раз, как коллективное бессознательное прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени, осуществляется творческий акт, значимый для целой эпохи, ибо такое творение есть в самом глубинном смысле весть, обращенная к современникам. Поэтому «Фауст» задевает что-то в душе каждого немца, поэтому Данте пользуется неумирающей славой, а «Пастырь» Гермы в свое время едва не стал канонической книгой. Каждое время имеет свою однобокость, свои предубеждения и свою душевную жизнь. Временна́я эпоха подобна индивидуальной душе, она отличается своими особенностями, специфически ограниченными свойствами сознания и поэтому требует компенсации, которая со своей стороны может быть осуществлена коллективным бессознательным лишь таким образом, что какой-нибудь поэт или духовидец выразит все невысказанное содержание времени и осуществит в образе или деянии то, что ожидает неосознанная всеобщая потребность.

Опасно говорить о собственной эпохе, ибо слишком велик размах сил, вступивших сегодня в игру. Достаточно нескольких намеков. Творение Франческо Колонны — это апофеоз любви в форме некоего (литературного) сновидения; не история страсти, но изображение отношения к аниме, т. е. к субъективному образу женского начала, воплощенному в вымышленном образе Полии. Это отношение выражает себя в языческих, античных формах, что примечательно, ибо, насколько мы знаем, автор был монахом. Его творение противопоставляет средневековo-христианскому сознанию одновременно более старый и более юный мир, вызванный из Гадеса, который есть могила, но в то же самое время и материнское лоно. На более высокой ступени Гёте делает мотив Гретхен — Елены — Mater Gloriosa — Вечной Женственности красной нитью в пестрой ткани своего «Фауста». Ницше возвещает смерть бога, а у Шпиттелера цветение и увядание богов становятся мифом круговорота времени года. Каждый из этих поэтов говорит голосом тысяч и десятков тысяч, предвозвещая сдвиги в сознании эпохи. «Гипнэротомахия Полифило», говоря словами Линды Фьерц, «есть символ живого становления, которое незаметно и непостижимо свершалось в людях того времени и сделало из Ренессанса начало Нового времени». Во времена Колонны уже подготавливалось, с одной стороны, ослабление церкви через схизму, с другой же стороны,— столетие великих путешествий и научных открытий. Старый мир умирал, и новый эон поднимался, предвосхищенный в парадоксальном, внутренне противоречивом образе Полии, новоевропейской души монаха Франческо. После трех столетий религиозного раскола и научного исследования мира Гёте рисует опасно подвинувшегося к божескому величию фаустовского человека и пытается, чувствуя бесчеловечность этого образа, соединить его с Вечной Женственностью, с материнской Софией. Последняя предстает в качестве высшей формы анимы, которая сбросила с себя языческую жестокость нимфы Полии. Эта попытка компенсации не имела прочных последствий, ибо Ницше снова завладел сверхчеловеком и сверхчеловеку еще оставалось ринуться к собственной погибели. Достаточно сопоставить «Прометея» Шпиттелера с этой современной драмой, и мое указание на профетический смысл великого литературного шедевра станет понятным.

2. АВТОР

Тайна творческого начала, так же как и тайна свободы воли, есть проблема трансцендентная, которую психология может описать, но не разрешить. Равным образом и творческая личность — это загадка, к которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно. И все же новейшая психология время от времени билась над проблемой художника и его творчества. Фрейду казалось, что он отыскал ключ, которым можно отпереть произведение искусства, идя от сферы личных переживаний его автора (ср. работу Фрейда о «Градиве» Вильгельма Йенсена и его же труд «Леонардо да Винчи»). В самом деле, здесь открываются очевидные возможности; почему бы и не попытаться вывести произведение искусства из «комплексов» наподобие того, как это делают с неврозами? Великое открытие Фрейда в том и состояло, что неврозы имеют совершенно определенную психическую этиологию, т. е. они имеют свой исток в эмоциональных причинах и в детских переживаниях реального или фантастического свойства. Некоторые из его уче-

ников, в особенности Ранк и Штекель, работали с подобной постановкой вопроса и добивались сходных результатов. Нельзя отрицать, что в определенном отношении личная психология автора может быть прослежена вплоть до корней и вплоть до последних разветвлений его создания. Точка зрения, согласно которой личная сторона художника во многом предопределяет подбор и оформление его материала, сама по себе нисколько не нова. Но показать, как далеко простирается эта предопределенность и в каких своеобразных связях по аналогии она себя осуществляет, удалось лишь фрейдовской школе.

Невроз, по Фрейду, представляет собой эрзац удовлетворения. Стало быть, нечто ненастоящее, ошибку, предлог, извинение, намеренную слепоту, короче говоря, нечто по сути своей негативное, то, чего не должно было бы быть. Трудно решиться замолвить за невроз доброе слово, ибо он, по всей видимости, не содержит в себе ничего, кроме бессмысленного и потому нежелательного расстройства. Художественное произведение, коль скоро его, по всей видимости, можно анализировать наподобие невроза и таким же образом возводить к чисто личным «вытеснениям» в психике автора, тем самым оказывается в подозрительном соседстве с неврозом; правда, оно при этом попадает все же в хорошее общество, ибо фрейдовский метод рассматривает таким же образом религию, философию и т. п. Если дело не идет дальше простого рабочего метода рассмотрения и притом открыто признано, что идет оно не о чем другом, как о выщелушивании персональных обусловленностей, которые, разумеется, всегда присутствуют,— против этого, по совести, не может быть никаких возражений. Но если выдвигается притязание, будто при таком анализе оказывается объясненной и сущность самого произведения искусства, то это притязание должно быть категорически отклонено. Дело в том, что сущность художественного произведения состоит не в его обремененности чисто персональными особенностями — чем больше оно ими обременено, тем меньше речь может идти об искусстве,— но в том, что оно говорит от имени духа человечества, сердца человечества и обращается к ним. Чисто личное — это для искусства ограниченность, даже порок. «Искусство», которое только лично или хотя бы в основном лично заслуживает, чтобы на него смотрели как на невроз. Если фрейдовская школа выдвинула мнение, что каждый художник обладает инфантильно-автоэротически ограниченной личностью, то это может иметь силу применительно к художнику как личности, но неприменимо к нему как творцу. Ибо творец ни автоэротичен, ни гетероэротичен, ни как-либо еще эротичен, но в высочайшей степени объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек. Каждый творчески одаренный человек — это некоторая двойственность или синтез парадоксальных свойств. С одной стороны, он представляет собой нечто человечески-личное, с другой — это внеличный человеческий процесс. Как человек он может

быть здоровым или болезненным; поэтому его личная психология может и должна подвергаться индивидуальному же объяснению. В своем качестве художника он может быть понят единственно из своего творческого деяния. Ведь было бы грубой ошибкой пытаться возвести к личной этиологии манеры английского джентльмена, прусского офицера или кардинала. Джентльмен, офицер и князь церкви суть объективные, внеличные officia * с присущей им объективной же психологией. Хотя художник представляет собой противоположность всему официальному, все же между этими двумя случаями существует потаенная аналогия, коль скоро специфически художническая психология есть вещь коллективная и никак не личная. Ибо искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием. То, что в первую очередь оказывается в нем субъектом воли, есть не он как индивид, но его произведение. В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова «Человек», коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества. В этом его officium бремя, которое нередко до такой степени перевешивает остальное, что его человеческое счастье и все, что придает цену обычной человеческой жизни, закономерно должно быть принесено в жертву.

При этих обстоятельствах менее всего удивительно, что именно художник — рассматриваемый в своей цельности — дает особенно обильный материал для психологического критического анализа. Его жизнь по необходимости переполнена конфликтами, ибо в нем борются две силы: обычный человек с его законными потребностями в счастье, удовлетворенности и жизненной обеспеченности, с одной стороны, и беспощадная творческая страсть, поневоле втаптывающая в грязь все его личные пожелания,— с другой. Отсюда проистекает то обстоятельство, что личная житейская судьба столь многих художников до такой степени неудовлетворительна, даже трагична, и притом не от мрачного сочетания обстоятельств, но по причине неполноценности или недостаточной приспособляемости человечески личного в них. Очень редко встречается творчески одаренный индивид, которому не пришлось бы дорого оплатить искру божью — свои необычные возможности. Самое сильное в нем, его собственно творческое начало, пожирает большую часть его энергии, если он действительно художник, а для прочего остается слишком мало, чтобы из этого остатка могла развиться в придачу еще какая-либо ценность. Напротив, человек оказывается обычно настолько обескровленным ради своего творческого начала, что может как-то жить лишь на примитивном или вообще сниженном уровне. Это обычно проявляется как ребячество и бездумность или как бесцеремонный, наивный эгоизм (так называемый «автоэротизм»), как тщеславие и прочие пороки. Подобные несовершенства оправданы постольку, поскольку

* — обязанности (*лат.*).

лишь таким образом Я может сэкономить достаточную жизненную силу. Оно нуждается в подобных низших формах существования, ибо в противном случае погибло бы от полного истощения. Присущий личному облику художников автоэротизм можно сопоставить с автоэротизмом незаконных или вообще заброшенных детей, которые с малолетства должны развивать свои скверные наклонности, чтобы выстоять против разрушительного воздействия своего безлюбого окружения.

Пожалуй, достаточно очевидно, что художник должен быть объяснен из своего творчества, а не из несовершенств своей натуры и не из личных конфликтов, которые представляют собой лишь прискорбные последствия того факта, что он — художник, т. е. такой человек, который несет более тяжелое бремя, чем простой смертный. Повышенные способности требуют также и повышенной растраты энергии, так что плюс на одной стороне неизбежно должен сопровождаться минусом на другой.

Знает ли сам художник-автор, что его творение в нем зачато и затем растет и зреет, или он предпочитает воображать, будто по собственному намерению оформляет собственное измышление: это ничего не меняет в том факте, что на деле его творение вырастает из него. Оно относится к нему, как ребенок к матери. Психология творческого индивида — это, собственно, женская психология, ибо творчество вырастает из бессознательных бездн, в настоящем смысле этого слова из царства Матерей. Если творческое начало перевешивает, то это означает, что бессознательное получает над жизнью и судьбой бóльшую власть, чем сознательная воля, и что сознание захватывается мощным подземным потоком и нередко оказывается бессильным зрителем происходящего. Органически растущий труд есть судьба автора и определяет его психологию. Не Гёте делает «Фауста», но некий психический компонент «Фауст» делает Гёте.

Так получает удовлетворение душевная потребность того или иного народа в творении поэта, и поэтому творение означает для поэта поистине больше, чем личная судьба,— безразлично, знает ли это он сам или нет. Автор представляет собой в глубочайшем смысле инструмент и в силу этого подчинен своему творению, по каковой причине мы не должны также, в частности, ждать от него истолкования последнего. Он уже исполнил свою высшую задачу, сотворив образ. Истолкование образа он должен поручить другим и будущему. Великое произведение искусства подобно сновидению, которое при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования. Ни одно сновидение не говорит: «ты должен», или «такова истина»; оно выявляет образ, как природа выращивает растение, и уже нам предоставлено делать из этого образа свои выводы.

К пониманию психологии архетипа младенца *

ВВЕДЕНИЕ

То, что мифологические мотивы до сего дня обычно изучались в обособленных друг от друга областях науки, каковы филология, этнология, история культуры и сравнительная история религий, не особенно способствовало уразумению их универсальности, а вытекающие из этой универсальности психологические проблемы можно было легко отодвинуть в сторону посредством гипотез о миграции [1]. По этим причинам, в частности, в свое время столь малым успехом пользовались идеи Адольфа Бастиана [2]. Уже тогда наличный эмпирический материал вполне давал основания для далеко заходящих эмпирических выводов; недоставало, однако, необходимых предпосылок. Правда, психологические познания того времени направлялись и на мифотворчество, как показывает пример В. Вундта [3], но их было недостаточно для того, чтобы показать тот же самый процесс в психике цивилизованного человека как живую наличную функцию, а равным образом и для того, чтобы осмыслить мифологические мотивы как структурные элементы психики. Поскольку психология исторически была вначале метафизикой, затем учением о функциях чувств, а позднее — о сознании и его функциях, она отождествила свой предмет с сознанием и его материалами и тем самым полностью подвергла игнорированию существование бессознательной души. Хотя различные философы, в их числе Лейбниц [4], Кант [5] и Шеллинг [6], уже с отчетливостью указывали на проблему темной души, все же лишь среди врачей нашелся человек, который почувствовал себя вынужденным на основании своего естественнонаучного и врачебного опыта признать бессознательное за существенную основу души. Этим человеком был К. Г. Карус [7], важнейший предшественник Эдуарда фон Гартмана [8]. В новейшее время опять-таки именно медицинская психология без всяких философских предпосылок приблизилась к проблеме бессознательного. Это произошло, в частности, применительно к психологии сновидения, которая составляет настоящую terra intermedia ** между нормальной и патологической психологией. В сновидении, так же как и в продуктах психоза, возникают бесчисленные соответствия, параллели которым можно подыскать исключительно среди мифологических комбинаций идей (или иногда в особого рода поэтических произведениях, которые нередко отмечены не всегда осознанными заимствованиями из мифов). Если бы при основательных изысканиях на современном уровне выяснилось, что в большинстве подобных случаев дело

---

* *Jung C. G.* Zur Psychologie des Kind-Archetypus // *Jung C. G., Kerényi K.* Einführung in das Wesen der Mythologie. 4 rev. Aufl. Zürich, 1951. S. 105—117.

** — ничейная земля *(лат.)*.

идет попросту о забытых знаниях, тогда врач никак не стал бы брать на себя труд дальнейших исследований относительно индивидуальных и коллективных параллелей. Однако на деле и в действительности типические мифологемы выявляются как раз у индивидов, в случае которых подобные знания исключены и даже опосредованное влияние с какой-либо вероятностью известных религиозных представлений или оборотов обиходного языка было невозможным. Такие факты вынуждают нас предположить, что дело идет об «автохтонном» [9] возвращении вне всякой традиции, а следовательно, что существуют «мифообразующие» структурные элементы бессознательной психеи [10].

В случае этих продуктов дело никогда не идет об оформленных мифах (за очень редкими исключениями), но скорее о составных частях мифов, которые по причине своей типической природы могут быть обозначены как «мотивы», «первообразы», «типы», или (как я их назвал) как «архетипы». Архетип младенца — отличный пример. В настоящее время можно, пожалуй, выставить положение, что архетипы выявляются, с одной стороны, в мифах и сказках, с другой — в сновидениях и в бредовых фантазиях при психозах. Правда, medium *, которое их объемлет, в первом случае оказывается упорядоченной и по большей части непосредственно ясной смысловой связью, а в последнем, напротив,— по большей части невразумительной, иррациональной последовательностью образов, которую приходится характеризовать как безумную, но которая, впрочем, не лишена потаенного смыслового сцепления. У индивида архетипы предстают как непроизвольные выявления бессознательных процессов, о существовании и смысле которых возможно умозаключать лишь косвенным образом; в мифе, напротив, дело идет о традиционных образованиях по большей части неизмеримой древности. Они уходят своими корнями в примитивный первозданный мир с духовными предпосылками и обусловленностями, которые мы можем наблюдать еще и сегодня у оставшихся примитивных народов. Мифы на этой ступени представляют собой, как правило, племенное учение, которое передается из уст в уста от поколения к поколению. Между тем примитивное духовное состояние отличается от цивилизованного прежде всего тем, что сознание in puncto протяженности и интенсивности развито гораздо меньше. Такие функции, как мышление, воля и т. п., еще не дифференцированы, но пребывают в досознательном состоянии, что, в частности, при мышлении проявляется в том, что человек не мыслит сознательно, но мысли приходят к нему. Примитивный человек не может утверждать, что он думает, но «в нем думается». Спонтанность мысленного акта каузально зависит не от его сознания, но от его бессознательного. Проявления бессознательного с его архетипами отовсюду прорываются в его сознание, и мифический мир предков, например адйира или бугари австралийцев, оказывается сферой существования, равной материальной природе, если

* — средний член умозаключения *(лат.)*.

не превосходящей ее. Из его бессознательного говорит не мир, каким мы его знаем, но неведомый мир психеи, о котором мы знаем, что он лишь отчасти отражает наш эмпирический мир и что он наряду с этим и сам со своей стороны формирует как раз этот последний в соответствии с психическими предпосылками. Архетип едва ли рождается из физических фактов, скорее он отражает то, как душа переживает физические факты, причем она (душа) подчас доходит до такого самоуправства, что отрицает очевидную действительность и выставляет издевающиеся над этой действительностью утверждения.

Примитивный склад духа не измышляет мифы, но их переживает. Мифы изначально суть выявления досознательной души, непроизвольные высказывания о бессознательных душевных событиях; они менее всего представляют собой аллегории физических процессов. Такие аллегории были бы праздной игрой ненаучного интеллекта. Мифы же имеют жизненное значение. Они не только представляют, но и осуществляют душевную жизнь примитивного племени, которая, потеряв завещанное предками мифическое достояние, немедленно распадается и гибнет, как человек, который потерял бы свою душу. Мифология племени — это его живая религия; религия же есть жизненное отношение к душевным процессам, которые не зависят от сознания, но протекают вдали от него, во мраке душевных потаенностей. Правда, многие среди этих бессознательных процессов рождаются из косвенных импульсов сознания, но никогда — по сознательному произволу. Остальные, по-видимому, возникают спонтанно, т. е. без видимых причин в сознании.

Современная психология трактует продукты бессознательного творчества фантазии как самоизображение процессов в бессознательном или как высказывания бессознательной психеи о себе самой. Различаются две категории подобных продуктов. Во-первых, фантазии (включая сновидения) имперсонального характера, которые очевидным образом восходят к личным переживаниям, забытым или вытесненным из сознания, и соответственно могут без остатка быть объяснены из индивидуальной истории болезни. Во-вторых, фантазии (включая сновидения) имперсонального характера, которые не восходят к переживаниям индивидуальной предыстории и соответственно не поддаются объяснению из лично благоприобретенного. Эти построения фантазии вне всякого сомнения имеют свои ближайшие аналоги в мифологических типах. Поэтому приходится предположить, что они отвечают известным коллективным (и внеличным) структурным элементам человеческой души вообще и передаются по наследству, подобно морфологическим элементам человеческого тела. Хотя традиции и распространение мифологических мотивов посредством миграции сохраняют свои права, однако же имеются, как уже говорилось выше, чрезвычайно многочисленные случаи, которые не могут быть объяснены подобным происхождением, но требуют принятия возможности некого «автохтонного» выявления. Эти случаи

столь часты, что невозможно уклониться от того, чтобы допустить существование коллективного нижнего слоя душевной жизни. Я обозначил это бессознательное как коллективное бессознательное.

Продукты этой второй категории до такой степени походят на мифы и сказки, что необходимо признать их родство с последними. Потому вполне можно представить себе, что оба вида типов — и мифологические, и индивидуальные,— возникают при одних и тех же предпосылках. Как уже упоминалось, фантастические продукты второй категории (как, вообще говоря, и первой) возникают в таком состоянии, когда интенсивность сознания понижена (при сновидениях, в бреду, при снах наяву, видениях и т. п.). В подобных состояниях сосредоточенное сознание и исходящее от него сдерживание всего, что содержится в бессознательном, устранены, и из последнего доселе бессознательный материал устремляется, как через распахнутые двери, в пространство сознания. Такой род возникновения есть для этих продуктов всеобщее правило.

Пониженная интенсивность сознания и отсутствие сосредоточенности и внимательности, «abaissement du niveau mental» * (П. Жане) довольно точно соответствуют примитивному состоянию сознания, в котором приходится усматривать истоки мифотворчества. Поэтому весьма вероятно, что и мифологические архетипы вышли на свет божий точно таким же образом, каким и ныне осуществляются индивидуальные выявления архетипических структур.

Методическое правило, которым руководствуется психология при исследовании продуктов бессознательного, гласит: феномены архетипической природы выявляют процессы, происходящие в коллективном бессознательном. Потому они соотносятся не с чем-либо сознательным или вошедшим в сознание, но с бессознательным в самой своей сущности. Отсюда следует, что в конечном счете вообще невозможно выяснить то, с чем они соотносятся. Каждое толкование остается по необходимости при «как если бы» [11]. Окончательное, глубинное значение можно охарактеризовать лишь описательно. И все же уже чисто описательная характеристика означает существенное продвижение в познании структуры психеи, которая существовала еще тогда, когда не было единства личности (последнее и у современных дикарей — весьма хрупкое достояние) и вообще не было сознания. Это досознательное состояние можно наблюдать и в раннем детстве, и как раз сновидения этого периода нередко выводят на свет божий особо примечательные архетипические мотивы.

Если мы будем исходить из вышеозначенного правила, то сам собой исчезает вопрос, соотносится ли миф с солнцем или с луной, с отцом или с матерью, с сексуальностью, с огнем или с водой, но речь будет идти только об описании и приближенной характеристике бессознательного глубинного значения. Смысл этого ядра не был и никогда не будет осознан. Он подлежал и подлежит впредь лишь толкованиям, причем каждое толкование, которое до некоторой степени подходило к сокровенному смыслу (или — с точки зрения научного интеллекта — к бессмыслице, что в конце концов значения не имеет), неизменно выставляло притязания не только на абсолютную истинность и значимость, но одновременно также на благоговение и религиозное почитание. Архетипы были и остаются душевными жизненными силами, которые требуют, чтобы их принимали всерьез, и которые самыми необычными способами обеспечивают уважение к себе. Они всегда были источниками защиты и спасения, и непочтительное обращение с ними вызывает хорошо известные по психологии дикарей «perils of the soul» [12]. Дело в том, что они к тому же умеют безошибочно вызывать неврозы или даже психозы, причем ведут себя в точности так, как подвергшиеся небрежному или дурному обращению телесные органы или функциональные системы органов.

Что бы ни содержалось в архетипическом феномене, при ближайшем рассмотрении это содержание оказывается словесным уподоблением. Говорит ли архетип о солнце и отождествляет с ним льва, царя, охраняемое драконом сокровище или жизненную силу человека, его «силу здоровья», в действительности дело идет ни о том, ни о другом, но о неизвестном третьем, которое с бóльшим или меньшим успехом может быть выражено через все эти уподобления, но остается — чтó интеллект всегда будет воспринимать как оскорбление себе — не поддающимся познанию и формулированию. На этом основании научный интеллект все снова и снова впадает в просветительскую прыть и уповает раз и навсегда разделаться со всей этой нечистью. Именуются ли эти попытки эвгемеризмом, или христианской апологетикой, или просветительством в узком смысле слова, или позитивизмом, всякий раз за этим скрывается неожиданное переодевание мифа, которое по исконному священному образцу объявляет себя на сей раз окончательным познанием. В действительности от архетипических предпосылок невозможно избавиться законным путем, если вы не желаете накликать невроз, в такой же мере как вы не можете отделаться от вашего тела и его органов, не совершая самоубийства. Поскольку же нет возможности объявить архетипы несуществующими или еще как-либо обезвредить их, постольку каждая заново завоеванная ступень культурного усложнения сознания оказывается перед задачей: отыскать новое и отвечающее своему уровню истолкование архетипов, чтобы связать все еще присутствующую в нас жизнь прошедшего с современной жизнью, которая угрожает оторваться от первой. Если этого не происходит, то возникает беспочвенное, больше не соотнесенное с прошлым сознание, которое беспомощно поддается любым внушениям, т. е. практически подвержено психическим эпидемиям. Вместе с утраченным прошедшим, которое стало «невзрачным», обесцененным и уже

* — снижение умственного уровня (*лат.*).

не может вернуть себе ценность, оказывается утраченным и спаситель, ибо спаситель либо тождествен со стихией невзрачного, либо появляется из нее. Он рождается вновь и вновь в «метаморфозах божественных ликов» (Циглер) [13] как бы предтеча или первенец нового поколения человеческого и появляется неожиданно на неправдоподобном месте (рождение из камня или из дерева, из бронзы, из воды [14] и т. п.) и в двусмысленном облике (мальчик-с-пальчик, карлик-младенец, зверь и т. п.).

Этот архетип «младенца-бога» очень распространен и находится в теснейшем переплетении с другими мифологическими аспектами мотива младенца. Едва ли нужно напоминать о все еще живом мотиве «младенца Иисуса», который в легенде о св. Христофоре [15] обнаруживает, в частности, типичный аспект «меньше малого и больше великого». В фольклоре мотив ребенка предстает в обликах карлика и эльфа как проявлений сокровенных сил природы. К этой сфере относится позднеантичная фигура anthrōparion, металлического человечка, который вплоть до позднего средневековья, с одной стороны, одухотворял рудные шахты, с другой же стороны, персонифицировал алхимические металлы, и прежде всего возродившийся в совершенном облике меркурий [16] (как Hermaphroditas, как filius sapientiae или как infans noster [17]). Благодаря религиозному истолкованию «младенца» до нас дошли от средних веков некоторые свидетельства, которые указывают, что «младенец» был не только унаследованной по традиции фигурой, но и спонтанно переживаемым видением (в качестве так называемого «прорыва из бессознательного»). Я упомяну видение «нагого мальчика» у Мейстера Экхарта и сон брата Евстахия [18]. Интересные сообщения о подобных спонтанных переживаниях встречаются и в английских рассказах о привидениях, где идет речь о видении некого «Radiant Boy» [19], которого якобы видели на месте, где находятся руины римских времен. Его образ расценивается как недоброе предзнаменование. Пожалуй, можно подумать, что дело идет о фигуре «puer aeternus» [20], которая в результате «метаморфозы ликов» стала зловещей, разделив, стало быть, судьбу античных и древнегерманских богов, которые все превратились в нечистых духов. Мистический характер переживания находит свое подтверждение и во второй части гетевского «Фауста», где Фауст сам пресуществляется в мальчика и вступает в «хор блаженных мальчиков» в качестве «куколки» доктора Марианус.

В странной истории Бруно Гетца «Царство без пространства» выступает некое подобие «puer aeturnus», именуемое Фо (= Будда), с целыми хорами «проклятых» мальчиков со зловещим значением. (Современный материал лучше не подвергать истолкованию.) Я только упоминаю этот случай, чтобы указать на повсеместную жизненность этого архетипа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Речь идет о характерной для науки XIX в. ситуации: как только в кругозор исследователей мифа попадал сверх давно известной греко-римской мифологии всякого рода экзотический материал (германская, славянская, индийская мифология, затем сказания американских индейцев, тихоокеанских дикарей и т. п.), они бывали поражены сходством мотивов в различных мифологиях и пускали в ход одно и то же средство объяснения — гипотезу о «филиации». Например, мифология «Эдды» интерпретировалась С. Бугге и Гуго Мейером как переработка греко-римских мифов и христианских апокрифов, якобы сообщенных скандинавам их постоянными врагами — ирландцами, и т. п. Если эти объяснения сами по себе были натянутыми, они уже очевидным образом «не работали» в таких случаях, когда выяснялись разительные совпадения между мифами народов, чрезвычайно отдаленных друг от друга во времени и пространстве (например, вавилонян и караибов и т. п.). Для того чтобы спасти гипотезу миграций, пришлось бы вывернуть наизнанку всю мировую историю. К XX в. выяснилось, что науке не остается иного выбора, как искать корни повсеместности того или иного мифологического мотива в нем самом; кое-что поддавалось объяснению из исходных черт реальной жизни народов, но оставались необъяснимыми те мотивы, которые по всей видимости не имеют ничего общего ни с какой внешней реальностью и суть чистые продукты фантазии. Теория Юнга — попытка нащупать их детерминированность изнутри человеческой психики.

[2] Бастиан Адольф (1826—1905) — немецкий этнолог, занимавшийся историко-религиозной и культурфилософской проблематикой. Его важнейшие труды:

Der Mensch in der Geschichte. Zur Begründung einer psychologischen Weltanschauung. Bd 1—3. Leipzig, 1860.

Religions-philosophische Probleme auf dem Forschungsfelde buddhistischer Psychologie und der vergleichenden Mythologie. B., 1884.

[3] Вундт Вильгельм (1832—1920) — влиятельный немецкий философ, психолог и фольклорист. В своем монументальном труде, характеризующемся наложением психологических методов на этнографический и мифологический материал (*Wundt W.* Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. Bd. 1—10. Leipzig, 1900—1920), Вундт разработал понятие «психической причинности», несводимой к отражению внешней, «физической» причинности. Это — важная методологическая предпосылка, вне которой теория Юнга непонятна.

[4] Монадология Лейбница постулирует принцип непрерывности психической жизни: как в физическом мире, по Лейбницу, не существует подлинной «пустоты», так не может быть и психической пустоты, психического ничто. Следовательно, сознательные представления возникают не из ничего, но вызревают в лоне бессознательного, «темной души». По мнению Лейбница, даже в состоянии бодрствования сознательные представления выступают все время как бы на фоне заднего, бессознательного плана психики, причем все время осуществляется перетекание представлений из тени в свет, из глубин к переднему плану. «В нашем уме нет ничего, что уже не дремало бы в виде представления в темной душе»,— писал Лейбниц в своих «Новых опытах о человеческом разуме» (*Leibniz G. W.* Nouveaux essais sur l'entendement humain. P., 1765).

[5] Для Канта бессознательное — априорный синтез, предшествующий данным опыта. Юнг неоднократно ссылался на мировоззренческие установки Канта, как особенно близкие его собственным методам; в самом деле, учение об архетипах отдаленно напоминает кантовскую концепцию априорных форм опыта.

[6] У Шеллинга интерес к бессознательным психическим функциям стоял в контексте романтических коррективов к рационализму; с ним связаны такие черты шеллинговской философии искусства, как высокая оценка мифотворчества, безотчетные творческие импульсы в душе художника и т. п.: по Шеллингу, истинное художественное произведение и истинный миф неисчерпаемы в многозначности своего содержания — именно потому, что они не зависят от сознательного умысла своих творцов,— и он называет эту неисчерпаемость «бесконечностью бессознательности» (*Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 378

и сл.). Среди ранних романтиков особая роль в подготовке фрейдистского и юнгианского подхода к изучению бессознательного принадлежит Г. Г. фон Шуберту (1780—1860).

[7] Карус К. Г. (1789—1869) — немецкий естествоиспытатель и врач, последователь Шеллинга. В одной из своих работ Карус так описывает творческий процесс: «Как раз особо одаренный дух характеризуется тем, что он... отовсюду тесним и обусловлен бессознательным началом, таинственным божеством, в нем обитающим, так, что ему заданы воззрения — и он не знает, откуда; так, что оно принуждает его к действию и творчеству, гонит его — и он не знает куда; так, что им овладевает порыв становления и развития — и он не знает, для какой цели» (*Carus C. G.* Psyche. Jena, 1926. S. 158).

[8] В знаменитом трактате «Философия бессознательного» (*Hartmann E. von.* Philosophie des Unbewussten. Versuch einer Weltanschauung. Berlin, 1869) Эдуард фон Гартман суммировал романтические и шопенгауэрианские концепции бессознательного; более решительно, чем кто-либо до него, Гартман настаивал на большей жизненной важности и активности бессознательного сравнительно с сознанием.

[9] Слову «автохтонный», в обычном словоупотреблении означающему «туземный», Юнг возвращает его изначальный этимологический смысл, связанный с мифом о порождении людей непосредственно матерью-Землей («автохтон» — это тот, чьи предки родились из той самой земли, которую ныне населяет и возделывает он сам). Так и мифологический мотив не приходит извне, но зарождается органически, возникает из «почвы» бессознательного в пределах данного культурного региона.

[10] «Психея» (Psyche) — в словоупотреблении Юнга особый термин, не тождественный термину «душа», хотя этимологически он представляет собой латинское транскрибирование греческого psykhē — душа. По Юнгу, душа есть «ограниченный функциональный комплекс», строго организованный вокруг «я»; психея же вмещает в себя полноту всех психических процессов, регистрируемых при наблюдении данного индивида, включая проявления коллективного бессознательного и вообще все эти прорывы внеличной стихии в его личность. Поэтому душа — часть, психея — целое.

[11] Ср. заголовок нашумевшей книги Г. Файнингера «Философия «как бы» (Die Philosophie des Als Ob. 1911).

[12] «Потери души» — выражение дикарей, которым они пользуются для обозначения всякого рода психических расстройств.

[13] Заглавие известного труда философа Леопольда Циглера (*Ziegler L.* Gestaltwandel der Götter. Bd. 1—2. Darmstadt, 1922).

[14] Древнеперсидский бог солнца и посредник между богами и людьми Митра именовался в надписях «бог, рожденный от скалы»; по другой версии мифа, он сам, желая сделаться отцом, но питая отвращение к женщинам, оплодотворил камень, из которого вышел младенец Диорф. Митру чтили в подземных пещерах, что очевидным образом связано с символикой материнского лона и с мифом о его рождении; редуцированное воспоминание об этом в христианской легенде — пещера, в которой лежит младенец Христос. **Из дерева** смирны в малоазийско-греческом мифе рождается Адонис; его питают соки дерева, и затем он раздвигает кору, как ложе сна матери. Подобная же мифическая идентификация производительной силы дерева и человеческой сексуальности составляет основу мифа о зачатии другого «дитяти» восточносредиземноморской мифологии — Аттиса (ср. *Павсаний.* Описание Эллады. VII. Гл. 17, 10—12). В библейской сфере этим представлениям соответствует образ «древа жизни». **В борозде**, согласно этрусскому мифу, нашли Тагета — младенца с седыми волосами и старческой мудростью, божественного уродца, который наставил этрусков темной премудрости гаданий, а затем немедленно скончался. (В этом мифе весьма отчетливо видны две особенности архетипа, о которых говорит Юнг,— уродливая амбивалентность облика, сочетающая божественную мощь со старческим бессилием, и связь с обнаружением скрытого знания.) Наконец, вода — чрезвычайно распространенный мифологический эквивалент материнского лона, которое скрывает в себе «первосущество» (буквальный смысл имени греческого морского демона Протея), где прячется от преследователей сирота Дионис и т. п. Христианский обряд крещения связан именно с этой мифологемой: погрузиться в воду — это значит вернуться в хаос, во тьму материнского лона,

чтобы заново возродиться. В древней католической молитве при крещении говорится: «Воззри, Господи, на Церковь твою... Ты, открывающий источник крещения ради обновления народов во всем мире, дабы она по велению величества Твоего восприняла благодать... от Духа Святого, таинственным прикосновением сияния Своего, **плодотворящего эту воду, уготованную ради нового рождения людей, дабы зачатое святостию из непорочного лона божественного источника вышло божественное потомство...»** Но уже в Евангелии от Иоанна обряд крещения интерпретируется именно так: «Если кто не **родится от воды и духа**, не может войти в Царствие Божие» (Ио. III, 5). Таким образом, для раннего христианства вся экзистенция неофита стоит под знаком чудодейственно рожденного дитяти, причем не только его Бог, но и сам он есть это дитя. Существенно, что архетипы рождения и новорожденного младенца играют не одинаковую роль в различные историко-культурные эпохи: они крайне характерны для мифологии и искусства средиземноморской **архаики** (например, для культур эгейского Крита или догреческой Малой Азии), но в эпоху классического эллинства почти совершенно исчезают, так что в аттическом искусстве боги-младенцы оборачиваются юношами, а впоследствии, в эпоху тотального кризиса античного мира, они вновь приобретают неимоверную популярность, достигающую своего апогея в раннем христианстве, на знамени которого было написано: «Если не будете, как дети, не войдете в царствие небесное». Затем в средневековом искусстве дети снова исчезают, чтобы появиться в искусстве Ренессанса и затем в кризисную эпоху буквально заполонить живопись и скульптуру в виде ангелов и амуров. Подобное же значение историко-культурного симптома имеет и феномен «инфантилизма» в современном искусстве.

[15] Св. Христофор — чрезвычайно популярный на Западе святой (один из 14 святых, которым приписывается благотворное вмешательство в человеческую жизнь); поэтому его легенда охотно разрабатывалась искусством. Эта легенда — народная попытка объяснить его имя («Христоносный»): Христофор будто бы был силачом и зарабатывал на жизнь тем, что переносил путников на своих плечах через реку, но однажды его попросил перенести совсем маленький ребенок, и силач согнулся под его тяжестью. Ребенок был младенцем Христом, а его тяжесть — бременем всего мира. Рассказ о малом дитяти, которое вмещает в себя целый универсум, есть также в «Махабхарате» (рассказ отшельника Маркандейи о встрече с Нараяной).

[16] Меркурий обозначал в языке алхимиков ртуть; в то же время благодаря многозначности всей алхимической терминологии, которая обозначает как будто бы вещества, но в то же время и не их (ср. высказывание алхимиков о золоте, которое лишь на низших уровнях понималось «в буквальном смысле», т. е. как металл, из которого делают деньги: «Золото наше не есть золото толпы»), он служил знаком для весьма сложной мифологемы, в определенном смысле претендовавшей на то, чтобы конкурировать с ортодоксальным образом христианского Бога — Логоса. В своем просветленном «воскресении» и «пресуществлении» меркурий оборачивался «философским камнем», т. е. алхимическим эквивалентом тела Христова; его называли «Сыном», тем самым еще более откровенно сближая со вторым лицом Троицы.

[17] В буквальном переводе «Гермафродит», «сын мудрости», «наш младенец» *(лат.)*. «Гермафродит» — эпитет «меркурия» в его качестве эмблемы изначально целостного и потому обоеполого первочеловека, Адама, Антропоса. В «Пире» Платона Аристофан излагает миф о перволюдях так (р. 189 Е — 193 В): «Они сочетали в себе оба пола — мужской и женский; кроме того, тело у всех было **округлое...** рук было **четыре**, ног столько же, сколько и рук... (круг и четверица — обычные символы целостности! — *С. А.*)... Наконец, Зевс... разрезал людей пополам, как разрезают перед засолкой ягоды рябины или как режут яйцо волоском. И вот когда тела были таким образом рассечены пополам, каждая половина с вожделением устремлялась к другой своей половине... Вот с какой древности свойственно людям любовное влечение, которое, соединяя прежние половины, пытается создать из них единство и тем **исцелить** человеческую природу». Такие же мифы встречаются в Авесте, в Книге Бытия (Адам изначально сотворен «мужчиной и женщиной», и лишь затем Ева извлекается из его собственного тела, частью которого она до этого была), в Талмуде, у гностиков и т. п. Идея человеческой целостности как преодоления сексуальной дифференциации встречается не только в

темных фантазиях архаической мистики, но и в сфере новоевропейского гуманизма: многое здесь поясняют слова Ф. Шлегеля: «Что может быть отвратительнее, чем преувеличенная женственность; что может быть противнее, чем преувеличенная мужественность,— а ведь они господствуют в наших нравах, в наших мнениях, даже в лучших творениях нашего искусства... Характер полов никоим образом не следует далее преувеличивать, но, напротив, смягчать их посредством сильного противовеса... Только мягкая мужественность, только самостоятельная женственность наделены подлинностью, истиной и красотой... На деле мужественность и женственность, как их обычно понимают, суть опаснейшие помехи для человечности!» (цит. по: *Mann Th.* Gesammelte Werke. Bd. II. Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. B., 1955. S. 175—176). С точки зрения Юнга, здесь можно наметить три этапа человеческого развития. Бессознательное на определенной своей глубине обоеполо; эта грубая, недифференцированная цельность выражена драстическими образами гермафродитов в архаическом мифе и в античном искусстве. Сознание, развитие которого идет рука об руку с общим развитием человеческого организма, фиксирует и культивирует половую дифференциацию (идеалы «мужественности» и «женственности», выраженные, например, в скульптурах «куросов» и «кор» греческой пластики): возникает форма, но за счет цельности. На этом этапе отношения между полами подчинены жестким стереотипам и затруднены взаимным недопониманием, ведущим к слепой идеализации или к приступам недоверия. На следующем этапе человек, приобретший сознательное отношение к собственному бессознательному, открывает психологические возможности противоположного пола (никоим образом не в собственно «половом» смысле, т. е. не в смысле извращения,— речь идет о «мужских» или «женских» особенностях мировосприятия в целом) в себе самом; это создает предпосылки для интеграции собственной личности и для проясненного, освобожденного от превратных моментов отношения к лицам противоположного пола — для высвобожденной человечности. В искусстве этот идеал выражен, например, в традиционном образе Христа, который не есть уже образ «мужчины», но образ «человека», человечность которого включает определенные черты, которые были бы исключены из ригористически «мужественного» образа как «девические» и потому неуместные. Секуляризация этих особенностей осуществлена в искусстве Леонардо да Винчи: его Иоанн Креститель и его Джоконда — это, собственно, один и тот же образ; не лицо того или иного пола, культивирующее в себе черты этого пола, но свободная человеческая личность, с полной ясностью и уравновешенностью противостоящая познаваемому ею миру.

«Сын мудрости» — обозначение «меркурия», связанное с идеей гомункулуса и одновременно с образом Христа, мать которого, Мария, определенным образом соотнесена с мифологией Софии — Мудрости. «Наш младенец» — эпитет из этой же сферы понятий, но заостряющий внимание на аспекте символа «дитяти», как знака совершенно обновленного бытия: говоря словами Ницше, который играет в данном случае, как на протяжении всей своей поэмы о Заратустре, со старыми и хорошо засвидетельствованными архетипами, «дитя есть невинность и забвение; начало сызнова, само собой катящееся колесо, первое движение, святое Да» («Так говорил Заратустра», I, «О трех превращениях»).

[18] По средневековой притче, Мейстер Экхарт встретил прекрасного нагого мальчика и спросил его, откуда и куда он идет. Мальчик ответил, что он идет от бога и к богу, найдет же его там, где оставит все вещи; что он — король и королевство его — в его сердце. Мейстер Экхарт предложил ему одежду, но мальчик ответил: «Тогда я не был бы королем» (Texte aus der deutschen Mystik des 14. und 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Ad. Spamer. Jena, 1912. S. 143). Мотив наготы мальчика, сущностно связанной с его «королевским» саном, имеет в контексте идей Экхарта достаточно прозрачный смысл отрешенности от всего «овеществляющего», но, с другой стороны, архетипически связан с ритуальной наготой «дитяти» или «возрождающегося», которая играет большую роль в языческих инициациях и обязательна также при христианском обряде крещения.— О сновидении брата Евстахия, парижского современника Экхарта, последний повествует таким образом: «Брат Евстахий... видел во сне, что множество братьев стояло, образуя круг... И он увидел посреди братий, в самой середине, прекраснейшее дитя, Господа нашего Иисуса Христа, сына Девы, сладчайшей Госпожи нашей; дитя столь преизящное, как он говаривал, что ни единый человек, сколь бы он ни был удручен

и озабочен, не удержался бы от смеха, помыслив в своем сердце о красоте дитяти...» (там же. С. 150).

[19] «Сияющий мальчик» *(англ.)*.

[20] «Вечный мальчик» *(лат.)* — алхимический термин, обозначающий божественную вневременность «младенчества» и «дитяти». Это — общая всем мифологиям черта: их герои, хотя бы в каком-то определенном аспекте, неизменно удерживают на вечные времена свой возраст. Грекам, изображавшим Зевса бородатым мужем, это нисколько не мешало именовать его же «величайший мальчик» («megistos kojros»). Если евангельский Христос совершил во времени круг своей земной жизни, то для культа и для культового искусства он остается на все времена — наряду с прочими своими аспектами — еще и «младенцем Христом»: «Отроча-младо, предвечный Бог». В интерпретации Юнга архетип «вечного» мифологического дитяти имеет психологический смысл констатации неразрушимости некоторых инфантильных черт в психике взрослого мужчины.

С. С. Аверинцев

Вебер М.

Наука как призвание и профессия *

В настоящее время отношение к научному производству как профессии обусловлено прежде всего тем, что наука вступила в такую стадию специализации, какой не знали прежде, и что это положение сохранится и впредь. Не только внешне, но как раз внутренне дело обстоит таким образом, что отдельный индивид может создать в области науки что-либо завершенное только при условии строжайшей специализации. Всякий раз, когда исследование вторгается в соседнюю область, как это порой у нас бывает — у социологов это происходит постоянно, притом по необходимости,— у исследователя возникает смиренное сознание, что его работа может разве что предложить специалисту полезные постановки вопроса, которые тому при его специальной точке зрения не так легко придут на ум, но что его собственное исследование неизбежно должно оставаться в высшей степени несовершенным. Только благодаря строгой специализации человеку, работающему в науке, дано, может быть, один-единственный раз в жизни ощутить во всей полноте, что вот ему удалось нечто такое, что останется надолго. Действительно, завершенная и дельная работа — это в наши дни всегда специальная работа. И поэтому, кто не способен однажды надеть себе, так сказать, шоры на глаза и проникнуться мыслью, что вся его судьба зависит от того, правильно ли он делает это вот предположение в этом вот месте рукописи, тот пусть не касается науки. Он никогда не испытает того, что называют увлечением наукой. Без этого странного упоения, вызывающего улыбку у всякого постороннего человека, без этой страсти, без убежденности в том, что «должны были пройти тысячелетия, прежде чем появился ты, и другие тысячелетия молчаливо ждут», удастся ли тебе эта догадка,— без этого человек не имеет призвания к науке, и пусть он занимается чем-нибудь другим. Ибо для человека не имеет никакой цены то, что он не может делать со страстью.

Однако даже при наличии страсти, какой бы глубокой и подлинной она ни была, еще долго может не получиться результатов. Правда, она является предварительным условием самого главного: «вдохновения». Сегодня среди молодежи очень распространено представление, что наука стала чем-то вроде арифметической задачи, что она создается в лабораториях или статистических картотеках одним только холодным рассудком, а не всей «душой»,— так же как «на фабрике». При этом прежде всего следует заметить, что рассуждающие подобным образом по большей части не знают ни того, что происходит на фабрике, ни того, что делают в лаборатории. И там и здесь человеку нужна идея, и притом идея верная, и только благодаря этому он сможет сделать нечто полноценное. Но ведь ничего не приходит в голову по желанию. Одним холодным расчетом ничего не достигнешь. Конечно, расчет тоже составляет необходимое предварительное условие. Так, например, каждый социолог должен быть готов к тому, что ему и на старости лет, может быть, придется месяцами перебирать в голове десятки тысяч совершенно тривиальных арифметических задач. Попытка же полностью переложить решение задачи на механическую подсобную силу не проходит безнаказанно: конечный результат часто оказывается мизерным. Но если у исследователя не возникает вполне определенных идей о направлении его расчетов, а во время расчетов — о значении отдельных результатов, то не получится даже и этого мизерного итога. Идея подготавливается только на основе упорного труда. Разумеется, не всегда. Идея дилетанта с научной точки зрения может иметь точно такое же или даже большее значение, чем открытие специалиста. Как раз дилетантам мы обязаны многими нашими лучшими постановками проблем и многими познаниями. Дилетант отличается от специалиста, как сказал Гельмгольц о Роберте Майере, только тем, что ему не хватает надежности рабочего метода и поэтому он большей частью не в состоянии проверить значение внезапно возникшей догадки, оценить ее и провести в жизнь. Внезапная догадка не заменяет труда. И, с другой стороны, труд не может заменить или принудительно вызвать к жизни такую догадку, так же как этого не может сделать страсть. Только оба эти момента — и именно оба вместе — ведут за собой догадку. Но догадка появляется тогда, когда это угодно ей, а не когда это угодно нам. И в самом деле, лучшие идеи, как показывает Иеринг, приходят на ум, когда раскуриваешь сигару на диване, или — как с естественнонаучной точностью рассказывает о себе Гельмгольц — во время прогулки по улице, слегка поднимающейся в гору, или в какой-либо другой подобной ситуации, но во всяком случае тогда, когда их не ждешь, а не во время размышлений и поисков за письменным столом. Но конечно же они не пришли бы в голову, если бы этому не предшествовали именно размышления за письменным столом и страстное вопрошание.

Научный работник должен примириться также с тем риском, которым сопровождается всякая научная работа: придет «вдохновение» или не придет? Можно быть превосходным работником и ни разу не сделать собственного важного открытия. Однако было

* *Weber M.* Wissenschaft als Beruf // *Weber M.* Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen, 1952. S. 572—597.

бы заблуждением полагать, что только в науке дело обстоит подобным образом и что, например, в конторе все происходит иначе, чем в лаборатории. Коммерсанту или крупному промышленнику без «коммерческой фантазии», т. е. без выдумки — гениальной выдумки,— лучше было бы оставаться приказчиком или техническим чиновником; он никогда не создаст организационных нововведений. Вдохновение отнюдь не играет в науке, как это представляет себе ученое чванство, большей роли, чем в практической жизни, где действует современный предприниматель. И с другой стороны,— чего тоже часто не признают — оно играет здесь не меньшую роль, чем в искусстве. Это ведь детское представление, что математик приходит к какому-либо научно ценному результату, работая за письменным столом с помощью линейки или других механических средств: математическая фантазия, например Вейерштрасса, по смыслу и результату, конечно, совсем иная, чем фантазия художника, т. е. качественно от нее отличается, но психологический процесс здесь один и тот же. У обоих — упоение (в смысле платоновского «экстаза») и «вдохновение».

Есть ли у кого-то научное вдохновение, это зависит от скрытых от нас судеб, а кроме того, от «дара». Эта несомненная истина сыграла не последнюю роль в возникновении именно у молодежи — что вполне понятно — очень популярной установки служить некоторым идолам; культ этих идолов, как мы видим, широко практикуется сегодня на всех перекрестках и во всех журналах. Эти идолы — «личность» и «переживание». Оба тесно связаны: господствует представление, что последнее создает первую и составляет ее принадлежность. Мучительно заставляют себя «переживать», ибо «переживание» неотъемлемо от образа жизни, подобающего личности, а в случае неудачи нужно по крайней мере делать вид, что у тебя есть этот небесный дар. Раньше такое переживание называлось «чувством» (sensation). Да и о том, что такое «личность», тогда имели, я полагаю, точное представление.

...«Личность» в научной сфере есть только у того, кто служит одному лишь делу. И это так не только в области науки. Мы не знаем ни одного большого художника, который делал бы что-либо другое, кроме как служил делу, и только ему. Ведь даже личности такого ранга, как Гёте, если говорить о его искусстве, нанесло ущерб то обстоятельство, что он посмел превратить в творение искусства свою «жизнь». Пусть даже это покажется сомнительным — во всяком случае нужно быть Гёте, чтобы позволить себе подобное, и каждый по крайней мере согласится, что даже и такому художнику, как Гёте, рождающемуся раз в тысячелетие, приходится за это расплачиваться. Точно так же дело обстоит в политике. Однако об этом сегодня мы не будем говорить. Но в науке совершенно определенно не является «личностью» тот, кто сам выходит на сцену как импрессарио того дела, которому он должен был бы посвятить себя, кто хочет узаконить себя через «переживание» и спрашивает: как доказать, что я не только специалист; как показать, что я — по форме или по существу — говорю такое, чего еще

никто не сказал так, как я? — явление, ставшее сегодня массовым, делающее все ничтожно мелким, унижающее того, кто задает подобный вопрос, не будучи в силах подняться до высоты и достоинства дела, которому он должен был бы служить и, значит, быть преданным только своей задаче. Так что и здесь нет отличия от художника.

Однако, хотя предварительные условия нашей работы характерны и для искусства, судьба ее глубоко отлична от судьбы художественного творчества. Научная работа вплетена в движение прогресса. Напротив, в области искусства в этом смысле не существует никакого прогресса. Неверно думать, что произведение искусства какой-либо эпохи, разработавшее новые технические средства или, например, законы перспективы, благодаря этому в чисто художественном отношении стоит выше, чем произведение искусства, абсолютно лишенное всех этих средств и законов, если только оно было создано в соответствии с материалом и с формой, т. е. если его предмет был выбран и оформлен по всем правилам искусства без применения позднее появившихся средств и условий. Совершенное произведение искусства никогда не будет превзойдено и никогда не устареет; отдельный индивид лично для себя может по-разному оценивать его значение, но никто никогда не сможет сказать о художественно совершенном произведении, что его «превзошло» другое произведение, в равной степени совершенное.

Напротив, каждый из нас знает, что сделанное им в области науки устареет через 10, 20, 40 лет. Такова судьба, более того, таков смысл научной работы, которому она подчинена и которому служит, и это как раз составляет ее специфическое отличие от всех остальных элементов культуры; всякое совершенное исполнение замысла в науке означает новые «вопросы», оно по своему существу желает быть превзойденным. С этим должен смириться каждый, кто хочет служить науке. Научные работы могут, конечно, долго сохранять свое значение, доставляя «наслаждение» своими художественными качествами или оставаясь средством обучения научной работе. Но быть превзойденными в научном отношении — это, повторяю, не только наша общая судьба, но и наша общая цель. Мы не можем работать, не питая надежды на то, что другие пойдут дальше нас. В принципе этот прогресс уходит в бесконечность.

И тем самым мы приходим к проблеме смысла науки. Ибо отнюдь не разумеется само собой, что нечто, подчиненное такого рода закону, само по себе осмысленно и разумно. Почему занимаются тем, что в действительности никогда не кончается и не может закончиться? Прежде всего возникает ответ: ради чисто практических, в более широком смысле слова — технических целей, чтобы ориентировать наше практическое действие в соответствии с теми ожиданиями, которые подсказывает нам научный опыт. Хорошо. Но это имеет какой-то смысл только для практика. А какова же внутренняя позиция самого человека науки по отношению к своей профессии, если он вообще стремится стать ученым? Он утвержда-

ет, что занимается наукой «ради нее самой», а не только ради тех практических и технических достижений, которые могут улучшить питание, одежду, освещение, управление. Но что же осмысленное надеется он осуществить своими творениями, которым заранее предопределено устареть, какой смысл усматривает он, следовательно, в том, чтобы включиться в это специализированное и уходящее в бесконечность производство? Для ответа на этот вопрос надо принять во внимание несколько общих соображений.

Научный прогресс является частью, и притом важнейшей частью, того процесса интеллектуализации, который происходит с нами на протяжении тысячелетий и по отношению к которому в настоящее время обычно занимают крайне негативную позицию.

Прежде всего уясним себе, что же, собственно, практически означает эта интеллектуалистическая рационализация, осуществляющаяся посредством науки и научной техники. Означает ли она, что сегодня каждый из нас, сидящих здесь в зале, лучше знает жизненные условия своего существования, чем какой-нибудь индеец или готтентот? Едва ли. Тот из нас, кто едет в трамвае, если он не физик по профессии, не имеет понятия о том, как этот трамвай приводится в движение. Ему и не нужно этого знать. Достаточно того, что он может «рассчитывать» на определенное «поведение» трамвая, в соответствии с этим он ориентирует свое поведение, но как привести трамвай в движение — этого он не знает. Дикарь несравненно лучше знает свои орудия. Хотя мы тратим деньги, держу пари, что даже присутствующие в зале коллеги — специалисты по политической экономии, если таковые здесь есть, каждый, вероятно, по-своему ответят на вопрос: как получается, что за деньги можно что-то купить? Дикарь знает, каким образом он обеспечивает себе ежедневное пропитание и какие институты оказывают ему при этом услугу. Следовательно, возрастающая интеллектуализация и рационализация не означает роста знаний относительно жизненных условий, в которых приходится существовать. Она означает нечто иное: люди знают или верят в то, что стоит только захотеть, и в любое время все это можно узнать; что, следовательно, принципиально нет никаких таинственных, не поддающихся учету сил, которые здесь действуют, что, напротив, всеми вещами в принципе можно овладеть путем расчета. Это означает, что мир расколдован. Больше не нужно прибегать к магическим средствам, чтобы склонить на свою сторону или подчинить себе духов, как это делал дикарь, для которого существовали подобные таинственные силы. Теперь все делается с помощью технических средств и расчета. Вот это и есть интеллектуализация.

Но этот процесс расколдования, происходящий в западной культуре в течение тысячелетий, и вообще этот «прогресс», в котором принимает участие и наука — в качестве звена и движущей силы,— имеет ли он смысл, выходящий за пределы чисто практической и технической сферы? Подобные вопросы самым принципиальным образом поставлены в произведениях Льва Толстого. Он

пришел к ним очень своеобразным путем. Его размышления все более сосредоточивались вокруг вопроса, имеет ли смерть какой-либо смысл или нет. Его ответ таков: для культурного человека — нет. И именно потому «нет», что жизнь отдельного человека, жизнь цивилизованная, включенная в бесконечный «прогресс», по ее собственному внутреннему смыслу не может иметь конца, завершения. Ибо тот, кто включен в движение прогресса, всегда оказывается перед лицом дальнейшего прогресса. Человек умирающий не достигает вершины — эта вершина уходит в бесконечность. Авраам или какой-нибудь крестьянин в прежние эпохи умирал «стар и пресытившись жизнью», потому что был включен в органический круговорот жизни, потому что жизнь его по самому ее смыслу и на закате его дней давала ему то, что могла дать; для него не оставалось загадок, которые ему хотелось бы разрешить, и ему было уже довольно.

Напротив, человек культуры, включенный в цивилизацию, постоянно обогащающуюся идеями, знанием, проблемами, может «устать от жизни», но не может пресытиться ею. Ибо он улавливает лишь ничтожную часть того, что все вновь и вновь рождает духовная жизнь, притом всегда только что-то предварительное, неокончательное, а потому для него смерть — событие, лишенное смысла. А так как бессмысленна смерть, то бессмысленна и культурная жизнь как таковая — ведь именно она своим бессмысленным «прогрессом» обрекает на бессмысленность и самое смерть. В поздних романах Толстого эта мысль составляет основное настроение его искусства.

Как тут быть? Есть ли у «прогресса» как такового постижимый смысл, выходящий за пределы технической сферы, так, чтобы служение прогрессу могло стать призванием, имеющим действительно некоторый смысл? Такой вопрос следует поставить. Однако это уже будет не только вопрос о том, что означает наука как профессия и призвание [2] для человека, посвятившего себя ей. Это и другой вопрос: каково призвание науки в жизни всего человечества? Какова ее ценность?

Здесь противоположность между прежним и современным пониманием науки разительная. Вспомните удивительный образ, приведенный Платоном в начале седьмой книги «Государства»,— образ людей, прикованных к пещере, чьи лица обращены к стене пещеры, а источник света находится позади них, так что они не могут его видеть; поэтому они заняты только тенями, отбрасываемыми на стену, и пытаются объяснить их смысл. Но вот одному из них удается освободиться от цепей, он оборачивается и видит солнце. Ослепленный, он ощупью находит себе путь и, заикаясь, рассказывает о том, что видел. Но другие утверждают, что он безумен. Однако постепенно он учится созерцать свет, и теперь его задача состоит в том, чтобы спуститься к людям в пещеру и вывести их к свету. Он — философ, а солнце — это истина науки, которая одна не гоняется за призраками и тенями, а стремится к истинному бытию.

Кто сегодня так относится к науке? Сегодня как раз у молодежи появилось скорее противоположное чувство, а именно, что мыслительные построения науки представляют собой лишенное реальности царство надуманных абстракций, пытающихся своими иссохшими пальцами ухватить плоть и кровь действительной жизни, но никогда не достигающих этого. И напротив, здесь, в жизни, в том, что для Платона было игрой теней на стенах пещеры, бьется пульс реальной действительности, все остальное лишь безжизненные, отвлеченные тени и ничего больше.

Как совершилось такое превращение? Страстное воодушевление Платона в «Государстве» объясняется в конечном счете тем, что в его время впервые бы открыт для сознания смысл одного из величайших средств всякого научного познания — смысл понятий. Во всем своем значении понятие было открыто Сократом. И не им одним. В Индии обнаруживаются начатки логики, похожие на ту логику, какая была у Аристотеля. Но нигде нет осознания значения этого открытия, кроме как в Греции. Здесь, видимо, впервые в руках людей оказалось средство, с помощью которого можно заключить человека в логические тиски, откуда для него нет выхода, пока он не признает: или что он ничего не знает, или что это — именно вот это и ничто иное — есть истина, вечная, непреходящая истина, в отличие от действий и поступков слепых людей. Это было необычайное переживание, открывшееся ученикам Сократа. Из этого, казалось, вытекало следствие: стоит только найти правильное понятие прекрасного, доброго или, например, храбрости, души и чего бы то ни было еще, и будет постигнуто также их истинное бытие. А это опять-таки, казалось, открывало путь к тому, чтобы научиться самому и научить других, как надлежит человеку поступать в жизни, прежде всего в качестве гражданина государства. Ибо для греков, мысливших исключительно политически, от этого вопроса зависело все. Здесь и кроется причина их занятий наукой.

Рядом с этим открытием эллинского духа появился второй великий инструмент научной работы, детище эпохи Ренессанса — рациональный эксперимент как средство надежно контролируемого познания, без которого была бы невозможна современная эмпирическая наука. Экспериментировали, правда, и раньше: в области физиологии эксперимент существовал, например, в Индии, в аскетической технике йогов; в древней Греции был эксперимент математический, связанный с военной техникой, в средние века эксперимент применялся в горном деле. Но возведение эксперимента в принцип исследования как такового — заслуга Ренессанса. Великими новаторами были тогда пионеры в области искусства: Леонардо и другие, прежде всего экспериментаторы в музыке XVI в. с их экспериментальными темперациями клавиров. От них эксперимент перекочевал в науку, прежде всего благодаря Галилею, а в теорию — благодаря Бэкону; затем его переняли отдельные точные науки в университетах континента, прежде всего в Италии и Нидерландах.

Что же означала наука для этих людей, живших на пороге Нового времени? Для художников-экспериментаторов типа Леонардо и музыкальных новаторов она означала путь к истинному искусству, а это для них значило прежде всего — к истинной природе. Искусство тем самым возводилось в ранг особой науки, а художник в социальном отношении и по смыслу своей жизни — в ранг ученого. Именно такого рода честолюбие лежит в основе, например, «Книги о живописи» Леонардо да Винчи. А сегодня? «Наука как путь к природе» — для молодежи это звучит кощунством. Наоборот, необходимо освобождение от научного интеллектуализма, чтобы вернуться к собственной природе и тем самым к природе вообще! Может быть, как путь к искусству? Такое предположение ниже всякой критики.

Но в эпоху возникновения точного естествознания от науки ожидали еще большего. Если вы вспомните заявление Сваммердама «я докажу вам существование божественного провидения, анатомируя вошь», то вы увидите, что собственной задачей научной деятельности, находившейся под косвенным влиянием протестантизма и пуританства, считали открытие пути к богу. В то время его больше не находили у философов с их понятиями и дедукциями; что бога невозможно найти на том пути, на котором его искало средневековье, в этом была убеждена вся пиетистская теология того времени, и прежде всего Шпенер[3]. Бог сокрыт, его пути — не наши пути, его мысли — не наши мысли. Но в точных естественных науках, где его творения физически осязаемы, надеялись напасть на след его намерений относительно мира.

А сегодня? Кто сегодня, кроме некоторых взрослых детей, которых можно встретить как раз среди естествоиспытателей, кто еще верит в то, что знание астрономии, биологии, физики или химии может — хоть в малейшей степени — объяснить нам смысл мира или хотя бы указать, на каком пути можно напасть на след этого «смысла», если он существует? Если наука и может что-нибудь сделать, то скорее убить веру в то, что вообще существует нечто такое, как «смысл» мира! И уж тем более нелепо рассматривать науку как путь «к Богу» — ее, эту особенно чуждую богу силу. А что она именно такова — в этом сегодня в глубине души не сомневается никто, признается он себе в этом или нет. Избавление от рационализма и интеллектуализма науки есть основная предпосылка жизни в единстве с божественным — этот или по смыслу тождественный ему тезис стал основным лозунгом нашей религиозно настроенной или стремящейся обрести религиозное переживание молодежи. И не только религиозное, а даже переживание вообще. Однако при этом избирается странный путь: то единственное, чего до сих пор не коснулся интеллектуализм, а именно иррациональное, пытаются довести до сознания и рассмотреть в лупу. Ведь именно к этому практически приходит современная интеллектуалистическая романтика иррационального. Этот путь освобождения от интеллектуализма дает как раз противоположное тому, что надеялись на нем найти те, кто на него вступил. Наконец, тот факт,

что науку, т. е. основанную на ней технику овладения жизнью, с наивным оптимизмом приветствовали как путь к счастью, я могу оставить в стороне после уничтожающей критики Ницше по адресу «последних людей, которые изобрели счастье». Кто верит в это, кроме некоторых взрослых детей на кафедрах или в редакторских кабинетах? [4]

В чем же состоит смысл науки как профессии теперь, когда рассеялись все прежние иллюзии, благодаря которым наука выступала как «путь к истинному бытию», «путь к истинному искусству», «путь к истинной природе», «путь к истинному богу», «путь к истинному счастью»? Самый простой ответ на этот вопрос дал Толстой: она лишена смысла, потому что не дает никакого ответа на единственно важный для нас вопрос: «Что нам делать? Как нам жить?» А тот факт, что она не дает ответа на этот вопрос, совершенно неоспорим. Вопрос лишь в том, в каком смысле она не дает «никакого» ответа. Может быть, вместо этого она в состоянии дать кое-что тому, кто правильно ставит вопрос?

Сегодня часто говорят о «беспредпосылочной» науке. Существует ли такая наука? Все зависит от того, что́ под этим понимают. Всякой научной работе всегда предпосылается определенная значимость правил логики и методики — этих всеобщих основ нашей ориентации в мире. Что касается этих предпосылок, то они, по крайней мере с точки зрения нашего специального вопроса, наименее проблематичны. Но существует и еще одна предпосылка: важность результатов научной работы, их научная ценность. Очевидно, здесь-то и коренятся все наши проблемы. Ибо эта предпосылка сама уже недоказуема средствами науки. Можно только указать на ее конечный смысл, который затем или отклоняют или принимают в зависимости от собственной конечной жизненной установки.

Различной является, далее, связь научной работы с этими ее предпосылками: она зависит от структуры науки. Естественные науки, например физика, химия, астрономия, считают само собой разумеющимся, что конструируемые наукой высшие законы космических явлений сто́ят того, чтобы знать их. Не только потому, что с помощью этого знания можно достигнуть технических успехов, но и «ради него самого» — если наука есть «призвание». Сама эта предпосылка недоказуема. И точно так же недоказуемо, достоин ли существования мир, который описывают естественные науки, имеет ли он какой-нибудь «смысл» и есть ли смысл существовать в таком мире. Об этом вопрос не ставится.

Или возьмите такое высокоразвитое в научном отношении практическое искусство, как современная медицина. Всеобщая «предпосылка» медицинской деятельности, если ее выразить тривиально, состоит в утверждении, что необходимо сохранять жизнь просто как таковую и по возможности уменьшать страдания просто как таковые. А сама эта задача проблематична. Своими средствами медик поддерживает смертельно больного, даже если тот умоляет избавить его от жизни, даже если его родственники,

для которых эта жизнь утратила ценность, которые хотят избавить его от страданий, которым не хватает средств для поддержания этой утратившей свою ценность жизни (речь может идти о каком-нибудь жалком помешанном), желают и должны желать его смерти, признаются они в этом или нет. Только предпосылки медицины и уголовный кодекс мешают врачу отказаться поддерживать жизнь смертельно больного. Является ли жизнь ценной и когда? Об этом медицина не спрашивает. Все естественные науки дают нам ответ на вопрос, что мы должны делать, *если* мы хотим *технически* овладеть жизнью. Но *хотим* ли мы этого, и *должны* ли мы это делать, и *имеет* ли это в конечном счете какой-нибудь смысл — эти вопросы они оставляют совершенно нерешенными или принимают это в качестве предпосылки для своих целей.

Или возьмите такую дисциплину, как искусствоведение. Эстетике дан факт, что существуют произведения искусства. Она пытается обосновать, при каких условиях этот факт имеет место. Но она не ставит вопроса о том, не является ли царство искусства, может быть, царством дьявольского великолепия, царством мира сего, которое в самой своей глубине обращено против бога, а по своему глубоко вкоренившемуся аристократическому духу обращено против братства людей. Эстетика, стало быть, не ставит вопроса о том, *должны* ли существовать произведения искусства.

Или возьмите юриспруденцию. Она устанавливает, что является значимым: в соответствии с правилами юридического мышления, отчасти принудительно логического, отчасти связанного конвенционально данными схемами; следовательно, правовые принципы и определенные методы их толкования заранее признаются обязательными. *Должно* ли существовать право и должны ли быть установленными именно эти правила — на эти вопросы юриспруденция не отвечает. Она может только указать: если хотят определенного результата, то такой-то правовой принцип в соответствии с нормами нашего правового мышления — подходящее средство его достижения.

Или возьмите исторические науки о культуре. Они учат понимать политические, художественные, литературные и социальные явления культуры, исходя из условий их происхождения. Но сами они не дают ответа ни на вопрос о том, были ли ценными эти явления культуры и должны ли они дальше существовать, ни на другой вопрос: сто́ит ли прилагать усилия для их изучения. Они предполагают уверенность, что участие таким путем в сообществе «культурных людей» представляет интерес.

Но что это на самом деле так, они не в состоянии никому «научно» доказать, а то, что они принимают это как предпосылку, еще отнюдь не доказывает, что это само собой разумеется. И это в действительности отнюдь не разумеется само собой.

Поговорим о наиболее близких мне дисциплинах — социологии, истории, политэкономии и теории государства, а также о тех видах философии культуры, которые ставят своей целью истолкование этих дисциплин. Есть такое мнение — и я его поддержи-

ваю,— что политика не должна иметь места в аудитории. Студенты в аудитории не должны заниматься политикой. Если бы, например, в аудитории моего прежнего коллеги Дитриха Шефера в Берлине пацифистски настроенные студенты стали окружать кафедру и поднимать шум, то я счел бы это столь же примитивным явлением, как и то, что делали антипацифистски настроенные студенты в аудитории профессора Фюрстера, воззрения которого я совсем не разделяю.

Впрочем, политикой не должен заниматься в аудитории и преподаватель. И прежде всего в том случае, если он исследует сферу политики как ученый. Ибо практически-политическая установка и научный анализ политических образований и партийной позиции — это две разные вещи. Когда в народном собрании говорят о демократии, то из своей личной позиции не делают никакой тайны; ясно выразить свою позицию — здесь неприятная обязанность и долг. Слова, которые при этом употребляются, выступают в таком случае не как средство научного анализа, а как средство завербовать политических сторонников. Они здесь — не лемехи для взрыхления почвы созерцательного мышления, а мечи, направленные против противников, средство борьбы. Напротив, на лекции или в аудитории было бы преступлением пользоваться словами подобным образом. Здесь следует, если, например, речь идет о «демократии», представить ее различные формы, проанализировать, как они фукционируют, установить, какие последствия для жизненных отношений имеет та или иная из них, затем противопоставить им другие, недемократические формы политического порядка и по возможности стремиться к тому, чтобы слушатель нашел такой пункт, исходя из которого он мог бы занять позицию в соответствии со *своими* высшими идеалами. Но подлинный наставник будет очень остерегаться навязывать с высоты кафедры слушателю ту или иную позицию — будь то откровенно или путем внушения,— потому что, конечно, это самый нечестный способ, когда «заставляют говорить сами факты».

Почему, собственно, мы не должны этого делать? Я допускаю, что некоторые весьма уважаемые коллеги придерживаются того мнения, что такое самоограничение вообще невозможно, а если бы оно и было возможно, то было бы просто капризом избегать всего этого. Конечно, никому нельзя научно доказать, в чем состоит его обязанность как академического преподавателя. Можно только требовать от него интеллектуальной честности — осознания того, что установление фактов, установление математического или логического положения вещей или внутренней структуры культурного достояния, с одной стороны, и, с другой стороны, ответ на вопрос о *ценности* культуры и ее отдельных образований и, соответственно, ответ на вопрос о том, как следует действовать в рамках культурной общности и политических союзов,— это две совершенно разные проблемы.

Если он после этого спросит, почему он не должен обсуждать обе эти проблемы в аудитории, то на это следует ответить: пророку

и демагогу не место на кафедре в учебной аудитории. Пророку и демагогу сказано: «Иди на улицу и говори открыто». Это значит — иди туда, где возможна критика. В аудитории преподаватель сидит напротив своих слушателей: они должны молчать, а он — говорить. И я считаю безответственным пользоваться тем, что студенты ради своего будущего должны посещать лекции преподавателей и что там нет никого, кто мог бы выступить против него с критикой; пользоваться своими знаниями и научным опытом не для того, чтобы принести пользу слушателям — в чем состоит задача преподавателя,— а для того, чтобы привить им свои личные политические взгляды.

Конечно, возможен такой случай, когда человеку не удается полностью исключить свои субъективные пристрастия. Тогда он подвергается острейшей критике на форуме своей собственной совести. Но это ничего еще не доказывает, ибо возможны и другие, чисто фактические ошибки, и все-таки они не являются свидетельством против долга — искать истину. Я отвергаю субъективное пристрастие именно в чисто научных интересах. Я готов найти в работах наших историков доказательство того, что там, где человек науки приходит со своим собственным ценностным суждением, там уже нет места полному пониманию фактов [5]. Но это выходит за рамки сегодняшней темы и требует длительного обсуждения.

Я спрашиваю только об одном: как может, с одной стороны, верующий католик, с другой — масон, слушая лекцию о формах церкви и государства или об истории религии, как могут они когда-либо сойтись в своих оценках этих вещей? Это исключено. И тем не менее у академического преподавателя должно быть желание принести пользу своими знаниями и своим методом и тому, и другому. Такое требование он должен поставить перед собой. Вы справедливо возразите: верующий католик никогда не примет того понимания фактов, связанных с происхождением христианства, которое ему предложит преподаватель, свободный от его догматических предпосылок. Конечно! Однако отличие науки от веры заключается в следующем: «беспредпосылочная», в смысле свободы от всяких религиозных стеснений, наука в действительности не признает «чуда» и «откровения», в противном случае она не была бы верна своим собственным «предпосылкам». Верующий признает и чудо, и откровение. И эта «беспредпосылочная» наука требует от него только одного — не менее, но и не *более*: признать, что, если ход событий объяснить без допущения сверхъестественного вмешательства, исключаемого эмпирическим объяснением в качестве причинного момента, этот ход событий должен быть объяснен именно так, как это стремится сделать наука. Но это он может признать, не изменяя своей вере.

Однако имеют ли научные достижения какой-нибудь смысл для того, кому факты, как таковые, безразличны, а важна только практическая позиция? Пожалуй, все же имеют. Для начала хотя бы один аргумент. Если преподаватель способный, то его первая

задача состоит в том, чтобы научить своих учеников признавать *неудобные* факты, я имею в виду такие, которые неудобны с точки зрения их партийной позиции; а для всякой партийной позиции, в том числе и моей, существуют такие крайне неудобные факты. Я думаю, в этом случае академический преподаватель заставит своих слушателей привыкнуть к тому, что он совершает нечто большее, чем только интеллектуальный акт,— я позволил бы себе быть нескромным и употребить здесь выражение «нравственный акт» — хотя это, пожалуй, может прозвучать слишком патетически для такого простого и само собой разумеющегося дела.

До сих пор я говорил только о *практических* основаниях, в силу которых следует избегать навязывания личной позиции. Но это еще не все. Невозможность «научного» оправдания практической позиции — кроме того случая, когда обсуждаются средства достижения заранее *намеченной* цели,— вытекает из более глубоких оснований. Стремление к такому оправданию принципиально лишено смысла, потому что различные ценностные порядки мира находятся в непримиримой борьбе. Старик Милль [6]— философию его в целом я не похвалю, но здесь он был прав — как-то сказал: если исходить из чистого опыта, то придешь к политеизму. Это сказано напрямик и звучит парадоксально, но это правда. Сегодня мы хорошо знаем, что священное может не быть прекрасным, более того — оно священно именно *потому и постольку, поскольку* не прекрасно. Мы найдем тому примеры в 53 главе Исайи и в 21 псалме [7]. Мы знаем также, что прекрасное может не быть добрым и даже что оно прекрасно именно потому, что не до́бро,— это нам известно со времени Ницше, а еще ранее вы найдете это в «Цветах зла» — так Бодлер назвал томик своих стихов. И уже ходячей мудростью является то, что истинное может не быть прекрасным и что нечто истинно лишь постольку, поскольку оно не прекрасно, не священно и не до́бро.

Но это самые элементарные случаи борьбы богов, несовместимости ценностей. Как представляют себе возможность «научного» выбора между ценностью французской и немецкой культур, этого я не знаю. Тут тоже спор разных богов и демонов: точно так же как эллин приносил жертву Афродите, затем Аполлону и прежде всего каждому из богов своего города, так это происходит и по сей день,— только без одеяний и волшебства этого мифического образа действий, внутренне, однако, исполненного истинной пластики. А этими богами и их борьбой правит судьба, а вовсе не «наука». Следует только понять, что́ представляет собой божественное для одного и что́ — для другого, или как оно выступает в одном и в другом порядке. Но тем самым кончается обсуждение предмета в аудитории профессором — это, разумеется, не означает, что вместе с тем кончается сама эта серьезнейшая жизненная проблема. Однако слово здесь уже не за университетскими кафедрами, а за иными силами. Какой человек отважится «научно опровергать» этику Нагорной проповеди, например заповедь «непротивления злу» или притчу о человеке, подставляющем и левую, и

правую щеку? И тем не менее ясно, что здесь, если взглянуть на это с мирской точки зрения, проповедуется этика, требующая отказа от чувства собственного достоинства: нужно выбирать между религиозным достоинством, которое дает эта этика, и мужским достоинством, этика которого проповедует нечто совсем иное: «Противься злу, иначе ты будешь нести свою долю ответственности, если оно пересилит». В зависимости от конечной установки индивида одна из этих этических позиций исходит от дьявола, другая — от бога, и индивид должен решить, кто для него бог и кто дьявол. И так обстоит дело со всеми порядками жизни.

Величественный рационализм методически-этического образа жизни, которым проникнуто всякое религиозное пророчество, низложил это многобожие в пользу «Единого на потребу», а затем перед лицом реальностей внешней и внутренней жизни был вынужден ввести релятивизм и пойти на те компромиссы, которые всем нам известны из истории христианства.

Но сегодня это стало религиозными «буднями». Многочисленные древние боги, лишенные своих чар и поэтому принявшие образ безличных сил, выходят из гробов, стремятся завладеть нашей жизнью и вновь начинают вести между собой свою вечную борьбу. Но что так трудно современному человеку и труднее всего молодому поколению, так это быть вровень с этими буднями. Всякая погоня за «переживаниями» вырастает из этой слабости. Ибо не иметь сил взглянуть в суровое лицо судьбы, судьбы времени — это слабость.

Однако судьба нашей культуры состоит в том, что мы все отчетливее снова сознаем эту судьбу, тогда как в течение тысячелетия, проникнутые величественным пафосом христианской этики, мы не замечали этих сил. Но довольно обсуждать эти вопросы, уводящие нас слишком далеко. Все же среди части нашей молодежи, той части, которая на все это ответила бы: «Да, но мы же идем на лекцию, чтобы пережить нечто большее, чем только анализ и констатацию фактов», ходячим является заблуждение, заставляющее искать в профессоре не то, что она видит перед собой: *вождя,* а не *учителя.* Однако мы поставлены на кафедру только как *учителя.* Это две разные вещи, в чем можно легко убедиться. В Америке такие вещи можно видеть часто в их грубой первобытности. Американский мальчик учится несравненно меньше нашего. Несмотря на невероятно большое число экзаменов, он по самому духу своей учебной жизни еще не стал тем абсолютным «человеком экзамена», как мальчик-немец. Ибо бюрократия, которой нужен диплом, фиксирующий результаты экзамена и служащий входным билетом в мир человеческой карьеры, там еще только зарождается. Молодой американец не испытывает почтения ни перед чем и ни перед кем; ни перед традицией, ни перед службой; он уважает только собственную личную заслугу — вот это американец и называет «демократией». Как бы искаженно ни выступала реальность по отношению к этому идейному содержанию, идейное содержание именно таково, и об этом здесь идет речь. О своем учителе амери-

канский юноша имеет вполне определенное представление: за деньги моего отца он продает мне свои знания и методические принципы точно так же, как торговка овощами продает моей матери капусту. И точка. Впрочем, если учитель, например, футболист, то в этой области он выступает в качестве вождя. Но если он таковым (или чем-то подобным в другом виде спорта) не является, то он только учитель и ничего больше, и молодому американцу никогда не придет в голову покупать у него «мировоззрение» или правила, которыми следует руководствоваться в жизни. Конечно, в такой грубой форме мы это отвергаем. Но разве в этом намеренно заостренном мною способе чувствования не содержится зерно истины?

Студенты приходят к нам на лекции, требуя от нас качеств вождя, и не отдают себе отчета в том, что из сотни профессоров по меньшей мере девяносто девять не только не являются мастерами по футболу жизни, но вообще не претендуют и не могут претендовать на роль «вождей», указывающих, как надо жить. Ведь ценность человека не зависит от того, обладает ли он качествами вождя или нет. И уж во всяком случае не те качества делают человека отличным ученым и академическим преподавателем, которые превращают его в вождя в сфере практической жизни или, специальнее, в политике. Если кто-то обладает еще и этим качеством, то это чистая случайность, и очень опасно, если каждый, кто занимает кафедру, чувствует себя вынужденным притязать на обладание таковым. Еще опаснее, если всякий академический преподаватель задумает выступать в аудитории в роли вождя. Ибо те, кто считает себя наиболее способными в этом отношении, часто как раз наименее способны, а главное — ситуация на кафедре не представляет никаких возможностей *доказать*, способны они или нет. Профессор, чувствующий себя призванным быть руководителем юношества и пользующийся у него доверием, в личном общении с молодыми людьми может быть своим человеком. И если он чувствует себя призванным включиться в борьбу мировоззрений и партийных убеждений, то он может это делать вне учебной аудитории, на жизненной сцене: в печати, на собраниях, в кружке — где только ему угодно. Но было бы слишком удобно демонстрировать свое призвание там, где присутствующие — в том числе, возможно, инакомыслящие — вынуждены молчать.

Наконец, вы можете спросить: если так, то что же собственно позитивного дает наука для практической и личной «жизни»? И тем самым мы снова стоим перед проблемой «призвания» в науке. Прежде всего наука, конечно, разрабатывает технику овладения жизнью — как внешними вещами, так и поступками людей — путем расчета. Однако это на уровне торговки овощами, скажете вы. Целиком с вами согласен. Во-вторых,— и это уже обычно не делает торговка овощами — наука разрабатывает методы мышления, рабочие инструменты и вырабатывает навыки обращения с ними. Вы, может быть, скажете: ну, это не овощи,— но это тоже не более как средство приобретения овощей. Хорошо, оставим сегодня этот вопрос открытым. Но на этом дело науки, к счастью, еще не кончается — мы в состоянии содействовать вам в чем-то третьем, а именно в обретении *ясности*. Разумеется, при условии, что она есть у нас самих.

Насколько это так, мы можем вам пояснить. По отношению к проблеме ценности, о которой каждый раз идет речь, можно занять практически разные позиции — для простоты я предлагаю вам взять в качестве примера социальные явления. *Если* занимают определенную позицию, то в соответствии с опытом науки следует применить соответствующие *средства*, чтобы эту позицию практически провести в жизнь. Эти средства, возможно, уже сами по себе таковы, что вы считаете необходимым их отвергнуть. В таком случае нужно выбирать между целью и неизбежными средствами ее. «Освящает» цель эти средства или нет? Учитель должен показать вам необходимость такого выбора. Большего он не может — пока остается учителем, а не становится демагогом. Он может вам, конечно, сказать: если вы хотите достигнуть такой-то цели, то вы должны принять также и соответствующие следствия, которые, как это показывает опыт, влечет за собой деятельность по достижению этой цели.

Все эти проблемы могут возникнуть и у каждого техника, ведь он тоже часто должен выбирать по принципу меньшего зла или относительно лучшего варианта. Для него важно, чтобы было дано одно главное: *цель*. Но именно она, поскольку речь идет о действительно «последних» проблемах, нам *не дана*. И тем самым мы подошли к последнему акту, который наука, как таковая, должна осуществить ради достижения ясности, и одновременно мы подошли к границам самой науки.

Мы можем и должны вам сказать: такие-то практические установки с внутренней последовательностью и, следовательно, честностью можно вывести — в соответствии с их духом — из такой-то последней мировоззренческой позиции (может быть, из одной, может быть, из разных), а из других — нельзя. Если вы выбираете эту установку, то вы служите, образно говоря, одному богу и *оскорбляете всех остальных богов*. Ибо если вы остаетесь верными себе, то вы необходимо приходите к определенным последним внутренним следствиям. Это можно сделать, по крайней мере, в принципе. Выявить связь последних установок с их следствиями — это задача философии как социальной дисциплины и как философской базы отдельных наук. Мы можем, если понимаем свое дело (что здесь должно предполагаться), заставить индивида — или по крайней мере помочь ему — *дать себе отчет в конечном смысле собственной деятельности*. Это мне представляется отнюдь не маловажным даже для чисто личной жизни. Если какому-нибудь учителю это удается, то я бы сказал, что он служит «нравственным» силам, поскольку вносит ясность; что он тем лучше выполняет свою задачу, чем добросовестнее будет избегать внушать слушателям свою позицию, свою точку зрения.

То, что я вам здесь излагаю, вытекает, конечно, из главного положения, а именно из того, что жизнь, основанная на самой себе и понимаемая из нее самой, знает только вечную борьбу богов, знает (если не прибегать к образу) только несовместимость наиболее принципиальных, вообще возможных жизненных позиций и непримиримость борьбы между ними, а следовательно, необходимость между ними *выбирать*. Заслуживает ли наука при таких условиях того, чтобы стать чьим-то «призванием», и есть ли у нее самой какое-либо объективное ценное «призвание» — это опять-таки ценностное суждение, которое невозможно обсуждать в аудитории, ибо утвердительный ответ на этот вопрос является **предпосылкой** занятий в аудитории. Я лично решаю вопрос утвердительно уже моей собственной работой. И утвердительный ответ на этот вопрос является также предпосылкой той точки зрения, которая — как это делает сейчас или по большей части притворяется, что делает, молодежь — ненавидит интеллектуализм как злейшего дьявола. Ибо тут справедливы слова: «Дьявол стар — состарьтесь, чтобы понять его». Это надо понимать не буквально, а в том смысле, что, желая покончить с этим дьяволом, при виде его надо не обращаться в бегство, как это предпочитают делать, а с начала до конца обозреть его пути, чтобы увидеть его силу и его границы.

Сегодня наука — это профессия, осуществляемая как специальная дисциплина и служащая делу самосознания и познания фактических связей, а вовсе не милостивый дар провидцев и пророков, приносящий спасение и откровение, и не составная часть размышления мудрецов и философов *о смысле* мира. Это, несомненно, неизбежная данность в нашей исторической ситуации, из которой мы не можем выйти, пока остаемся верными самим себе.

И если в нас вновь заговорит Толстой и спросит: «Если не наука, то кто ответит на вопрос: что нам делать, как устроить нам свою жизнь?» — или на том языке, на котором мы говорим сегодня: «Какому из борющихся друг с другом богов должны мы служить? Или, быть может, какому-то совсем иному богу,— и кто этот бог?» — то надо сказать: ответить на это может только пророк или Спаситель. Если его нет или если его благовествованию больше не верят, то вы совершенно определенно ничего не добьетесь тем, что тысячи профессоров в качестве оплачиваемых государством или привилегированных маленьких пророков в своих аудиториях попытаются взять на себя его роль. Тем самым вы лишь воспрепятствуете осознанию того, что нет пророка, по которому тоскуют столь многие представители нашего молодого поколения. Я думаю, что не пойдет на пользу действительно «музыкальному» в религиозном отношении человеку, если и от него, и от других будут скрывать тот основной факт, что его судьба — жить в богочуждую, лишенную пророка эпоху, если это будут скрывать с помощью суррогата, каким являются все эти пророчества с кафедры. Мне кажется, против этого должна была бы восстать его религиозная честность.

Но как же отнестись к факту существования «теологии» и к ее претензиям на «научность»? Попробуем не уклоняться от ответа. «Теология» и «догмы», правда, существуют не во всех религиях, но и не только в христианстве. Если оглянуться на прошлое, то можно увидеть их в весьма развитой форме также в исламе, в манихействе, у гностиков, в суфизме, парсизме, буддизме, в индуистских сектах, в даосизме, в упанишадах, в иудаизме. Но, разумеется, систематическое развитие они получили в разной мере. И не случайно западное христианство, в противоположность тому, что создал в области теологии иудаизм, не только более систематически развило ее (или стремится к этому), но здесь ее развитие имело несравненно большее историческое значение. Начало этому положил эллинский дух, и вся теология Запада восходит к нему точно так же, как, очевидно, вся восточная теология восходит к индийскому мышлению.

Всякая теология представляет собой интеллектуальную *рационализацию* религиозного спасения. Ни одна наука не является абсолютно беспредпосылочной, и ни одна наука не может доказать свою ценность тому, кто отвергает ее предпосылки. Впрочем, всякая теология для своей работы и тем самым для оправдания своего собственного существования добавляет некоторые специфические предпосылки. Они имеют различный смысл и разный объем. Для всякой теологии, в том числе, например, и для индуистской, имеет силу предпосылка: мир должен иметь *смысл*, и вопрос для нее состоит в том, как толковать мир, чтобы возможно было мыслить этот смысл?

Кант в своей теории познания исходил из предпосылки: научная истина существует и *имеет* силу, а затем ставил вопрос: при каких мыслительных предпосылках это возможно (имеет смысл такое утверждение)? Точно так же современные эстетики (осознанно — как, например, Георг фон Лукач — или просто фактически) исходят из предпосылки, что существуют произведения искусства, а затем ставят вопрос: как это в конце концов возможно?

Правда, теологи, как правило, не удовлетворяются этой (по существу, религиозно-философской) предпосылкой, а исходят из предпосылки более далеко идущей — из веры в «откровение» как факт, важный для спасения, т. е. впервые делающий возможным осмысленный образ жизни. Они допускают, что определенные состояния и поступки обладают качеством святости, т. е. создают образ жизни, исполненный религиозного смысла.

Вы опять-таки спросите: как истолковать эти просто долженствующие быть принятыми предпосылки, чтобы это имело какой-то смысл? Сами эти предпосылки для теологии лежат по ту сторону того, что является «наукой». Они служат не «знанием» в обычном смысле слова, а, скорее, некоторым «достоянием». У кого нет веры или всего прочего, необходимого для религии, тому их не заменит никакая теология. И уж тем более никакая другая наука. Напротив, во всякой «позитивной» теологии верующий достигает того пункта, где имеет силу положение Августина: credo non quid, sed

quia absurdum est («верую не в то, что, а потому что абсурдно».— *Сост.*). Способность к этому виртуозному акту «принесения в жертву интеллекта» — есть главнейший признак позитивно-религиозного человека. И это как раз свидетельствует о том, что напряжение между ценностными сферами науки и религии непреодолимо, несмотря на существование теологии (а скорее даже благодаря ей).

«Жертву интеллекта» обычно приносят: юноша — пророку, верующий — церкви. Но еще никогда не возникало новое пророчество (я намеренно привожу здесь еще раз этот образ, который для многих был предосудительным) оттого, что некоторые современные интеллектуалы испытывают потребность, так сказать, обставить свою душу антикварными вещами, подлинность которых была бы гарантирована, и при этом вспоминают, что среди них была и религия; ее у них, конечно, нет, но они сооружают себе в качестве эрзаца своеобразную домашнюю часовню, для забавы украшенную иконками святых, собранными со всех концов света, или создают суррогат из всякого рода переживаний, которым приписывают достоинство мистической святости и которыми торгуют вразнос на книжном рынке. Это или надувательство, или самообман. Напротив, отнюдь не надувательство, а нечто серьезное и настоящее (но, быть может, неправильно истолковывающее себя) имеет место тогда, когда некоторые молодежные союзы, выросшие в тиши последних лет, видят в своей человеческой общности общность религиозную, космическую или мистическую. Всякий акт подлинного братства вносит в надличное царство нечто такое, что останется навеки: но мне кажется сомнительным стремление возвысить достоинство чисто человеческих отношений и человеческой общности путем их религиозного истолкования. Однако здесь не место обсуждать этот вопрос.

Судьба нашей эпохи, с характерной для нее рационализацией и интеллектуализацией и прежде всего расколдованием мира, заключается в том, что высшие благороднейшие ценности ушли из общественной сферы или в потустороннее царство мистической жизни, или в братскую близость непосредственных отношений отдельных индивидов друг к другу. Не случайно наше самое высокое искусство интимно, а не монументально; не случайно сегодня только внутри узких общественных кругов, в личном общении, крайне тихо, пианиссимо, пульсирует то, что раньше буйным пожаром, пророческим духом проходило через большие общины и сплачивало их. Если мы попытаемся насильственно привить вкус к монументальному искусству и «изобретем» его, то появится нечто столь же жалкое и безобразное, как то, что мы видели во многих памятниках последнего десятилетия. Если попытаться ввести религиозные новообразования без нового, истинного пророчества, то возникнет нечто по своему внутреннему смыслу подобное — только еще хуже. И пророчество с кафедры создаст в конце концов только фантастические секты, но никогда не создаст подлинной общности. Кто не может мужественно вынести этой судьбы эпохи,

тому надо сказать: пусть лучше он молча, без публичной рекламы, которую обычно создают ренегаты, а тихо и просто вернется в широко и милостиво открытые объятия древних церквей. Это ведь нетрудно. Он должен при этом так или иначе принести в «жертву» интеллект — это неизбежно. Мы не будем его порицать за это, если он действительно в состоянии это сделать. Ибо подобное принесение в жертву интеллекта ради безусловной преданности религии есть все же нечто в нравственном отношении иное, чем попытка уклониться от обязанности быть интеллектуально добросовестным, что бывает тогда, когда не имеют мужества дать себе ясный отчет относительно собственной конечной позиции, а облегчают себе выполнение этой обязанности с помощью дряблого релятивизма. Та позиция представляется мне более высокой, чем кафедральное пророчество, не дающее себе отчета в том, что в стенах аудитории не имеет значения никакая добродетель, кроме одной: простой интеллектуальной честности. Но эта честность требует от нас констатировать, что сегодня положение тех, кто ждет новых пророков и спасителей, подобно тому положению, о котором повествуется в одном из пророчеств Исайи,— речь идет здесь о прекрасной песне едомского сторожа времен изгнания евреев: «Кто мне кричат с Сеира: сторож! сколько ночи? сторож! сколько ночи? Сторож отвечает: приближается утро, но еще ночь. Если вы настоятельно спрашиваете, то обратитесь и приходите» [8].

Народ, которому это было сказано, спрашивал и ждал более двух тысячелетий, и мы знаем его потрясающую судьбу. Из этого надо извлечь урок: одной только тоской и ожиданием ничего не сделаешь, и нужно действовать по-иному — нужно обратиться к своей работе и соответствовать «требованию дня» — как человечески, так и профессионально. А требование это будет простым и ясным, если каждый найдет своего демона и будет послушен этому демону, ткущему нить его жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

В лице Вебера XIX век имел одного из последних своих представителей. Когда век этот, переживший уже свои официальные похороны (ими была первая мировая война), в последний раз взглянул «окрест себя», на месте лелеемого им разумного царства Истины, Добра и Красоты он увидел одни лишь развалины. Это и засвидетельствовал Вебер, отметивший отделение Истины от добра и красоты, Добра — от красоты и истины, Красоты — от истины и добра; отделение, превратившее некогда светлое, прозрачное и гармоничное «царство» в нечто, подобное джунглям, в царство стихий, в поле битвы богов, где каждый воюет против всех и все — против каждого. Сегодня мы знаем, констатирует Вебер в докладе «Наука как призвание и профессия», «что нечто священно именно потому и постольку, поскольку оно не прекрасно... Мы знаем также, что прекрасное может не быть добрым и даже что оно прекрасно именно потому, что недобро,— это нам известно со времени Ницше, а еще ранее вы найдете это в «Цветах зла»... И уже ходячей мудростью является то, что истинное может не быть прекрасным и что нечто истинно лишь постольку, поскольку оно не прекрасно, не священно и не добро. Но это самые элементарные случаи борьбы богов, «несовместимости ценностей», пишет Вебер. Иначе говоря, тот идеально-разумный мир смыслообразующих ценностей, который еще противостоит у неокан-

тианцев (например, у Риккерта) стихии «жизни» как нечто целостное, распался у Вебера на множество удельных враждующих княжеств.

Одна из самых важных и самых общих причин этого получает исчерпывающее выражение в лаконичной формуле Ницше: «Бог умер». Если «умер» единый бог христианства, а потребность в миропросветляющих идеалах, в смыслообразующих ценностях осталась, еще живет в человечестве (это для Вебера простой эмпирический факт), то каждый из этих идеалов (ценностей) становится сам себе богом и требует к себе соответствующего отношения. Таким образом, происходит нечто вроде возврата от христианского монотеизма к дохристианскому (языческому) политеизму. Правда, старые языческие боги вышли из этой метаморфозы уже поблекшими. «Многочисленные древние боги, лишенные своих чар и поэтому принявшие образ безличных сил, выходят из гробов, стремятся завладеть нашей жизнью и вновь начинают вести между собой вечную борьбу». Зато теперь над ними уже нет высшего начала, а потому невозможно установить среди них не только «субординацию», но элементарный порядок. Более того, поскольку «бог умер» — невозможно определить, кто из этих языческих божеств олицетворяет светлую, а кто — темную силу. Каждое из них претендует на абсолютную значимость, каждое из них выдвигает свою «ценность» в качестве высшей, служение которой должно исчерпать все человеческие возможности. Исчезло общее для всех солнце, и стали видны все звезды на небе. Каждая светилась теперь своим собственным светом. Особенность каждой звезды выявилась со всей отчетливостью — наконец-то любую из них можно было постичь во всей ее «специфичности». Но одного нельзя было установить: какой звезде следует отдать предпочтение. Решение этого вопроса зависело отныне только от индивида. Какая из них приглянется ему — ту он и волен сделать (своей!) абсолютной ценностью.

Вебер зафиксировал воистину драматическую ситуацию западноевропейского человека. Речь шла о положении, так сказать, между небом и землей — землей «эмпирической реальности» и небом идеалов (ценностей). Человек оказался как раз на полпути между «дольним» и «горним». А именно там, говорят, и сторожит его дьявол. С одной стороны, перед человеком открывался реальный мир, не несущий в себе никакого смысла, хотя бы уже по одному тому, что он был создан с помощью той самой науки (и базирующейся на ней техники), которая, согласно Веберу, чисто «технична» и, значит, принципиально «бессмысленна». С другой стороны, высоко над его головой, в туманно-голубой дымке витало царство идеала, не только оторванное от земли, но и потрясенное в своих основаниях внутренними раздорами «богов», перешедших отныне от «иерархии» к «равноправию». Задача человека заключалась, по Веберу, в том, чтобы, насколько это возможно, «связать» небо и землю, придав смысл своему земному существованию с помощью идеалов и ценностей, воплотив в «дольнем» мире все так или иначе причастное царству идеалов, что он способен воплотить. И задачу эту человек должен был осуществлять с ясным сознанием того, что ему неоткуда ждать помощи. «Земля», преобразуемая наукой и техникой, которые руководствуются одним лишь принципом полезности, сама по себе ни на шаг не продвинется к идеалу. Небо, обессиленное междоусобной «войной богов», само по себе не только не способно облагородить «землю», но и вряд ли сможет сохранить себя от распадения. Словом, человек — в который уж раз! — оказывается в гамлетовской ситуации: «Мир раскололся, и смешней всего, что должен — я — восстановить его!»

Веберовский человек, окончательно усомнившийся в осмысленности («земной») реальности и осознавший бессилие («небесного») царства идеалов, должен был ориентироваться на себя — и только на самого себя. Он был абсолютно свободен по отношению к царству идеалов. Он не имел перед ним никаких «обязательств». Обязательства он имел только перед самим собой, перед своей совестью, а точнее — перед своей «судьбой». Словом, хотел этого западноевропейский человек или не хотел, но Вебер оставлял его один на один с самим собой, со своей свободой, со своей судьбой, которая, впрочем, целиком совпадала с его свободой. Она не предъявляла ему никаких требований, «внеположных» ему самому, но и не давала никаких гарантий. И, оказывается, это было величайшее бремя — бремя свободы, величайшее испытание — испытание произволом, своим собственным произволом, самим собой.

Эту позицию Вебер и пытался противопоставить широкому потоку умонастроения, первоначально осознававшего себя в формулах «философии жизни», но уже

вырвавшегося за ее «философские» рамки, умонастроения, принявшего форму погони «за переживанием», за расслабляющим дух «переживанием жизни»...

Но идет ли речь о человеке, который очертя голову бросается в «поток жизни», не сознавая того, что это — акт кризиса, кризиса культуры, кризиса европейского человечества, или о человеке, который осознал ситуацию в качестве кризисной, но не видит выхода из нее,— в одном отношении они тождественны друг другу. Оба они «люди кризиса», несущие в себе «демоническое», разрушительное начало — наследие породившей их умершей эпохи. И как раз по этой причине на самом дне веберовского миросозерцания таилось нечто, роднящее Вебера с его противниками из числа взыскующих чистого «переживания жизни». По сути дела, веберовский человек, освобожденный от традиционных обязательств по отношению к «земле» и «небу» и предоставленный его судьбе, его историческому времени, был глубоко родствен тому, которого «философия жизни» освободила от всех обязанностей, кроме обязанностей «жить», реализуя в своей судьбе «полноту жизни». Непонятным, непостижимым оставалось только одно: почему первый — человек «исторической судьбы» — не мог, подобно второму — человеку «жизненной судьбы»,— навсегда распроститься с желанием придать «смысл» своему существованию. Почему он, прекрасно знающий, что его судьба — жить в «богочуждую эпоху», продолжал обращать свой взор к голубым небесам идеалов, почему он стремился ориентироваться «по звездам», а не надеялся на свой темный «жизненный инстинкт». На этот вопрос Вебер не дает никакого ответа и не дает потому, что здесь — тайна. Тайна свободы веберовского человека, который стремится придать «смысл» своему существованию, потоку своей жизни, своей исторической судьбе не «благодаря», а «вопреки»: не благодаря тому, что на это есть «достаточные основания», а вопреки отсутствию каких бы то ни было оснований. Ибо просто-напросто он так хочет.

Воистину: это был слишком хрупкий фундамент, чтобы пытаться восстанавливать на нем разрушенное здание Истины, Добра и Красоты.

[1] «Наука как призвание и профессия» — доклад, прочитанный Вебером зимой 1918 г. в Мюнхенском университете, непосредственной целью ставил показать студентам, в чем состоит их призвание как будущих ученых и преподавателей.

Однако, по существу, выступление Вебера вышло далеко за пределы намеченной задачи и превратилось в программную речь, подводящую итог его более чем тридцатилетней деятельности в области политической экономии, социологии, философии истории. В центре доклада оказалась проблема **превращения духовной жизни в духовное производство** и связанные с этим вопросы разделения труда в сфере духовной деятельности, изменения роли интеллигенции в обществе, наконец,— судьбы европейского общества и европейской цивилизации вообще.

Такое «разрастание» темы доклада не случайно. Она в известном смысле традиционна для Германии: проблема университета всегда выступала здесь как проблема воспитания в самом широком смысле слова и тесно связывалась не только с судьбой немецкой нации и ее историей, но и с судьбами человеческой культуры вообще. Вспомним знаменитые лекции Фихте «О назначении ученого» (М., 1935), в которых звучит пафос подлинно религиозной проповеди, или гегелевские университетские речи о высокой роли науки, открывающей человечеству свет истины. В XX в. та же традиция находит свое продолжение в выступлениях Теодора Литта и Карла Ясперса, развивающих мысль о великой воспитательной роли университета, который должен служить противовесом ограниченно-профессионального понимания образования, характерного для современности. Речь о призвании ученого и о социальной роли науки, отождествлявшейся обычно с философией, звучала в устах немецких профессоров не только как их теоретическое, но главным образом, как мировоззренческое кредо. Так же прозвучала она и у Вебера.

Высокая оценка роли университета в Германии тесно связана с протестантским характером религиозности в этой стране: протестантизм настолько рационализировал духовную жизнь, настолько лишил религиозные отправления культово-обрядового характера, что речь проповедника в протестантской церкви мало чем отличается от речи профессора немецкого университета. Более того, именно протестантизм сделал возможным тот факт, что немецкая философия во многих отношениях смогла взять на себя роль, которую в католических странах играла церковь; отсюда и громадное значение воспитательной роли философии и науки вообще, т. е. университета.

Другое обстоятельство, обусловившее программный характер выступления Вебера, связано с тем, что он затронул здесь больную тему XX в.— об изменении роли науки и связанном с ним изменении общественного статуса ученого. Логика самого вопроса привела Вебера к необходимости показать перемены в европейской духовной культуре вообще, которые наметились уже давно, но только в XX в. стали очевидными для всех тех, кто вышел за рамки установившихся традиционных представлений.

[2] Немецкое слово «Beruf» может быть переведено и как «профессия», и как «призвание». На основании анализа протестантизма Вебер пришел к выводу, что эта двузначность термина «Beruf» не случайна: она вырастает из понимания профессиональной деятельности как божественного призвания и приводит к весьма существенным последствиям для европейского общества и европейской культуры. Поэтому мы здесь для перевода «Beruf» используем оба указанных значения этого слова.

[3] Шпенер Ф. Я. (1635—1705) — протестантский теолог пиетистского направления.

[4] Как видим, те идеи, которые в 20—30-х годах развивал экзистенциализм, критикуя сциентистское мировоззрение как техницистское и усматривая в научной рациональности принцип, приводящий к утере духовности современный мир, восходят в Максу Веберу. Один из представителей экзистенциалистской философии, Карл Ясперс, неоднократно ссылается на Вебера как на мыслителя, революционизировавшего современное мышление и давшего толчок целому ряду новых постановок вопроса относительно перспектив европейской цивилизации.

[5] Позитивистское требование отделять факт от его интерпретации и иметь дело только с фактом, по возможности освобожденным от всех «метафизических» мировоззренческих предпосылок, заставило Вебера отмежеваться не только от гегельянской традиции в немецкой философии культуры, не только от Маркса, который представлялся ему «слишком метафизически ориентированным мыслителем», но и от школы Дильтея, от исторической концепции Шпенглера, словом, от всего того направления, которое впоследствии (особенно в американской социологии) стали именовать «историцизмом» (см. доклад Т. Парсонса на 15-ом немецком социологическом конгрессе, посвященном столетию со дня рождения Вебера.— Parsons T. Évaluation et objectivité dans le domaine de sciences. Une interpretation des travaux de Max Weber. «Rev. intern. des sciences sociales». P, 1965. Vol. 17. N. 1. P. 49—69).

Вебер полемизирует с представителями этого направления прежде всего по вопросам методологическим: он не согласен с идущим от Дильтея противопоставлением наук о природе наукам о духе; он резко выступает против метода вживания, вчувствования в историческую реальность, который Дильтей противополагает естественнонаучному методу «объяснения», обязанному своим существованием тому факту, что предмет природы противопоставлен человеку в качестве внешнего объекта, в отличие от человеческой реальности (духа), данной историку, искусствоведу и т. д. «изнутри».

Вебер полагает, что если гуманитарная наука претендует на звание науки, то она должна удовлетворять требованию общезначимости, которое всегда выполняется естественными науками, и выполняется именно потому, что в них познающий субъект находится всегда на дистанции по отношению к познаваемому предмету. Сохранение такой дистанции, по Веберу, необходимо и в общественных науках: «отсутствие дистанции по отношению к изучаемому объекту должно быть осуждено, так же как и отсутствие дистанции по отношению к человеку» (*Weber M.* Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. 1. Tübingen, 1922. S. 14).

Во избежание недоразумения следует сразу же оговорить, что Вебер не согласен именно с тем различением наук естественных и гуманитарных, которое дает Дильтей и которое основано на убеждении, что гуманитарные науки как науки о человеке должны избегать введения той **дистанции** по отношению к изучаемому предмету, которая характерна для естественных наук. Что же касается вообще требования различать подход исторический и естественнонаучный, то против этого требования, исходящего прежде всего от Риккерта, Вебер не возражает. Риккертовский принцип различения предполагает, что образование понятий в исторических и естественных науках производится по различным основаниям, но как те, так и другие одинаково должны вводить дистанцию между исследуемым объектом, а потому

и те и другие — равно **объективны**, выводы тех и других — равно **общезначимы**. Что же касается такой науки о человеке, как социология, то она строит свою систему понятий по тому же основанию, как и естественные науки (на языке Риккерта — это наука «номотетическая», а не «идеографическая»), так же, как и естественные науки, она пытается установить общие законы социальной жизни. Вебер, подобно Риккерту, рассматривает социологию как позитивную науку, пользующуюся теми же методами мышления, что и естествознание. Он тем самым категорически протестует против понимания личности как некоего «иррационального» существа, в основе которого лежит «переживание», и противопоставляет этому свою теорию «социального действия».

В соответствии со своими методологическими установками Вебер отвергает также важнейший принцип исторической школы в ее гегельянском варианте, а именно **выведение** отдельных моментов социальной системы из основного принципа этой системы, или, как в свое время говорил Маркс, из «клеточки», которая составляет исходный пункт и методологический принцип анализа. Это и понятно: не желая отождествлять социокультурную реальность с системно-организованным целым, Вебер не принимает и адекватный метод ее постижения. Здесь он стремится быть верным своему требованию: анализировать общество так, как естествоиспытатель анализирует природу.

[6] Милль Джон Стюарт (1806—1873) — английский философ и психолог, продолжавший классическую традицию английского эмпиризма.

[7] «Ибо Он взошел перед Ним, как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лицо свое; Он был презираем, и мы ни во что не ставили Его. Но Он взял на себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем и уничтожен Богом» (Исайя, 53, 2—4).

«Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе. Все, видящие меня, ругаются надо мною...» (Псал., 21, 7—8).

[8] Исайя, 21, 11—12.

П. П. Гайденко
Ю. Н. Давыдов

II

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА ПЕРЕД МИРОМ ГУМАННОГО

Неблагополучная ориентация современного художника в мире имеет дальнее и сложное прошлое. Последовательные этапы этого прошлого неотрывны от процесса секуляризации, оформлявшегося на исторических путях бюргерского, «гражданского» (Гегель) общества и прослеживающегося на Западе достаточно ясно. По ходу обмирщения культуры художник, который находился ранее в традиционно-устойчивом статусе «правоверного ремесленника» (Ж. Маритен) был передвинут на новое социально-жизненное место — непривычно высокое, непривычно одинокое, непривычно зыбкое.

Начиная с эпохи романтизма (предшествующие — от Ренессанса — вехи этого движения мы можем здесь оставить в стороне), художник лишается опоры в каноне, «большом стиле» (Вяч. Иванов), обеспечивавшем раньше «соборность» художественного сознания и единодушие творца с достаточно широкой аудиторией. Пока художнику в его работе был дан канон * как эстетическая форма связи с надличным целым, он мог быть уверен, несмотря на индивидуальные поиски и блуждания, в общей правомерности своего пути, а также в том, что его труд в принципе может быть понят и по достоинству оценен. В новой же ситуации творческий субъект, даже веря в вечные начала прекрасного и доброго и стремясь к ним приобщиться, должен действовать на свой страх и риск. Это сознание небывалой свободы, чувство новых берегов, к которым плывет он без карты и компаса, подогревает в романтическом творце мессианский пыл и вместе с тем заставляет его испить горькую чашу изоляции («полюс гения» и «полюс вкуса» — воспользуемся определением Канта — расходятся все дальше; у художника нет больше круга надежно подготовленных, прошедших общую с ним школу ценителей). Художник оказывается, таким образом,

* О каноне как художественной корреляте «традиционного общества» см. у А. Ф. Лосева (Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 399). На примерах Древнего Египта, античности, Византии и готики автор показывает, что в канонах «всякого живого искусства» «пропорции оказываются связанными с художественным стилем, художественный стиль — с мировоззрением, мировоззрение — с общими социально-историческими основами данной культуры.

в ситуации невыносимого перепада температур: в пламени чрезвычайной ответственности (нет пророка кроме артиста!) и в холоде дозволенной безответственности (свободное искусство неподсудно догме и морали!).

Искусство, не направляемое каноном, становится в произвольное, прихотливое отношение к истине, к высшим ценностям — отношение, которое было уже допущено в средневековых основах европейской культуры самим томистским разделением на моральную сферу действования и практически-искусническую сферу делания (так что искусства в нынешнем смысле слова artes liberales, принадлежа к сфере делания, получали этически и религиозно нейтральный «паспорт»). После распада канона (чего, конечно, не предполагал классический томизм) художественное творчество по инерции продолжает считаться вестником смысла и света, каким оно возникло и существовало века, в то время как его авторитет уже стал проблематичным. Такое положение чревато опасностью и для человека, и для самого искусства. На выходе искусства к аудитории: экзальтированные, почти культовые упования публики, сосредоточенные на фигуре вольного художника и мыслителя, ожидание от них последней истины, в которой те все менее убеждены,— всем этим создается почва для перманентных трагедий обманутого доверия и, хуже того, для подстановок и мистификаций. Во внутренней сфере искусства: утрата даруемой каноном эстетически питательной среды должна с этих пор возмещаться личным энтузиастическим усилием, в результате чего индивидуальные стили переходят на все более короткое дыхание, быстро иссякают и появляется соблазн подхлестывать их, заменяя проникновенность изобретательностью, творческую сосредоточенность — истерией, человеческий пафос — скандалом.

На этом долгом пути самозаконного творчества необходимая мобильность искусства, самый импульс продвижения художника в его деле все больше обеспечивается голыми, элементарными силами отталкивания — как от своих предшественников по ремеслу, так и от нравственно-социальной общности. Художник творит сначала независимо от нее, потом — в противовес, и, наконец,— сокрушая. В результате в самом искусстве, отрицая его сущностное определение, фокус с большой легкостью перемещается с созидания на разрушение: от дегуманизации — к деформации, от деформации — к окончательной деструкции, к продуцированию «ничто». В эту воронку художественный авангард втягивает нравы и психологию — всех тех, для кого искусство по-прежнему является источником жизненных образцов.

Так что же, гибель современного искусства тем самым предопределена? Нет, всякому устремленному к подлинной духовности и человечности творчеству теперь приходится, помимо неотменимых идейных и профессиональных задач, еще решать — опять-таки на свой страх и риск и каждый раз заново — задачу **противостояния.** Небывалое задание: противостоять агрессивным и дегуманизирующим художественным модам вместо того, чтобы,

как было некогда, сливаться со своей эстетической средой в хоровом единстве всеобъемлющего Стиля. Как любую позицию упорного личного противления, вдохновляемого идеалом, позицию эту смело можно назвать трагической. Но едва ли не то же самое трагическое усилие требуется теперь и от адресата современного искусства, если он не хочет стать объектом почти физиологических манипуляций и из столпотворения мод, манер, имен отваживается выбрать себе в эстетические спутники все тех же немногочисленных союзников по противостоянию.

Описанная ситуация, несмотря на ее долгое вызревание, впервые по-настоящему потребовала срочного отклика и самоопределения по отношению к ней, когда в 10-х и особенно в 20-х годах «новое» искусство перешло от стадии страдальчески-ищущего самосознания одиноких артистов в стадию бодрого, массированного похода за обновление всех художественных форм, а заодно и самой жизни. Это — пора размежеваний и оформления в воинственные школы с претензией на обладание магическими отмычками ко вселенной. Вопрос стоял не иначе, как о само́й норме бытия — о ее пересмотре или о протесте против такой ревизии. Отсюда — пылкая полемичность и проповеднический характер написанных в этой связи эссе Честертона, Ортеги и Маритена, которые выступают не только с исследовательскими размышлениями, но и со своего рода декларациями, не выпуская из виду противника.

Хотя работа Маритена «Ответственность художника» создавалась в конце 50-х годов, однако его эстетические воззрения обозначились еще в 20-е годы, в ответ на дадаистские и затем сюрреалистические эксперименты. Так, труд Маритена «Искусство и схоластика» вместе с приложением «Границы искусства», вышедшим в 1927 г., явился своеобразным контрманифестом неотомизма в противовес «Манифесту сюрреализма» А. Бретона (1924) и «Дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гасета (1925).

Для того чтобы понять глубину и существенность противостояния Ортеги и Маритена, нужно задержать внимание на неожиданных и, казалось бы, невозможных совпадениях в некоторых симптоматичных точках их мысли. Оба они находятся в русле многоликой реакции на гуманистический антропоцентризм, к XX веку измельчавший в позитивистской и субъективистской философии, натуралистическом искусстве, утилитарной или гедонистической эстетике. В равной мере подозрительное отношение обоих к романтическому культу переживания, к теургическим замашкам Вагнера, символистов или Рембо *, стремление «подсушить» эстетическую эмоцию и вернуть ей интеллектуальное измерение, в связи с этим — сочувственное внимание того и другого к Валери, Малларме и даже кубистам как носителям рационально-аналитического начала в творчестве, обращение через голову минувшего столетия к далеким

* Об этом см. в кн.: *Maritain Y.* Creative intuition in art and poetry. N. Y., 1953. P. 188—191.

непсихологизирующим культурным эпохам, чуждым «душевности»,— всё это у Маритена и Ортеги составляет общий фон для диаметрально противоположных ответов на запрос кризисного времени.

Речь шла о том, куда двигаться от «человеческого, слишком человеческого».

Вникая в новое искусство, отвергнувшее принципы традиционного реализма, Маритен ценит его за переданный им опыт духовного потрясения и заглядывание в глубины духа (будь они даже безднами), между тем Ортеге здесь дорого само освобождение от стабильных, воплощенных форм бытия и быта, от привычного человеческого элемента («Поэт начинается там, где кончается человек»).

Неосхоластик Маритен, утверждающий, что «человек — это животное, которое кормится трансцендентным», пытается вернуть индивидуальному творчеству, потерявшему, по его мнению, надличные параметры, исконную онтологическую закваску. Ортега, не полагая другого бытия, кроме изгоняемого им человеческого, приходит к полной дезонтологизации искусства. И Маритен, и Ортега, каждый по-своему, учитывают классический кантовский тезис об автономии художественной реальности. Так, Маритен настаивает на том, что художник организует свое произведение не по меркам, заимствованным из «чужих» доменов, а руководствуясь мерилом красоты, однако в абсолюте художественной красоты мыслитель видит, в отличие от Канта, отображение объективно сущей, наиреальнейшей гармонии бытия. А для эстетического нигилиста Ортеги иноприродность художественной действительности по отношению к жизненной эмпирии мыслится как ее антиприродность, как самодовлеющая «мнимость», враждебная всякой реальности. Далее, Маритен не забывает, что художественная «потенция» как частная способность человеческого разума находится внутри целостного «человеческого субстрата», так что художник, подчиняясь диктату красоты, понимает ее по-человечески и творит в очеловеченных формах. Ортега же ни за что не хочет, чтобы искусство, отторгнутое им от объективного бытия, оставалось целиком на попечении субъекта, т. е. человека. Теоретик предлагает искусству следующий способ избавиться от «субъективности» человеческого подхода к предметному миру: не доверяться естественным образам вещей как отражающим реальность, а заменить их субстантивированными — якобы объективными — идеями о вещах, точнее, схемами. На самом деле субъективизм из этого вульгаризированного неокантианского построения никуда не улетучился, но оказались истреблены последние следы участия целостного человеческого существа в эстетическом процессе. От человека-художника остается здесь одна рассудочная способность, взятая в ее комбинаторно-конструирующем аспекте. Отзывчивое восприятие мира душевно вовлеченным в этот мир человеком заменяется препарирующей работой схемообразовательного аппарата. Рекомендации Ортеги имеют очевидное соответствие с практикой

модернистского искусства. Его эстетические выкладки занимают среднее положение между развоплощающим методологизмом неокантианской марбургской школы и методикой кубистов, которая подменяет изображение натуры изображением этапов ее схематического анализа.

За образцами онтологически обеспеченного искусства Маритен обращается к средневековому символическому реализму, претендовавшему на отображение не видимости, а сущности мира и потому склонному преображать предметные формы в соответствии со смысловой иерархией бытия. Ортеге тоже импонирует этот тип искусства, не стремящийся к воспроизведению жизни «как она есть»: он надеется, что новый художник сможет позаимствовать отсюда технологию деформаций. Но он проходит мимо существа дела, усматривая в глубинном преображении принцип «несерьезного», игрового искажения, в смыслонаделяющем каноне — ироническую стилизацию и, наконец, в иерархии символических образов, переупорядочивающих элементы бытия сообразно с предписанным каждому достоинством,— экстравагантный «мир наизнанку».

Для Маритена, воспринявшего неоплатоническую метафизику света, преобразование мира искусством мыслится в символах прояснения, высветления. Ортега, говоря о сущности искусства, тоже прибегает к оптическим образам: искусство — это стекло в разводах, установленное между зрителем и предметом созерцания (например, садом) и долженствующее своими пятнами отвлечь внимание от этого предмета. Соответственно истинный знаток искусства тот, кто пожертвует естественным побуждением глядеть сквозь стекло на цветущий сад реальности и сумеет приспособить свой взор к разглядыванию беспредметного орнамента из пятен.

Здесь встает вопрос о том, кому же адресовано «новое искусство». Если символическое искусство средних веков требовало посвященности, но посвященными тогда были все, хотя и в разной степени; если романтизм и психологический реализм даже в своих наиболее изощренных формах обращались за сопереживанием в принципе к каждой человеческой душе (и исходя именно из этой привычной установки Л. Н. Толстой развивал теорию «заразительности» искусства), то «новое искусство», по Ортеге, не объединяет, а разъединяет, внося раскол в эстетическое сознание общества. Это «художественное искусство» рассчитывает на избранное меньшинство творцов и приверженцев, отмеченных извращенной аккомодацией глаза и сердца, на своего рода маргиналов, объявивших себя творческой аристократией. Но на поверку оказывается, что вставшие над большинством избранники не могут устоять на собственных ногах.

У Маритена самостояние художника, его устойчивость перед прихотями массового вкуса и напором моды гарантируется служением высшему — конечно, в случае, если художник будет руководствоваться профессиональной совестью. Ортеговское элитарное

искусство, замкнувшееся в собственной технологии,— поскольку у него нет иного свидетельства о правильности своего пути, кроме признания со стороны,— стремится вербовать себе поклонников, раздавая как можно больше мандатов на избранность, и превращается таким образом в худший вид массового искусства — массовое искусство, непонятное массам. Здесь раскрывается тождество элитарного и массового сознания.

Маритен призывает обратить внимание на ту «странную диалектику», в силу которой чистое искусство, изолировавшее себя от «человеческого субстрата», на деле совершает опустошительные набеги на человеческую жизнь. И впрямь, развитие определенных линий авангардизма показало, что методологический инструктаж Ортеги по очищению искусства от «человечьего духа» со временем реализуется в образах физического изничтожения человека: от «разбитого человеческого аспекта» * к разбитому человеческому лицу.

Объявляя полную эмансипацию «нового искусства» от мировой плоти, Ортега между тем признается, что такое искусство живет разрушением этой плоти, и ему всегда нужно иметь в запасе «жертву для удушения». Не будучи способным творить из ничего, оно может и желает обращать что-то в ничто. Дело искусства здесь сводится к принципиальному паразитированию на бытии, оставляющему после себя обглоданные трупы вещей. Если бы томист Маритен взялся, исходя из своей теологической доктрины, изобразить дело дьявола в мире, ему пришлось бы слово в слово повторить многие ключевые формулы Ортеги **.

В рассуждениях Ортеги не сразу бросается в глаза один хитрый секрет. Намекая на то, что искусство, в особенности чистое, беспримесное, составляет некую привилегированную сферу деятельности, отряхнувшую прах человеческих забот и привязанностей, теоретик, в конце концов, одним росчерком пера задвигает это вроде бы почетное занятие на периферию жизненных интересов общества, и таким манером художнику, в сторонке играющему со своим искусством, вручается право на безответственность, больше того, на вседозволенность. Поэтому, когда Маритен в работе «Ответственность художника», в первой же главе «Искусство

---

* См. с. 127 (здесь и в других сносках к введению указаны страницы настоящего сборника). Так, «левый» французский кинорежиссер Бунюэль шумно дебютировал фильмом, открывавшимся кадрами, где крупным планом бритва рассекала человеческий глаз.

** Впечатлению «дьявольской» бесцеремонности в достижении своей цели способствует общий стиль мышления Ортеги — пестрая эклектическая аргументация, походя заимствующая обрывки носящихся в воздухе идей (жизненные ритмы Шпенглера и философия неравенства Ницше, неокантианство); имитация убедительности, достигаемая через демагогическое использование азов эстетики: неизбежная условность искусства оборачивается безусловным разрывом с реальностью, нужда в эстетической дистанции — чудовищным равнодушием к предмету изображения. (Ср. описанную Ортегой фигуру художника, «безучастного ко всему», который у постели умирающего размышляет лишь о том, как препарировать и стилизовать эту сцену.)

и мораль», ставит себе целью оспорить афоризм Андре Жида: «...то, что пишешь, не имеет последствий», он опровергает целое умонастроение в искусстве, одним из глашатаев которого явился Ортега.

Может быть, самая существенная и острая сторона работы Маритена — в постановке двуединой задачи: оградить суверенность художественного творчества от пресса извне и, с другой стороны, напомнить художнику о неизбежных последствиях его искусства, ставящих его в отношение долга перед людьми. Маритен жаждет возродить правильное взаимодействие между художником и человеческим обществом.

Однако эстетическое сознание Маритена, все еще «благополучное», к месту и не к месту пользующееся мерилом классической эстетики, не рискует заглядывать за грань старых представлений об искусстве как служении онтологической Красоте, отсвет которой, улавливаемый добросовестным художником — поскольку он добросовестен именно как художник,— гарантирует моральное здоровье произведения и его благотворность. Такая аргументация уместна при опровержении эстетического утилитаризма, требующего от искусства, взамен красоты, немедленной «пользы» (любопытно сравнить этот круг мыслей Маритена с известной статьей Ф. М. Достоевского «Г-н —бов и вопрос об искусстве»). Однако стоит Маритену приложить формулу «служение красоте» к художнику «непросветленного» типа, например к высоко ценимому им Бодлеру, как понятие красоты немедленно раздваивается. Наряду со старой, «бытийственной красотой» появляется новая, обманчивая красота, по слову Маритена, демон, переодетый вестником света,— и служение такой красоте, разумеется, не может оградить произведение от нравственной порчи, даже напротив.

Желая дать схоластическое оправдание опыту современного, модернистского искусства в его действительно талантливых и тем не менее больных образцах, Маритен занимает сбивчивую и упрямо инертную позицию: он либо накладывает на постромантического художника Нового времени идеальный и уже утопический образ своего средневекового «правоверного ремесленника» и тем самым лишает «новое» искусство его болезненной специфики, либо, улавливая эту драматическую специфику, распространяет ее на искусство всех времен в качестве извечных, всегда встающих перед художником мучительных дилемм, либо, наконец, давая блестящий анализ современных феноменов (например, «чисто артистической морали»), не координирует его со своим уютно налаженным теоретическим хозяйством. Так, Маритен благодушно принимает эстетический аморализм Уайльда («То обстоятельство, что человек — отравитель, не может служить аргументом против его прозы») за невинный довод в пользу томистского разграничения домена искусства и домена морали. Однако ведь связь между произведением и духом художника успела стать иной — гораздо более личной, чем в эпоху Фомы Аквинского!

Когда руководимый общезначимым правилом художник выступал лишь искусным исполнителем-посредником между заданным сверхличным содержанием и его воплощением, тогда его человеческие изъяны не входили в интимный состав художественного продукта; но в случае современного искусства отравитель, будучи художником, неизбежно вносит дозу яда и в свои произведения.

Вопрос об «эгоцентризме» и «самоотдаче» художника дает еще один образец маритеновского нормативного подхода к теме — вместо анализа наличного положения дел. Для Маритена художник по своей творческой природе неэгоцентричен и открыт миру, он переливает себя в свое произведение, а не самоутверждается посредством него. Объявляя это и доныне не поколебленной нормой, Маритен отвлекается от того очевидного обстоятельства, что нынешний творец нередко заставляет служить произведение себе, предается бесконтрольному самоизлиянию и публичному изживанию комплексов. Такой «творец-потребитель» расстается с постулированным у Маритена бескорыстием художественного акта и использует искусство и публику для прямой самокомпенсации. Впрочем, едва Маритен переходит от теоретизирования по поводу художника вообще к наблюдениям над современной артистической психологией, он тут же открывает этот новый упадочный склад «творца-потребителя», того самого, возможность которого он в теории не допускал.

Программный интеллектуализм маритеновской неосхоластики и есть заслон, который мешает ему принять к сведению трагическое и отнюдь не разумное положение вещей, мешает поставить вопрос о необратимости присутствия в опыте искусства Нового времени сразу двух источников энергии, двух предметов воплощения: не только «трансцендентных» (т. е. идеальных) образцов прекрасного и должного, расположенных над головой художника-творца, но также непричесанной действительности и «посюсторонней» душевности, располагающихся на уровне его глаза и смятенного сердца. Поэтому маритеновская критика «романтического комплекса» метка, но малоплодотворна: она не учитывает новооткрытой романтизмом — и с тех пор сопутствующей искусству — «субъективной» человечности (как-никак «романтизм — это душа», по слову русского поэта), а также того неотменимого уже факта, что новый художник вкладывает свои личные данные и уникальность своего мира не только в процесс созидания, но и в «ядро» созданного произведения. Здесь бóльшая правда на стороне Г. Марселя, чья оценка «романтического комплекса» и его сегодняшнего места отражает некоторые моменты экзистенциальной полемики этого мыслителя с догматической рациональностью Маритена: «...сегодняшний человек, претендующий на какую-то глубину, никоим образом не может абстрагироваться если не от Weltanschauung'а *... то по крайней мере

* Имеется в виду романтическое миросозерцание.

от романтического опыта: он, мне кажется, должен будет признать, что этот опыт живет в нем хотя бы на правах некоторого соблазна».

Поэт здоровой человеческой душевности, Честертон, вероятно, согласился бы с этим замечанием Марселя. Как и всякий приверженец томизма, он тоже за «разум», даже за здравый смысл, но в отличие от спекулятивного систематизатора Маритена, который больше всего заботится о правильной расстановке вещей на небесах и на земле, Честертон — прежде всего персоналист. Подобно Маритену, он уверен в необходимых трансцендентных основах жизни и искусства, у него общий с Маритеном идеал художника как высокого ремесленника — и ремесленника как истинного художника (см. эссе «В защиту фарфоровых пастушек», где протянуты нити к ремесленно-цеховой этике и средневековой корпоративной демократии); он, вместе с Маритеном, оглядывается на Данте, видя в нем образец художника на все времена — обращенного к «мистической розе» проводника онтологической красоты. Но перспектива его мысли исходит из человеческой экзистенции как из своего центра, и душа человеческая есть для него вслед за ценимыми им романтиками предмет постоянной сосредоточенности. Быть может, оттого Честертон озабочен не столько лабиринтами и тупиками, в которые заходит элитарное художественное мышление, сколько возможными в связи с этим повреждениями души простого человека.

И писатель оказывается действительно чутким к надвигающимся опасностям. Еще задолго до того, как гедонизм превратился из высокомерной позы эстетов-одиночек в среднестатистическую установку потребительского сознания, Честертон мобилизовал все свое эксцентрическое остроумие, чтобы предохранить современника от утраты чувства подлинной радости, которое, как говорит писатель, питается не сиюминутными наслаждениями, а непреходящими вещами («Омар Хайям и священное вино»). Накануне первой атаки агрессивного пуэрилизма, вызвавшего у Ортеги подобострастный восторг («женщина и старец должны уступить авансцену юноше»), Честертон с юмором увещевал «подхалимов», толкующих «о том, что молодые всегда правы», и предостерегал от «закваски модного мятежа» («если мы вправду хотим утешить мир, лучше заняться стариками»). При ранних симптомах фрейдистской моды он негодовал по поводу психоаналитической «подмены совести комплексами», как бы предвидя, что этот антидуховный подход вскоре будет взят на вооружение не только интерпретаторами мирового искусства, но и новым поколением романистов.

Настойчивость подобных предупреждений и неустанные призывы не довольствоваться перекошенным и обрывочным восприятием, ибо восприятие это, предлагаемое современными методами искусства, приводит также к искаженному существованию (см. эссе «Могильщик», «Хор»), свидетельствуют о чувствительности Честертона к беззастенчивому вторжению художественного авангарда в жизнь и мораль. Но тем не менее писатель с томистским оптимизмом пытается «заговорить» кризисную ситуацию: «Переворот в искусстве — одно, в нравственности — другое»; то, что делается в искусстве,— это попросту смена точек зрения, смена приемов, выводимых из имманентных нужд самого этого искусства, из потребностей мастерства, призванного всякий раз освежать наш восторг перед «Божьим творением». Честертон с той же неподвижностью, что и Маритен, отграничивает сферу искусства как умения от сферы моральных актов. По этой логике, стоит только локализовать рискованные эксперименты на территории художества, стоит лишь урезонить рассеянного скульптора, который нацелился «кромсать резцом лысую голову гостя» *, как он тотчас займется своим мрамором и ни для кого уже не будет опасен. Но, увы, художник-авангардист меньше всего «умеет», он главным образом «дерзает», и потому его не удержать в благожелательно выделенной ему томизмом резервации.

И каким вдруг контрастом к этим успокоительным заверениям звучит в честертоновском эссе «Савонарола» обличение всей цивилизации «довольства» вместе с ее науками и искусствами — цивилизации, не знающей «дисциплины радости» и «тренировки благодарности», подрезающей крылья человеческому духу. «Цивилизация, со всех сторон окружавшая Савонаролу,— пишет Честертон,— уже свернула на ложный путь, тот самый... где новое мгновенно стареет, а старое не обновляется... Демонизм подхлестывает угасающее воображение». И Честертон продолжает: «нас окружают со всех сторон те самые симптомы, которые вызвали некогда праведный гнев флорентийца,— гедонисты устали от счастья больше, чем больные от боли, а искусство, исчерпав природу, обратилось к преступлению.

Красота крови, поэзия убийства пленяют поэтов и художников, как в XV веке. Воображение иссякло, и люди перестали видеть, что живой человек много интереснее мертвого. А вместе с тем, как и при Медичи, усиливается деспотия, растет тяготение к сильному, неведомое сильным» **.

Более чем полвека спустя эти слова Честертона не только не устарели, но из десятилетия в десятилетие они обретали все новые актуальные и тревожные подтверждения. Честертон здесь уловил, что вывихи эстетического сознания не самодовлеющи, а оповещают о глубинном, еще не вышедшем наружу нравственном перерождении человека. Об этом знал еще Достоевский, когда в начале 70-х годов прошлого столетия жаловался, что в человечестве «эстетическая идея помрачилась» и нравственно безобразное становится эстетически, т. е. чувственно, притягательным. Но что косвенно свидетельствует о следующем этапе культурной аномалии, по сравнению с временами Достоевского, так это несвой-

* *Честертон Г.* Упорствующий в правоверности. С. 91.
** *Честертон Г.* Савонарола // Прометей. М., 1967. Т. 2. С. 306—307.

ственные оптимисту Честертону ноты трагического радикализма: он хотел бы, вслед за Савонаролой, расчистить мир от накопившейся в нем культуры как от кощунственной роскоши, лишающей человека духовного самостояния, и в порыве отвращения готов без разбору истреблять все «испорченное» прошлое. Сама возможность столь резких переходов из крайности эйфорической в крайность апокалиптическую указывает, вероятно, на то, как трудно в ситуации духовного хаоса сохранить верность центрирующей истине.

Яркий представитель русского зарубежья, младший современник блестящей плеяды высланных из России в начале 20-х годов философов, духовный сын о. Сергия Булгакова — В. В. Вейдле, критик и искусствовед, много размышлявший над движением западной художественной культуры, ставит ее наличному состоянию, быть может, еще более решительный диагноз — «умирание искусства». По Вейдле, искусство обессиливается не от того (или не столько от того), что его душит переизбыток открытий, переразвитость форм, и, с другой стороны, не от того, что по сравнению с цветущими эпохами утрачивается артистическое умение (напротив, кое в чем оно стало даже изощреннее и «острее»). Искусство умирает не на своей эстетической поверхности, а в своей сердцевине, которая общая у него со строем человеческой души. Православный мыслитель, наследник умозрений о цельности человеческого существа и о сердце как средоточии духовной жизни, не склонен преувеличивать разъединенность между «доменами» самоосуществления человека, между его моральной и творческой способностями,— дистинкция, как мы убедились, принципиальная для неотомистов. Бóльшая реалистичность размышлений Вейдле связана еще и с тем, что в них существенным образом учтен опыт искусства, утратившего канон (единящий «стиль») и поэтому питающегося непосредственно из смятенного душевного мира творца.

Тончайший анализ Вейдле в его книге «Умирание искусства», откуда взята печатающаяся в этом сборнике одноименная глава, анализ, схватывающий зримые симптомы деградации — иссякание фантазии, расчеловечение литературного героя, вытеснение поэтического чувства интеллектуальным расчетом,— это не чтение морали умирающему художеству и не хладнокровное наблюдение над эстетикой его смерти, а проникновение в духовную суть катастрофы, без какого выход из нее не может быть найден. «Трагедия искусства, трагедия поэзии и поэта в девятнадцатом веке, в наше время не может быть понята ни в плане эстетическом, ни в плане социальном: ее можно понять только в религиозном плане. Эстетический анализ покажет медленное иссушение, рассудочное разложение искусства; социальный — все растущую отчужденность художника среди людей; но только религиозное истолкование поможет нам усмотреть источник этой чуждости и этого распада. Художник в наше время — духовное лицо среди

мирян: он исповедник, он мученик, но и в качестве мученика он узурпатор. Этого ему нельзя перенести» [1].

Как уже говорилось, диагноз Вейдле предельно суров: «Искусство — не больной, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресения» [2]. Воскресение это автор мыслит как возвращение искусства к непосредственным, изначальным, религиозным задачам, как его вознесение в надчеловеческую область трансцендентного: «Нет пути назад, *в человеческий мир* (курсив наш.— *Р. Г., И. Р.*), согреваемый незримо божественным огнем, светящим сквозь густое облако» [3], то есть надо понимать, сквозь светскую культурную среду. Но искусство, которое, духовно питаясь божественным, культовым импульсом, вместе с тем не занято человеческим миром и не живет среди борений человеческой души,— это ведь такая глубокая архаика, которая, в сущности, может быть названа дохристианской! И не отсюда ли у Вейде такая энергичная атака на эпоху романтизма, которая, как никогда прежде, распахнула для искусства внутренний мир индивидуальности, непроизвольно переливающийся за грань канона? Вейдле все-таки не дает ответа на вопрос об искусстве будущего в его связи с вершинами искусства прошлого и с длящейся человеческой повседневностью. И в этом, быть может, ощутимый недостаток этой замечательной книги.

Все эти тревожные дилеммы предстали в новом повороте после того, как неблагополучие европейского мира чудовищным образом вышло наружу и в эпоху, завершившуюся второй мировой войной, он и вправду был основательно расчищен от довольства роскоши и культурных накоплений. Перед теми, кто был свидетелем этих событий, открылась «экзистенциальная необеспеченность» (Г. Марсель), незастрахованность цивилизации не столько от пресыщения, сколько от уничтожения, открылась иллюзорность и безосновательность последовавшего затем благоденствия. Здесь уместно сопоставить позиции Г. Марселя и его младшего современника известного западногерманского писателя Г. Бёлля, тоже христианского гуманиста, порвавшего с католическим правоверием. Г. Марсель и Г. Бёлль — люди, принадлежавшие к разным воюющим сторонам,— «на месте» пережили этот опыт массового бедствия, когда человеческое существо вместе с его культурной средой так легко превращалось в «хлам». Поэтому, говоря об искусстве, о культуре и даже от имени того и другого, оба они не покидают точки зрения «человека из барака» (Г. Марсель), оценивая любой феномен духовности буквально в свете жизни и смерти этого, незащищенного от истории, лица.

---

[1] *Вейдле В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937. С. 68. Несколько забегая вперед, позволим себе сравнить этот взгляд на трагедию художника с менее отчетливым, но пронзительным переживанием того же в «Франкфуртских чтениях» Г. Бёлля.

[2] Там же. С. 136.

[3] Там же.

«Франкфуртские чтения» Бёлля звучат как монолог человека, выступающего одновременно как представитель поколения «перемещенных лиц», что мыкалось по казармам и баракам, и как художник, который чувствует себя лишенным общественного места. Парадокс заключается в том, что, взойдя на кафедру учителя жизни, неминуемую для большого писателя (а в данном случае и на кафедру одного из университетов своей страны), Бёлль обращается к слушателям не в качестве духовного авторитета, а в качестве жалобщика, как бы ожидающего удовлетворения претензий исторического масштаба от своей аудитории, которая сама ждет от него духовной пищи. Счет писателя к обществу состоит в следующем: в обстановке «кризиса доверия» общество — по установившейся еще в прошлом веке традиции — хочет получить именно от художника прямые руководящие указания относительно своего настоящего положения и будущего устройства, а между тем оно неспособно к восприятию как раз его искусства — к пониманию художественного иносказания в его самобытности. Дефицит эстетической восприимчивости Бёлль, по логике, памятной нам, в частности, из Маритена *, связывает с потерей целостного стиля, а эту бесстильность, в свою очередь,— с распадом органических социальных связей и дробной групповщиной: единодушная «община» обладает духовно-эстетической чуткостью, но «группы интереса» озабочены только идеологическим доходом с художественной продукции **. Среди этих групповых интриг художник, простодушно преданный своему непосредственному мастерству, ощущает себя беззащитным, как изгой, не имеющий социальных гарантий. Таким образом, «слишком высокое» место, на какое вознесен современный писатель, оборачивается, по Бёллю, отсутствием места.

Поставленный Бёллем диагноз болезни не нов, но новой и непредвиденной им оказывается здесь ловушка, в которую диагност сам же и попадает в качестве деятеля, практика искусства. Сетуя на отсутствие «эстетических предпосылок» в разобщенном и технизированном обществе — в обществе без общения и без пригодного для этого языка, без твердой морали, которая придавала бы жизни драматическую выразительность, способную питать искусство,— писатель готов опустить руки; ведь он, по его словам, не может породить, как Авраам, свой народ, т. е. отсутствующую

* Основные мотивы статьи Бёлля «Искусство и религия» (1959 г.— *Böll H.* Kunst und Religion // *Böll H.* Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze, Köln, 1961) производит впечатление знакомства (или примечательного совпадения) с мыслью Маритена: рискованность положения религиозного художника с той поры, как средневековые artes liberales (свободные искусства) стали действительно «свободными искусствами» Нового времени; неведение его относительно конечных — «демонических» или «ангелических» — результатов творческой авантюры ввиду отсутствия направляющего канона и пр.

** Эти и дальнейшие мотивы развиты в центральном выступлении Бёлля по вопросам социологии искусства и самосознания художника — «Франкфуртских чтениях», лекциях, прочитанных писателем по приглашению Франкфуртского университета в 1964 г. (Frankfurter Vorlesungen. Köln, 1966).

читательскую и, шире, культурную почву. Но ведь тем меньше можно ожидать от эстетически обнищавшей массы, что она своими силами, без опоры на тех, кому вручено возделывать слово, создаст этот чаемый художником язык эстетического общения, эти «предпосылки»!

Так же безысходно бьется Бёлль в сетях другого рокового вопроса: «куда же девалось позитивное?» С одной стороны, этот вопрос о разрыве между статистически благополучной и художественно неблаговидной действительностью вкладывается им в уста политиков, мечтающих о лакировочном искусстве; при этом подразумевается, что благоденствие и изобилие — это лишь фасад жизни, недостойный внимания художника. С другой стороны, Бёлль с его «эстетикой гуманного» (родина, дом, застолье, добрососедство) мечтает, чтобы эстетически невыразительная действительность, современный мир с его автомобилями, отелями, ресторанами и прочими синтетическими атрибутами, был положительно и человечно освоен литературой по образцу традиционного уклада и уюта у Штифтера. Неизвестно только, откуда ожидать притока жилого тепла — из самого этого неприютно отчужденного мира или из сердца художника, который таким миром ограничен?

В обоих случаях Бёлль упускает из виду ответственную инициативу, каковую поэт, будучи «делателем», принужден проявлять, не озираясь на обстоятельства — на деэстетизацию безъязыкого мира и человеческую разобщенность. К тому же, если бы Бёлль рассуждал здесь, как прежде, по-маритеновски, противоречия, приводящие его в такую растерянность, вряд ли казались бы ему тупиковыми. Полагаясь на безусловное единение людей в Боге, он, вероятно, остался бы при надеждах на потенциальный контакт с любой аудиторией, а питая томистскую веру в «божественный подтекст» материальной вселенной, он на этих путях нашел бы, как эстетически обжить и утеплить повседневный вещественный быт. Этот способ мысли, действительно, навязывался Бёллю всем его культурным воспитанием, его «корнями»; недаром сам он признается: «Если рассуждать чисто материально, то я создан из католической плоти, как картофель, растущий в окрестностях Кёльна» *. В первый период творчества Бёлля (до «Франкфуртских чтений») его «эстетика человечного» покоилась на онтологическом основании. Отчуждение для раннего Бёлля — следствие «греха», человеческой неправды, корректируемое, однако, правильной религиозно-поэтической установкой, правильным отношением к миру вещей, физиологичным и благоговейным одновременно. Предметный мир принципиально усвояем, съедобен для чувств, по своей неизвращенной сущности являясь неотчуждаемым благом. Он не исчерпывается самим собой и символически доступен человеку. Сколь ни печальна у раннего Бёлля картина жизни, этот общий фон восприятия мира оказывается поправ-

* Гутен Таг. Гамбург. 1979. № 3. С. 29.

кой к ней и смутным источником надежды: цвет, звук, запах прорывают условную реальность функционирования вещей и приносят весть из подлинной реальности бытия.

Во «Франкфуртских чтениях», поскольку Бёлль уже, по-видимому, утратил эту веру в изначальную гуманизированность мира, в его гарантированную предназначенность для человека, картина обособления, распада связей между человеком и его жизненной средой (как предметной, так и социальной) предстала перед писателем в гораздо более безнадежном виде. Теперь он готов рассчитывать лишь на общинное тепло льнущих друг к другу людей, но и эта своего рода версиловская утопия, опровергаемая очевидным фактом социальной разъединенности, поневоле вытесняется у Бёлля утопией эстетической: «язык — последний оплот свободы», творчество — единственная реальность, неподвластная отчуждению. Причем эта утопия искусства чем дальше, тем больше приобретает радикальные, почти маркузеанские тона: искусство оказывается не столько прорывом к подлинности, сколько подрывом «мнимости», откуда уже недалеко до критики культуры «действием», будь то новомодный хэппенинг или стародавнее стремление ликвидировать культуру во имя обобранной ею человечности. Но, как известно из истории, под руинами дворцов и музеев обыкновенно оказывается погребена и вся «эстетика гуманного» вместе с ее подопечным «маленьким человеком». Художественный пафос Бёлля, начиная с его девиза, прямо противостоит эстетической программе Ортеги («дегуманизация искусства» — «эстетика гуманного»). Так, Бёлль говорит, что на произведениях современного искусства следовало бы вывешивать щиты: «Селиться нельзя!», с чувством, обратным тому восторгу, какой охватывает Ортегу при мысли, что рядом с предметами нового искусства «невозможно жить». Но, жертвуя культурой из-за ее нынешнего отчужденного, «музейного статуса» и занимая негативную позицию в развертывающейся культурной драме, Бёлль снимает с себя ответственность за деструктивные процессы и даже вносит в них свою лепту.

Правда негативизма, оставаясь правдой отвлеченной констатации, не может стать руководящей мудростью для нравственно деятельного человека — как о том свидетельствует Г. Марсель в своем учении о внутренней собранности, совестливой рефлексии (recueillement), восстанавливающей «утраченное чувство интимности с бытием и людьми». Этика recueillement — это «душевное состояние прозревшего человека, прошедшего через все лишения, умудренного пережитым, волевое усилие, когда, по-новому взглянув на сложившуюся нестерпимую ситуацию, человек признает невозможность вынести в адрес тех, кто казался виновным... безапелляционный приговор...» *. Марсель здесь, по существу, предлагает современному человеку и художнику пока еще непопулярную и малоопробованную позицию: судить о бедах культуры не вчуже, не с отстраненного критического плацдарма, а сосредоточившись на своем участии в этой трагедии и на своих духовных возможностях. Такая позиция по необходимости оказывается срединной «между наивным оптимизмом и безысходным отчаянием» * — видимо, потому, что искусственно взбадривать или пугать всегда легче другого, чем самого себя. Характерно, с какой легкостью иная, извне обличающая, установка переходит в свою противоположность: так Бёлль, вопреки его обычным жалобам, мог заявить: что «Европа шла и будет идти от ренессанса к ренессансу» **. Ориентация вовнутрь для марселевского «Мудреца» есть залог воспитующего (а не атакующего) воздействия на мир, и таким образом этот мудрец-возделыватель фактически становится художником жизни. Художеству предлагается выступить из своих границ в человеческую реальность, но по-иному, чем этого требует бессменный лозунг «авангарда»: не путем взлома и натиска, а усилием неустанной, кропотливой педагогической воли. Задание этой воли — повернуть овнешненного «секулярного человека» к его сущностному ядру, а ее инструмент — сократическая маевтика, постепенное высветление истины в диалогическом общении с собеседником и в надежде на его природную приобщенность к разумным основам бытия. Именно такая методика вылепливания личности, по мысли Марселя, уместна при нынешней изъятости человека из культурной истории, когда ничего не дано, а все только задано, когда прекратился беспошлинный доступ к «наследству» и жизненные смыслы можно добыть и удержать только ценой постоянного напряжения.

Но экзистенциалист Марсель — в противоположность Маритену, склонному сглаживать переживаемую европейской культурой «пограничную ситуацию»,— педалирует теперешнюю беспочвенность. «Отставник», на досуге размышляющий над Горацием, кажется ему безнадежно устаревшим субъектом, чья антикварная мудрость уже не может послужить современному трагическому миру. А между тем не олицетворена ли в этом непритязательном отставнике протяженность культуры, преемство культурного предания, без которого всякая мудрость оказывается невоплотимой и потому ускользающей? Марселевский отставник — не такая уж бесперспективная фигура, если по аналогии вспомнить одного из персонажей «Чумы» А. Камю — одинокого фанатика литературных упражнений, который, как раз благодаря своей старомодной закалке долга, оказался среди героических борцов с тотальным бедствием. «Мудрость» Марселя, заявляя о своем родстве с художественной, поэтической мудростью, стремится обосноваться

* *Тавризян Г. М.* Проблема человека во французском экзистенциализме. М., 1977. С. 125, 131. Эта книга знакомит с некоторыми понятиями философии Марселя. Приведенные здесь слова взяты из книги: *Marcel G.* Le mystère de l'être. P., 1951.

* Memorias del XIII Congreso internacional de filosofia. Mexico, 1963. Vol. 1. P. 16.

** Un entretien avec Heinrich Böll. La violence et nous. Les nouvelles littéraires. P. 6. Avril 1978. P. 3.

на узкой полосе между пассеистической «музейностью» (антипатия к которой роднит Марселя с Бёллем) и техницистской злобой дня. В современном технологизме и технократизме Марсель прежде всего и видит гибельную опасность для человеческой экзистенции. При этом он, кажется, готов вывести дух рациональной механичности из самой материи техники, которая, однако, даже служа «воле к власти» и тяге к самоуничтожению, на деле является лишь нейтральным орудием в длительном и многостороннем процессе дегуманизации европейской культуры. Как показывает пример Ортеги и опыт футуризма, пафос машинности, совсем не связанный с действительным миром инженерии, направлен не на пропаганду техники, а на расправу с человеческим образом.

* * *

Опыт рефлексии над творческим сознанием XX века, над его притязаниями и разочарованиями показывает, что художник, даже если бы он хотел этого, не может избавиться от чреватого опасностями и срывами учительного места, теперь уже отведенного ему не только общественными запросами, но и имманентным развитием культуры. Время маритеновских дистинкций между творцом и человеком прошло, и художник стал одним из первейших моральных деятелей нынешнего мира.

Одновременно под действием истории приходится заново поставить традиционный вопрос о соотношении искусства и гуманизма. «Слишком человеческое» из-за своей беспочвенной незащищенности пришло в состояние «недостаточно человеческого», и эту преследуемую и исчезающую человечность художнику предстоит защитить, опираясь на ценности, превышающие его искусство...

Р. А. Гальцева,
И. Б. Роднянская

Маритен Ж.

Ответственность художника *

Глава I
ИСКУССТВО И МОРАЛЬ

1

Отвечает ли человек за то, что он пишет? **То, что пишешь, не имеет последствий** — такова была максима тех, кто три или четыре десятилетия назад возвещал так называемую «бесполезность искусства». «Чтобы иметь возможность свободно мыслить,— говорил Андре Жид вслед за Эрнестом Ренаном,— надо иметь гарантию, что написанное не будет иметь последствий» **. И продолжал: «Только после трапезы на сцену вызывают художника. Его функция — не насыщать, но опьянять» ***. И наконец, в диалоге между самим собою и воображаемым собеседником: «Интересуют ли вас моральные вопросы? — Еще бы! Материя, из которой выкроены наши книги! — Но что же есть, по вашему мнению, мораль? — Подчиненная дисциплина Эстетики» ****.

Так проблема искусства и морали оказалась поставленной без обиняков. Бесполезно пытаться миновать ее крайнюю сложность. Этот факт, что по природе своей Искусство и Мораль образуют два автономных мира, не имеющих по отношению друг к другу непосредственной и внутренней субординации. Может быть, субординация и существует, но внешняя и косвенная. Эта внешняя и косвенная субординация игнорируется в анархическом требовании тотальной безответственности художника: **то, что пишешь, не имеет последствий**; причем всякая субординация искусства и морали, какой бы она ни была, попросту подвергнута отрицанию и на противоположном полюсе, в тоталитарном требовании, полностью отдающем художника на служение людям,— все, что написано, должно поступать под контроль Государства, а тот факт, что субординация не имеет непосредственного и внутреннего характера, попросту отрицается. В обоих случаях игнорируется

* *Maritain J.* La responsabilité de l'artiste // P.: Librahie Arthème Fayard, 1961.

** *Gide A.* Chroniques de l'ermitage // *Gide A.* Oeuvres complètes. P., 1933. P. 385.

*** *Gide A.* De l'importance du public // Ibid. P. 193.

**** *Gide A.* Chroniques de l'ermitage // *Gide A.* Oeuvres complètes. P. 387.

одна и та же истина: что домен Искусства и домен Морали образуют два автономных мира, но внутри того же человеческого субстрата.

2

Прежде чем входить в обсуждение домена Искусства, я хотел бы заметить, что, говоря об Искусстве, мы имеем в виду Искусство внутри художника, внутри души и творческого динамизма художника, т. е. некую частную энергию, витальную способность, которую мы, без сомнения, обязаны рассмотреть в ней самой, обособив ее природу от всего постороннего, но которая существует внутри человека и которой человек пользуется, чтобы сделать хорошее произведение [1]. Он пускает в ход не только свои руки, но и это внутреннее и специфическое начало деятельности, которое развивается в его духе. Согласно Аристотелю и Фоме Аквинскому [2], Искусство есть некая потенция [3] Практического Интеллекта, а именно та его потенция, которая относится к сотворению долженствующих быть сделанными предметов.

Но в отличие от Благоразумия [4], которое равным образом есть некое совершенство Практического Интеллекта, Искусство имеет в виду благо произведения — не благо человека. На этом различии любили настаивать Древние в своих углубленных сопоставлениях Искусства и моральных способностей. Перед лицом того обстоятельства, что краснодеревщик или ювелир создает отличные вещи, несущественно, что он сварлив или замечен в дурном поведении; как перед лицом того обстоятельства, что доказательства геометра вводят нас в обладание геометрической истиной, несущественно, что он ревнив или раздражителен [5]. С этой точки зрения, как отмечает Фома Аквинский, Искусство близко к потенциям Спекулятивного Интеллекта: оно сообщает действиям человека правильность не в отношении к пользованию человеческой свободой как таковой и не в отношении к должному состоянию человеческой воли, но в отношении к должному состоянию частной способности действия. Благо, которого добивается искусство, не есть благо человеческой воли, но благо самой продуцируемой вещи. Оскар Уайльд был хорошим томистом, когда он написал: «То обстоятельство, что человек — отравитель, не может служить аргументом против его прозы». Что заявляет по этому вопросу Фома Аквинский? «Благо, отыскиваемое искусством, не есть благо человеческой воли или пожелательной способности (собственно благо человека), но благо самих вещей, сделанных или продуцированных искусством. По этой причине искусство не предполагает правильности пожелания» (Сумма теологии, 1-я ч. 2-й ч., вопр. 57, 4).

Здесь сформулирован один из фундаментальных принципов, управляющих проблематикой, в рассмотрение который мы входим. Этот принцип требует правильного понимания и правильного применения. Он не один в игре, ибо другие фундаментальные принципы, которые относятся к домену Морали, должны его уравновесить; наконец, что важнее всего, он должен быть дополнен констатацией того обстоятельства, что художник не есть само Искусство, не есть персонификация Искусства, сошедшая с одного из отрешенных Платоновых небес, но — человек.

При всем том обсуждаемый принцип остается истинным и не должен забываться. Искусство держится блага произведения — не блага человека. Первая ответственность художника есть ответственность перед своим произведением.

Заметим, что, пребывая на службе у красоты и поэзии, артист служит абсолюту, он любит абсолют, он порабощен абсолюту такой любовью, которая требует себе все его бытие, плоть и дух. Он не может согласиться ни на какое разделение. Клочок неба, укрытый в темном убежище его духа,— я имею в виду творческую или поэтическую интуицию — есть первейшая заповедь, которой должны подчиняться его верность, послушание и внимание.

В скобках добавим, что творческая интуиция испытывает немаловажную нужду в правилах рабочего разума. Когда ресурсы дискурсивного разума и зависящие от него — вторичные — правила становятся орудиями творческой интуиции, они образуют в бытии искусства необходимый арсенал расчетливости, хитрости и лукавства. Этот нюх, это терпеливое коварство имел в виду Дега, когда он говорил: «Картина — это вещь, требующая не меньше козней, плутней и порочности, чем совершение преступления». Пока что мы говорим всего лишь о весьма невинном демоне, о демоне хитрости и козней, подчиняющем произведение правилам.

3

Нам надлежит взять для рассмотрения и другую сторону медали, и противоположный аспект проблемы. Уже не домен Искусства, но домен Морали. Не распорядок Делания, но распорядок Действования [6]. Не практическую деятельность Разума, выявляющую благо долженствующего быть сделанным произведения, но практическую деятельность Разума, выявляющую благо человеческой жизни, долженствующее быть достигнутым через упражнение в свободе.

Каковы суть главные компоненты домена Морали? Первое понятие, с которым мы имеем дело, есть понятие морального блага.

Взятое в полном своем объеме, Благо принадлежит к рангу трансценденталий. Благо трансцендентально, как Бытие, и равно Бытию по экстенсивности. Все существующее благо постольку, поскольку оно **есть**, или поскольку оно обладает бытием [7]. Ибо Благо, или Желательное, есть полнота бытия.

Обозначенное мною понятие есть благо метафизическое, или онтологическое,— не понятие морального блага.

Моральное благо есть род блага, специально относящийся к действованию человеческой воли. Тот род блага, через обладание

которым человек может быть хорошим, сущностно и неделимо хорошим.

И вместе с понятием морального блага возникает и раскрывается перед нами распорядок, отличный от любого физического или метафизического распорядка; новый строй вещей, новый универсум, строй или универсум морали. Если бы человеческие действия были всего лишь природным происшествием, результатом взаимодействия причинных констелляций, складывающихся в мире, не было бы иного универсума, кроме универсума природы. Но действия человека входят в мир как результат свободного выбора, как некая вещь, которая зависит от инициативы, несводимой на сцепления причин, данных в этом мире; источником которой является иная целокупность — я сам, моя собственная личность, ответственная за эту инициативу.

Рассмотрим другой пункт: какое качество определяет, что мое действие благо? Благо есть полнота бытия. Но вещь тогда достигает полноты своего бытия, когда она образована в соответствии с формой, требуемой ее природой. Поскольку же человек есть существо, наделенное разумом, форма, сущностно требуемая его природой для того, чтобы его действия получили свою полноту бытия, есть форма разума. Человеческое действие хорошо, существенно и неделимо хорошо или морально хорошо, когда оно образовано разумом или получило меру, сообразно с разумом [8].

Ну что ж! То, что человеческое действие может быть хорошим или дурным, и составляет его внутреннюю моральную ценность. Это понятие моральной ценности не имеет ничего общего с понятием эстетической или артистической ценности. Добродетель духовно прекрасна, и греки обозначали моральное благо одним словом: калокагатия, прекрасное-и-доброе. Но эта внутренняя красота, или благородство, морально хорошего действия не относится к произведению, долженствующему быть созданным, она относится к пользованию человеческой свободой. С другой стороны, подобное действие хорошо не как средство к некоторой цели, оно хорошо само по себе — то, что Древние называли bonum honestum, или добро как правота, качество действия быть благим из любви к благу.

Художественная ценность относится к произведению, моральная ценность относится к человеку. Грехи человека могут послужить сюжетом или материалом для произведения искусства, а искусство может сообщить им эстетическую красоту; без этого не было бы романистов. Опыт в моральном зле может даже внести нечто в культивирование способности искусства,— я хочу сказать, акцидентальным образом, не по необходимому требованию самого искусства. Чувственность Вагнера до такой степени сублимирована в его оперировании с музыкой, что «Тристан» не пробуждает иных образов, кроме чистой сущности любви. Остается предположить, что, если бы Вагнер не был околдован любовью к Матильде Везендонк, мы, вероятно, не имели бы «Тристана». Миру от этого, без сомнения, не пришлось бы хуже, Байрейт — не Небесный Иерусалим. Вот как искусство извлекает пользу из всего, даже из греха. Оно действует, как прилично одному из богов: оно не думает ни о чем, кроме своей славы. Если художника осуждают, картине на это наплевать, лишь бы огонь, на котором его жгут, пошел на обжиг прекрасного витража.

От этого дело не становится безразличным для художника: ибо художник не есть вид картины и он не только художник. Он еще и человек, и притом он человек прежде, чем художник.

* * *

Работая с понятием ценности, мы пребываем в статичном порядке вещей — в том, который Аристотель именует формальной причинностью [9]. Перейдем к динамическому порядку вещей, порядку действования, или эффектуации, в экзистенции; мы будем иметь дело с другим компонентом домена Морали — с понятием цели, и притом последней цели.

По необходимости природы человек не может пользоваться своей свободой, не может действовать иначе как в стремлении к счастью [10]. Но то, что составляет счастье человека, не входит в необходимую деятельность природы и лежит по ту сторону этой деятельности. Ибо человек есть свободный действователь. Поэтому ему дано определить самостоятельно, какого же рода высшее благо составит его счастье, он должен выбрать свое счастье, или свое высшее благо.

Предположим для примера, что человек решил совершить убийство, потому что ему нужны деньги. Он знает, что убийство — зло, но он предпочитает моральному благу то благо, каким являются деньги и какое позволит ему удовлетворить свои желания. Он увлечен любовью к благу (благу онтологическому), которое есть благо не с точки зрения Блага, но с точки зрения его собственного вожделения. В этот самый момент он подчиняет свою жизнь своему высшему, или конечному, благу, которое есть его Эго.

Подумаем затем об Антигоне, которая решает противостоять несправедливому закону и пожертвовать жизнью, чтобы похоронить мертвого брата. Она решает совершить это добро из любви к добру. Она жертвует своей жизнью ради некоторой вещи, которая для нее лучше и дороже жизни, которую она любит больше. В этот самый момент, коль скоро она выбирает благо с точки зрения блага, она направляет свою жизнь, знает она об этом или нет, к тому благу, которое выше всех в данной иерархии, а именно к общественному благу государства (ибо несправедливый закон тирана разрушает это общественное благо). Более того, знает она об этом или нет, но она ставит свою жизнь в зависимость от абсолютно высшего блага, от абсолютно последней цели, которая есть абсолютное Благо, сущее через себя Благо, трансцендентное бесконечное Благо, т. е. Бог. Всякий человек, который в изначальном акте свободы, достаточно глубоком, чтобы поглотить всю его личность, избирает творить добро из любви к добру, тот избирает Бога, даже если у него нет концептуального знания Бога.

Не то в домене искусства. Искусство и поэзия стремятся к абсолюту, который есть красота, достижимая в произведении, но не есть сам Бог, или сущая через себя Красота. Когда в конце своего «Орфея» Кокто говорит: «Ибо поэзия, мой Боже,— это Ты», это не значит, что поэзия есть сам Бог, но что Бог есть первый Поэт и что от него поэзия получает всю свою силу. Абсолют, к которому устремлены искусство и поэзия, есть высшее благо и последняя цель в данной иерархии, в иерархии духовного творчества, но это не абсолютно последняя цель. То, что художник в качестве художника любит превыше всего, есть красота, в которой должно быть рождено произведение, а не Бог в качестве высшего Упорядочивателя человеческой жизни или в качестве самосущей Любви, изливающей на нас свое благоволение. Если художник любит Бога превыше всего, он делает это постольку, поскольку он — человек, а не поскольку он — художник.

4

Я сказал, что разум есть форма, или мера — или непосредственное правило,— человеческих действований. Но только Бог есть мера мерящая, не будучи ни в какой степени мерой измеряемой. Человеческий разум, дабы измерять человеческие действования, нуждается в том, чтобы самому быть измеренным. Но какой мерой может быть измерен разум? Тем идеальным распорядком, укорененным в человеческой природе и в ее сущностных целях, который Антигона именует неписаными законами [11] и который философы называют естественным законом. Я не намерен входить здесь в дискуссию о естественном законе; я хотел бы только настаивать на том факте, что естественный закон известен людям не через концептуальное и рациональное знание, но через склонность или врожденность, иначе говоря, через тот род знания, в котором суждение интеллекта сообразуется со склонностями, существующими в субъекте. И это естественное знание естественного закона развивалось с первых веков человечества, медленно и непрерывно, через бесконечное множество случайностей, и оно до сих пор продолжает развиваться [12].

В действительности мы не можем желать быть дурными, не можем желать творить зло, поскольку это зло. Нам достаточно знать, что некоторый поступок дурен, чтобы мы одновременно почувствовали себя обязанными не делать его. Моральное обязательство — не следствие социальных табу. Моральное обязательство есть принуждение, оказываемое интеллектом на волю. Мы усматриваем, например, что совершить убийство — зло. Представление об убийстве как зле меня связывает. Я «связан совестью». Таково моральное обязательство на уровне абстрактного созерцания моральных сущностей как таковых. Но есть и другой уровень: уровень действительного выбора, акта свободы. Здесь в моей власти сделать выбор, противоположный моей совести и противоположный моральному обязательству. Я могу сказать:

это акт предосудительный,— но мое благо в том, чтобы насытить мою ярость: я достигну этим убийством того, что больше люблю, и тем хуже для всеобщего закона! В таком случае я выберу убийство не потому, что оно дурно, но потому, что в силу конкретных обстоятельств и той страсти, которой я свободно позволил возобладать во мне, оно есть благо для меня. Но не моральное благо! И чтобы его в конце концов выбрать, я вынужден в самый момент акта моего выбора отвести глаза от созерцания этого акта как морально дурного, или, как говорит Фома Аквинский, отвратить взор от созерцания правила.

В заключение нужно сказать, что моральное обязательство, взятое на уровне экзистенциального выбора, зависит от нашего ви́дения ценностей, а не от нашего устремления к последней цели. Если я совершу зло, я не достигну своей последней цели. Но я морально обязан избегать зла не потому, что я не достигну своей последней цели на путях зла. Я морально обязан избегать зла потому, что, совершая зло, я стану дурным, и потому, что я не могу желать быть дурным.

То, что верно относительно моральной совести человека как человека, в точности соответствует тому, что верно относительно художнической совести художника, или врачебной совести врача, или научной совести ученого. Художник не может желать быть дурным как художник, его художническая совесть обязывает его не согрешать против своего искусства в силу того простого факта, что это было бы дурным в сфере художественных ценностей. Предложите Руо или Сезанну изменить свой стиль и писать такие полотна, которые **нравятся**, т. е. плохую живопись, чтобы в конце концов попасть на Выставку Французских Художников, или предложите им посвятить свою жизнь семейному благосостоянию и исполнять свои моральные обязательства перед женой и детьми; даже если семья будет находиться в непроглядной нужде, они вам ответят: ради Бога замолчите, вы не знаете, что говорите. Последовать такому совету означало бы для них предать свою художническую совесть. Чтобы прокормить свою семью, художник может оказаться вынужден пасти свиней или стать чиновником (вспомните Готорна или «дуанье» Руссо) [13], или даже отречься от искусства. Он никогда не пойдет на то, чтобы стать плохим художником и портить свои вещи.

Я знал одного большого писателя, необычайно одаренного и как рисовальщика. Рисунки, которые он делал в молодости, имеют известное родство с рисунками Уильяма Блейка. Но он почувствовал, что, следуя этому голосу, он повинуется некоему темному внушению, так сказать, принимает запретную помощь. Не дьявол ли вел его? Он совершенно бросил рисование. Бросить — это он мог. Он не мог портить свои рисунки и предавать свое ви́дение.

Здесь возникает серьезная проблема, которую мы будем обсуждать ниже; пока что ограничимся важным замечанием: портить свои произведения и прегрешать против своего искусства запрещено художнику его художнической совестью. Но как к этому

относится его моральная совесть? Имеет ли она какое-либо касательство к делу? Я отвечаю: да. Не только его художническая совесть, но и его моральная, его человеческая совесть оказывается задетой. Ибо моральная совесть имеет касательство ко всем делам человеческим; моральная совесть включает, если можно так выразиться, все частные разновидности совести — уже не моральную в собственном смысле, но художническую, врачебную, научную и т. п. Ни в естественном законе, ни в Десяти Заповедях нет предписаний, касающихся живописи или поэзии, рекомендующих один стиль или запрещающих другой. Но в вещах моральных существует исходный принцип, согласно которому всегда дурно и всегда запрещено действовать против своей совести. Если художник, уступая опрометчивым моральным увещаниям, решается предать вверенную ему одному истину и свою художническую совесть, он ломает внутри себя одно из орудий, одно из священных орудий человеческой совести, и постольку оскорбляет самое моральную совесть.

Итак, мы обнаруживаем неизбежное напряжение, а иногда и неизбежный конфликт между двумя автономными мирами, каждый из которых суверенен в пределах своей сферы. Мораль не может ничего сказать нам о том, что есть причина и благо произведения,— о Красоте. Искусство ничего не может сказать нам о том, что есть причина и благо человеческой жизни. В то же время человеческая жизнь не может обойтись без самой этой Красоты и без этого интеллектуального творческого начала, где последнее слово принадлежит Искусству. Искусство же реализует себя в самом средоточии этой человеческой жизни, человеческих нужд и человеческих целей, где последнее слово принадлежит Морали. Иначе говоря, если верно, что Искусство и Мораль образуют два автономных мира, каждый из которых суверенен в пределах своей сферы, они все же не могут взаимно игнорировать друг друга; ибо человек присутствует в обоих этих мирах одновременно как интеллектуальный творец и как моральный действователь, субъект актов, в которых решается его судьба. И поскольку художник есть человек, прежде чем быть художником, автономный мир морали безусловно выше (и обширнее), чем автономный мир искусства. Иначе говоря, Искусство косвенным и внешним образом подчинено Морали.

Глава II

ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА

1

Девиз «Искусство для Искусства» просто-напросто игнорирует мир морали, ценности и права человеческой жизни. «Искусство для Искусства» означает не Искусство для произведения, что было бы справедливой формулой. «Искусство для Искусства»

означает некоторую нелепость: мнимую необходимость для художника быть только художником, не человеком, а для искусства — отрезать себя от собственных запасов, от всего питания, горючего, от всей энергии, источником которых для него является человеческая жизнь.

В действительности искусство начало запираться в свою пресловутую башню из слоновой кости лишь с XIX в., что было вызвано обескураживающей деградацией культурного уровня с характерными для этой деградации позитивистскими, социологическими или материалистическими умонастроениями. Но нормальное состояние искусства является существенно иным. Эсхил, Данте, Сервантес, Шекспир или Достоевский работали не под стеклянным колпаком. У них были большие человеческие намерения. Они писали не в предположении, что написанное не имеет последствий. Разве Данте не полагал, что создает некий род катехизиса, призванного обратить читателей на путь спасения? Разве Лукреций не рассчитывал распространить философию Эпикура, Вергилий — при написании «Георгик» — завербовать рабочие руки для земледелия, а Вагнер — возвеличить тевтонскую религию [14]? При всем том творимое ими отнюдь не было какой-то пропагандой. У всех подлинных художников и поэтов изобилие человеческого материала только способствовало строгости, с которой все было подчинено благу произведения и субординировано внутренней автономности этого в-себе-сущего космоса.

В действительности, как я уже отмечал, Искусство не есть абстрактная сущность без мяса и костей, отрешенная Платонова Идея, которая сошла на землю и действует среди нас как Ангел творческой активности или метафизический Змий, выпущенный на свободу; искусство есть потенция практического интеллекта, а интеллект не стоит на своих собственных ногах, он есть способность Человека. Когда интеллект мыслит, мыслит не интеллект: это человек, отдельная человеческая личность, мыслит при посредстве своего интеллекта [15]. Когда Искусство творит, это человек, конкретный человек, творит при посредстве своего Искусства.

На самой линии художественного продуцирования, или творчества, то, что существует и требует нашего внимания, то, что действует, есть человек-художник.

Великое безумие полагать, что подлинность или чистота творчества определяются актом бегства, актом разрыва с живыми силами, одухотворяющими и движущими человеческое бытие,— великое безумие полагать, что эта чистота творчества зависит от стены разделения, воздвигнутой между искусством и желанием или любовью. Чистота творчества зависит от силы внутреннего динамизма, порождающего творчество, т. е. от силы потенции искусства.

Никакая стена разделения не изолирует потенции искусства от внутреннего универсума желания и любви, населяющих человеческое бытие.

Существуют, без сомнения, специфические желание и любовь, которые просто тождественны с активностью художника, единосущны этой активности. Это желание создать произведение, любовь к созиданию произведения. Обсуждая книгу Анри Бремона о чистой поэзии, Т. С. Элиот пишет: «Для начала меня смущает утверждение, что «поэт... чем больше он поэт, тем больше мучим потребностью сообщить другому свой опыт» *. Перед нами одно из обычных категорических утверждений, которые очень соблазнительно принять без проверки; но дело обстоит не так просто. Я предпочел бы сказать, что поэт мучим прежде всего потребностью написать стихотворение» **. Однако справедливое замечание Элиота не должно сбивать нас с толку: в самом устремлении к произведению и к творчеству имплицировано не непосредственное — что верно, то верно — желание передать другому наш опыт, но все-таки желание выразить этот опыт; в чем же тогда результат творчества, если не в самовыражении творящего? Субстанция человека неизвестна ему самому. Когда вещи охватывает эмоция, для поэта пробуждаются вместе и вещи, и его Я в некотором особом роде познания — темном, по сути своей невыговариваемом, которое может быть выражено только в произведении; и это есть поэтическое познание. Отсюда очевидна роль субъективности, роль Я в познании и работе поэта.

М. Лионель де Фонсека в своей книге «Об истине декоративного искусства. Диалог между человеком Запада и человеком Востока» *** заявлял, что пошлость всегда говорит «я». В этом есть смысл; но пошлость умеет говорить и «мы», что по сути своей то же самое, ибо «я» пошлости — всего лишь нейтральный субъект некоторых предикатов или феноменов, некоторая тема, характеризуемая непрозрачностью и ненасытностью, как «я» эгоиста.

Но и совсем иной род поэзии равным образом всегда говорит «я». Послушаем Давидовы Псалмы: «Сердце мое извергло благое слово», «Оживи меня, и я сохраню слова Твои» [16]. «Я» поэзии — это субстанциальная глубина живой и любящей субъективности, субъект как акт, характеризуемый прозрачностью и открытостью, присущими действиям духа. С этой точки зрения «я» поэзии аналогично «я» святого, и как последнее, хотя и в ином роде, это лицо, которое дает, а не берет. Искусство Китая и Индии, как и средневековое искусство, могло сколько угодно прятаться за ритуалом или скромной обязанностью украшать жизнь — оно столь же личностно, как искусство индивидуалистического Запада. Более или менее строгая каноничность искусства есть условие второго порядка; когда-то она могла быть благоприятным условием, ибо скрывала искусство от него самого. Но осознание себя и в то же время свобода, к которым

* *Bremond H.* Prière et poésie. P., 1926. P. 209.

** *Eliot T. S.* The use of poety, and the use of criticism. L., 1933. P. 130—131.

*** *Fonseka M. L. de.* On the fruth of decorative art. Dialog between an Oriental and Occidental. L., 925.

искусство приобрело вкус,— это хорошие опасности, мобилизующие поэзию.

В заключение следует выявить то, что по необходимости является королларием к предыдущим рассуждениям о природе поэтического сознания, составляющего средоточие поэтической активности: это сознание по сути своей незаинтересованное. Оно вводит человеческое Я в свои глубочайшие недра — но не из любви к нему как к Эго. Само введение Я художника в сферу поэтической активности, само раскрытие художнического Я в его произведении, тождественное с раскрытием особой тайны, темным образом схваченной в вещах,— все это ради любви к произведению. Я раскрывает себя и одновременно приносит себя в жертву, ибо оно отдается, извлекается за пределы самого себя в том роде эк-стаза [17], который именуется творчеством, оно умирает для самого себя, чтобы жить в произведении,— и с каким смирением, с какой бесконечной незащищенностью!

* * *

Художник в качестве человека может не иметь иных забот, кроме своей устремленности и любви к творчеству. Он может говорить, как Бодлер: «Мне плевать на род человеческий», может ничем не интересоваться, кроме своего произведения, как это делал Пруст, может быть законченным эгоистом, как Гёте: в самом процессе творчества, в качестве художника, он не эгоист, он освобожден от вожделений Эго.

Заметим, что отдельные элементы произведения могут носить на себе печать озлобленности или испорченности их автора. Отдельный ритм или музыкальный мотив, удар кисти, оттенок могут быть злыми. Но мелодия в произведении — сонате, картине или стихотворении — не может быть злой.

Я полагаю, что на счет сущностной незаинтересованности поэта в самом акте поэзии, на счет его естественной устремленности к творимому следует отнести тот факт, что поэты и художники прошлого оставили нам столь скудные свидетельства о своем внутреннем творческом опыте. Об этом опыте, который величайшим из них был безусловно ведом — но без попыток со стороны их сознающего интеллекта схватить его,— они говорили при помощи условнейшей риторики и банальнейших общих мест: nascuntur poetae *, Музы, Гений, поэтическая способность, божественная искра, позднее — богиня Воображения. Рефлективное самопознание их не интересовало. Возраст рефлексии, возраст сознательности, который для мистики начался во времена св. Терезы и св. Хуана де ла Крус [18], пришел для поэзии позднее. Когда он начался и для нее, он вызвал в свой срок медленный процесс раскрытия Я, который поступательно протекал в течение Нового времени. Это самораскрытие творческого Я было благословением в той мере, в которой оно происходило на линии поэзии как таковой.

* — поэтами рождаются (*лат.*).

Но оно играло обратную роль, когда переходило на линию материальной индивидуальности человека, на линию Я как ревнивого собственника и центра ненасытных притязаний. Здесь эгоизм человека проникает в самое сферу поэтического акта, не только для того, чтобы его испортить, но и для того, чтобы питать себя его соками. С одной стороны, подобный рост человеческого эгоизма, будучи противным природе, потерял всякие границы; с другой стороны, что касается творческого акта, художник уже не раскрывает себя самого и мир в своем произведении — он изливается в произведении, извергает в него собственные комплексы и собственные яды, устраивая себе за счет произведения и читателя некий курс психиатрического лечения.

Обсуждаемое положение возникло — об этом следует сказать — одновременно с самыми блистательными открытиями, достигнутыми благодаря обретению Поэзией как таковой самосознания. И все же сущностная незаинтересованность поэтического акта столь неискоренима, что конечным результатом этого вторжения человеческого Я в универсум искусства было не превращение художника в творца-потребителя (что было бы невозможным сочетанием), но его превращение в героя, в жреца, в спасителя, приносящего себя в жертву уже не на алтарь своего произведения, а на алтарь одновременно человечества и собственной славы.

3

В заключение мне хотелось бы отметить некий феномен, возникший в прошлом веке, который можно было бы обозначить как империалистическое вторжение искусства в самый домен морали, иначе говоря, в человеческую жизнь. Я уже говорил о разграничении, которое следует производить между творческим Я и Эго, имеющим центр в себе самом, а также о том, как осознание себя ведет к опасности для художника соскользнуть с одного уровня на другой.

Руссо [19] и романтики были предтечами этого события. Но только школа «Искусства для Искусства» довела его до полного выражения. В силу странной диалектики принцип, согласно которому только художественная ценность существенна, заставил эту ценность (и связанные с ней поэтическое творчество и поэтический акт) не пребывать за стенами башни из слоновой кости «Искусства для Искусства», но вместо этого распространить власть на всю человеческую жизнь и присвоить себе функцию, объемлющую судьбы человечества. В эпоху романтизма Байрон, Гёте, Гюго выступали в качестве героев «более великих,— говоря словами М. Блэкмура,— чем какой-либо герой их творений». «Арнольд возвестил, что поэзия призвана спасти мир, усвоив на уровне выражения обязанности всех остальных функций духа». Затем пришел «прóклятый поэт», позднее «верховный ясновидящий», которого славил Рембо. В конце концов художник обнаружил, что

сознательно взял в свои руки созидание совести в обществе без совести *.

Таким образом, как писал Жак Ривьер в 1924 году, «писатель стал жрецом... Вся литература XIX столетия — одно нескончаемое заклятие, устремленное к чуду» **.

Башня из слоновой кости превратилась в собор Вселенной, в храм Пифии, в скалу Прометея и в алтарь верховной жертвы.

Позволительно думать, что этот факт образует опровержение от противного теории «искусства для искусства».

Глава III

ИСКУССТВО ДЛЯ НАРОДА

1

Рассмотрим теперь девиз, обратный девизу «Искусство для Искусства», девиз, строящий свою притягательность на духовном благе послушания социальным, политическим или гуманистическим инстанциям. Он гласит: «Искусство для народа», или «Искусство для общества».

Я знаю, что подобная формула в некоторых случаях относится исключительно к намерениям художника, вдохновляемого благородными человеческими целями, в то время как его художническая потенция правильным образом работает на благо произведения; таким может быть, в частности, случай художника, который поставил перед собой задачу нести радость красоты не только классу привилегированных, но и массе непривилегированных. Такое желание отвечает глубинной потребности и сущностной необходимости. Но разрешите мне в скобках заметить, что оно оказывается наилучшим образом исполненным, когда художник больше заботится о грядущих поколениях и о духовной всечеловеческой общности, нежели о публике своего времени, и когда, с другой стороны, великие произведения искусства, раз возникнув, через библиотеки, музеи и различные современные средства коммуникации становятся доступными для всех — для всех, кого общество благодаря либеральной системе образования научило (или должно было научить) ими наслаждаться; но все это — дело общества, а не самого художника. В действительности попытки поставить самое творческую деятельность на службу простого народа (common people) по большей части провалились.

Что ж! Если девиз «Искусство для народа» понимается в том смысле, как я только что предложил его понимать, я ничего против него не имею. Но когда этот лозунг применяется в реальности, он оказывается в связи с претензиями тех, кто, выступая

---

* *Blackmur R. P.* The artist as hero // Art news. N. Y., 1951. Vol. 50. N 9. P. 20.

** *Rivière J.* La crise du concept de littérature // Nouvelle rev. franç. P., 1924. N. 2. P. 50.

от имени человеческого общества, желал бы возвести потребности или идеалы своего общества в ранг правила творчества, правила, которое действует в самом процессе продуцирования произведения. Взятый в этом смысле девиз «Искусство для народа» безоговорочно игнорирует мир искусства как такового, ценности творческого интеллекта, факт, что художник есть художник.

Верно, что в конечном счете искусство служит благу человеческого общества — в некоем глубинном и таинственном смысле, который я попытаюсь очертить в конце этой главы. Но ошибка состоит в данном случае в том, что эту истину ложно понимают, злоупотребляют ею и в итоге приходят к убеждению, что моральная или социальная ценность произведения должна войти в самое сферу творчества, как ее высший регулятор.

Представляется полезным распространить анализ несколько далее. Я сказал, что всякая человеческая интенция и всякая человеческая цель, каковы бы они ни были, могут стимулировать художника при условии, что движение его искусства к произведению не собьется с пути и что его искусство окажется достаточно сильным, чтобы в своей собственной сфере оградить свою автономию.

Как это возможно? Как автономия искусства может остаться в таких условиях неприкосновенной?

Как мне представляется, двояким образом. Либо постольку, поскольку желаемая человеческая цель совершенно внеположна домену художнической активности, как это происходит (или должно происходить) с заработной платой для рабочего, с авторскими правами для писателя, с успехом для художника. Либо постольку, поскольку то, что движет художником, до предела интегрировано его творческой субъективностью и его творческим опытом.

То, что называют заказом, то есть положение дел, при котором некий покровитель, будь то правитель или богатый меценат, нанимает художника на предмет выполнения определенной задачи, я отнес бы к первой категории. Здесь мы имеем дело с проблемой, поставленной перед художником извне; она ограничивает простор возможностей, но решает ее исключительно творческая активность художника. Поль Валери уверял, что ему доставило бы высшую радость получить заказ на стихотворение, в котором количество стихов, более того — количество слов, более того — количество букв, было бы задано заранее. При таких обстоятельствах ремесленническая хватка часовщика выявит все свои возможности, а Валери мечтал быть совершенным часовщиком [20].

В другом упомянутом мной случае, когда поэт повинуется некой дорогой ему идее или страсти — и притом идее или страсти, столь удаленной по своей сути от духовного творчества, как социальная идея или социальная страсть,— присутствует, без сомнения, серьезный риск, ибо такая страсть или такая идея, до тех пор пока она не интегрирована творческим опытом или интуитивной эмоцией, остается по отношению к искусству посторонним

фактором и постольку может вытеснить требования искусства или паразитировать на них. Обычно для поэта не к добру стать национальным поэтом, хотя в ряде случаев отличные стихи писались в пылу национальной или даже политической страсти. Но в этих случаях страсть, о которой идет речь, входила в целое творческого импульса, была интегрирована поэтической интуицией и через это пресуществлена; если она была однажды интегрирована поэтической интуицией, она превращалась из идеи или из страсти в поэтическое сознание. Отныне это уже не страсть или идея, привходящая в генезис вещи,— это поэтическое сознание, вдохновляющее весь генезис вещи в его полноте. Поэтому-то вернее иметь дело с особо универсальными и особо всепроникающими страстями, идеями и предметами веры (каковы религиозные, философские или метафизические), либо с целостным интеллектуальным и культурным универсумом наподобие того, который носили в своем уме Данте, Донн [21] или Шекспир. Все человеческие богатства превращались для этих поэтов, все использовавших на благо вещи, в субстанцию поэтического огня или творческой интуиции.

Надо понять, что в обоих описанных мною случаях распоряжается исключительно потенция искусства без чьего-либо вмешательства. В первом случае — постольку, поскольку поставленная перед художником проблема или предложенные ему условия ограничивают сферу его творческой активности, но не проникают в нее, остаются всецело вне ее. Во втором случае постольку, поскольку человеческий импульс с самого начала находится внутри сферы творчества, составляя одно с поэтической интуицией, одухотворяющей потенцию искусства и пронизывающей ее. Тем самым автономия искусства не терпит никакого умаления, напротив, она возрастает и усиливается, ибо влияние, оказываемое в таком случае на искусство, подобно влиянию солнца и погоды на растение и принимаемый искусством импульс действует в нем как вдохновение.

Но теория «искусства для социальной группировки» не заботится ни о таких проблемах, ни о понятии автономии искусства. Она попросту отказывается принимать к сведению эту автономию: она делает общественную ценность, или общественное значение, или общественный резонанс вещи эстетической или художественной ценностью, и притом наивысшей. Согласно этой теории некое благо, которое уже не есть благо произведения, но определенное благо человеческой жизни, непосредственно становится внутренним объектом искусства, самой его спецификой и сущностью. Полагают, что произведение должно быть управляемо, формируемо и творимо, не исходя из творческой интуиции, его порождающей, из правил продуцирования, но исходя из определенных моральных или общественных требований, подлежащих удовлетворению; полагают, что произведение должно быть при самом своем возникновении отдано во власть таких суждений и определений, которые зависят не от потенции искусства, но от эмоций,

целей или интересов морального или социального порядка. В этой мере искусство получает перекос и оказывается на службе у господина, который не есть ни его подлинный господин, ни его аутентичный объект. Ввиду этого «искусство для социальной группировки» неминуемым образом превращается в искусство пропаганды. То, что сегодняшняя экзистенциалистская мода именует «завербованным искусством», фатально оказывается искусством пропаганды с его моральными или антиморальными, социальными, политическими, философскими, религиозными или антирелигиозными целями. Художник, который уступает этому неистовому влечению к завербованности, предает сразу свои дарования, свое призвание и свою настоящую ценность.

Искусство, как и познание, подчинено ценностям, которые независимы от интересов, даже от самых благородных интересов человеческой жизни, ибо это суть ценности интеллектуального мира. Роль поэтов не в том, чтобы подниматься на сцену после трапезы и предлагать дамам и господам, пресыщенным земными яствами, хмель наслаждений, не имеющих последствий. Но их роль и не в том, чтобы разносить хлеб экзистенциалистской тошноты, марксистской диалектики или традиционной морали, бифштекс политического реализма или политического идеализма и торты филантропии. Они заботятся о духовном кормлении человечества, состоящем в интуитивном опыте, откровении и красоте, ибо человек есть животное, которое кормится трансцендентным. Платон в своем «Государстве» усматривает в поэтах лживых подражателей подражаний, опасных для государства, его истин и его нравов. Он по меньшей мере настолько честен в отношении них, что изгоняет их из Государства. Он понимал, что поэзия, пока она остается поэзией, никогда не превратится и не может превратиться в орудие Государства.

При всем том теория «Искусства для народа», которую я только что критиковал, была спровоцирована эксцессами теории «Искусства для Искусства». Система и практика абсолютной безответственности художника, которому для того, чтобы писать свободно, необходимо быть уверенным, что написанное последствий не имеет, стоят, как мы видели, в противоречии с природой вещей. Реакция общества была неминуемой. Люди не могли неограниченно терпеть, что их нормы и существеннейшие верования подвергаются поношению, их моральное наследие стоит под угрозой, их разум приводится в помраченное состояние и их воображение отравляется из любви художника к безответственности. Их реакции могли быть тупоумными или нелепыми, филистерскими, преувеличенными или попросту хамскими; и все же перед нами феномен естественной, почти биологической самозащиты [22]. Несколько лет назад я читал сообщение прессы, за подлинность которого не ручаюсь, но которое в худшем случае не лишено занятности. Сообщалось, будто наборщики отказались набирать рукопись одного писателя с большим талантом, в которой содержалась непогрешимая проза недвусмысленно похабного содержания.

Если эта история верна, такая спонтанная реакция — поучительный симптом.

Я спрашиваю себя, однако: что, если спонтанная цензура наборщиков стала бы общим явлением, были бы результаты отрадными,— я не говорю уже для искусства, но для общества? Достаточно дать волю воображению, чтобы увидеть, как бы в некоем страшном сне, возможность еще более всеобщего явления: я имею в виду восстание так называемых «простых людей», людей с улицы, против всей «интеллигенции» в целом, чьи безответственные действия всем угрожают. Не приговорить ли к смерти этих физиков с их атомными бомбами, этих биологов с их биологической войной, этих философов с вавилонским столпотворением их вопросов, этих профессоров с их манерой расщеплять человеческие мозги, этих журналистов с их сенсационными сообщениями, этих новейших живописцев с их неистовыми деформациями, этих новейших романистов и поэтов с их девизом «написанное последствий не имеет»? Некое подобие этого восстания против интеллигенции и этой ностальгии по варварству мы наблюдали в своеобразном культе «жизни» и безудержной лести «народу» во времена нацистской Германии.

Набросанное мной кошмарное видение имеет не так уж много шансов стать реальностью — не потому, думается мне, что людям не хватает для этого озлобленности, но потому, что им, по счастью, недостает власти удовлетворить ее на такой лад. Но человечество может оказаться перед еще более скверной реальностью. Людям недостает власти, но тоталитарные Государства имеют власть для того, чтобы насильно подчинить контролю морали — их особой морали — произведения интеллекта, и в первую очередь искусство и поэзию. В таком случае, как нам показал режим Гитлера и Сталина, творческие силы становятся ответственными перед Государством и послушными Государству; художник и писатель имеют свое главное моральное обязательство перед политикой; равным образом они должны приспособиться к эстетическим принципам, как их формирует Государство, выдающее себя за выразителя и защитника интересов народа. Государство уже не изгоняет Гомера, как наивно декретировал Платон. Оно пробует его приручить.

В заключение этой главы добавлю одно замечание. Специалисты по эстетике большей частью занимаются ролью искусства относительно человеческого общества. Им следовало бы заняться также и ролью человеческого общества относительно искусства. С момента, когда общество приобретает потребность в искусстве и художниках, общество имеет также определенные обязательства перед ними. Совершенно так же, как писатель обязан чувствовать свою ответственность, это должно делать и общество.

Художник, поэт, композитор, драматург ожидают от сотоварищей по человечеству, как необходимого условия для развития своих творческих усилий, следующего: быть выслушанными (я имею в виду — с пониманием), получить ответ (я имею в виду —

активный и великодушный ответ), обрести среди людей некий род сотрудничества, чувствовать себя в некой общности с ними, вместо того чтобы быть запертыми, как это столь часто происходит сегодня, в своеобразном интеллектуальном гетто. (Еще сквернее, когда это гетто являет собой не артистическую, но политическую общность, в вознаграждение за которую художник получает подачки от какого-нибудь заботливого тоталитарного Государства.)

Это означает, что первая обязанность человеческого общества перед искусством состоит в том, чтобы его уважать,— его и его духовное достоинство. Судить произведение искусства — дело столь же трудное и столь же ответственное, как судить произведение науки или философии. Произведение искусства вводит нас в обладание духовным сокровищем, состоящим в неповторимой правде художника, во имя которой он идет на риск и которой он обязан быть героически верен. Судить его означает судить живой проводник этой тайной правды, и первое условие подобного суждения состоит в некоем предварительном сочувствии к интенциям художника и к творческим перспективам, внутри которых он находится. Вынося суждение о художественной продукции своих современников, люди подлежат ответственности и перед художником, и перед самими собой, коль скоро они нуждаются в поэзии и красоте. Они должны неизменно сознавать эту ответственность.

Глава IV
ПОЭЗИЯ И СОВЕРШЕНСТВО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

1

В этой главе стоит вопрос об ответственности художника не перед другими людьми, но перед самим собой. Иными словами, нам предстоит понять отношение между искусством и моральной жизнью **внутри** самого поэта, или — внутреннюю связь между его усилиями к совершенству произведения и его усилиями, если предположить, что таковые имеют место, к **совершенству человеческой жизни.**

То, к чему непосредственно ведет искусство само по себе, и то, что делает искусство тем, что оно есть,— или, как говорят схоласты, **формальный предмет искусства** — не подчиняется в себе **формальному предмету морали.** Тут нужно добавить — по пункту, который я уже затрагивал, но который я хотел бы теперь выразить более четко,— что необходимо принять во внимание не только порядок **формальной причинности**, или перспективу сущностей, взятых самих по себе, но и порядок **материальной причинности,** или перспективу конкретного субъекта, где вместе сосуществуют сущности различных качеств.

Этические реальности существенно значимы для художника — постольку, поскольку он человек; но в конкретной жизни они ему важны не только в той мере, в какой он человек, но также и в той — хотя на сей раз связь эта, так сказать, акцидентальная,— в какой он художник, или постольку, поскольку дело касается воплощения потенций искусства. Другими словами, по той причине, что искусство исходит из человека, нравственные реальности, касающиеся художника как человека, имеют сверх того соприкосновения с ним как с художником. Иначе говоря, мораль имеет дело с потенцией искусства в порядке **материальной**, или **наличной** (dispositive), причинности. Поскольку эта связь выявляет порядок материальной причинности, она остается только **внешней и косвенной** и подвержена всем видам случайностей; она может обернуться разными и, по видимости, противоположными вариантами. Однако какой бы внешней и косвенной эта связь ни была, она остается реальной и неустранимой.

Самые высокие моральные достоинства [23] не могут восполнить отсутствия художественных достоинств или компенсировать посредственность самой потенции искусства. С другой стороны, ясно, что лень, малодушие, попустительство сами по себе, будучи нравственными пороками, оказываются достаточно негодной почвой для упражнения художнических способностей. Моральное устройство человеческого субъекта оказывает род косвенного влияния на его искусство. «Не враждебность внешних обстоятельств, а собственная натура ответственна за судьбу Шелли *»,— пишет безо всякой снисходительности Фрэнсис Томпсон [24]. Определенный изъян в моральной и психологической цельности и — как следствие — раскол между восприимчивостью и творческой способностью интеллекта, или воображением, вносят неким образом своеобразную красоту в поэзию Эдгара По или Харта Крейна [25], но вместе с тем и подрывают ее. Нравственный яд, который со временем искажает силу ви́дения, в конце концов обходным путем исказит и творческую способность художника, хотя какое-то время этот яд, возможно, ее стимулировал и обострял. В конечном счете произведение всегда «**признается**». Что касается больших поэтов, этот род признаний не мешает их творениям быть великими и драгоценными, однако и в самом величии они обнаруживают некую болезненную точку.

И вот, не является ли внутренняя склонность художника тем самым каналом, которым открываются ему вещи? Не в ней ли и не через нее ли, эмоцию и субъективность поэта, последний — коль скоро речь идет о поэтической интуиции,— знает все, что он знает? В то же время наиболее реальное в мире ускользает, таким образом, от внимания помраченной души. Напомним в этой связи замечание Плотина: «Подобно тому как о чувственной красоте ничего не может сказать тот, у кого нет глаз, чтобы ее воспринимать, то же происходит и в мире духовных вещей с тем, кто не спо-

* *Thompson F.* Essay on Shelley // Works. L., 1913. Vol. 3. P. 16.

собен видеть, как прекрасен лик справедливости или умеренности и что ни утренняя, ни вечерняя звезда не могут быть так прекрасны» *. В этом смысле можно понять, почему многие романисты считали, что «только болота плодоносны». Во всяком случае, произведение всегда вскармливается опытом человека.

Однако проблема усложняется еще и тем, что сам художник может сознавать это воздействие нравственной жизни на его искусство. И возможно также, что ради любви к своему искусству он готов развивать определенную идею нравственной жизни или нравственного героизма, определенную систему моральных ценностей, моральных критериев и императивов — все это, подчиненное благу своего художества, а отнюдь не своей души. Речь идет о том, что я назвал бы соблазном **чисто артистической морали**. Я думаю, что роль, которую в этом деле играли в XX веке Уолтер Пейтер [26] или Оскар Уайльд, была немаловажной.

Иногда поэзия преподносится нам как нечто такое, что налагает на человека моральные обязательства, бремя которых он уже никогда не может сбросить. «В нас пребывает ангел, которого мы постоянно оскорбляем,— говорил Кокто [27],— мы должны стать хранителями этого ангела» **. Случается так, что художник говорит о необходимости этики и о чистоте и жертвенности своего Я в столь строгих выражениях, какие не пришли бы в голову никакому моралисту.

Но вдумаемся внимательнее! Этика, о которой нам говорят, должна, по-видимому, сводиться к тому, чтобы рассматривать нравственный закон как пластырь на нарыве или слой свежей краски на грязной стене — осторожно, окрашено! Пачкает!.. Самопожертвование, выходит, должно состоять в том, чтобы на своей душе, на своем теле и на судьбах других людей испытывать весь новый опыт, способный открыть новые человеческие горизонты, и в том, чтобы, погрузившись в пучины зла, искупить его затем своей поэзией.

Такая чисто артистическая мораль, или такая чисто артистическая система жизни есть по меньшей мере артикулированное учение и по большей — состояние практического духа, спорадически проявляющееся в определенных группах. Я вовсе не склонен приписывать этому типу морали большей последовательности, чем она на самом деле имеет. Позвольте мне сказать, однако, что эта мораль настаивает на трех принципиальных «добродетелях»: на определенном типе искренности, на определенном типе чистоты и на неудержимой любознательности.

Разумеется, существует такая искренность, которая является подлинной добродетелью. Она не есть только искренность перед другими, но прежде всего она есть искренность перед самим собой — искренность понимания, когда человек проникает в свою внутреннюю жизнь: прямой беспощадный взгляд, перед которым

* *Плотин.* Эннеады. I, 6, 4.

** *Cocteau J.* Le coq d'Arlequin // *Cocteau J.* Le rappel à l'ordre. P., 1926. P. 43.

сердце раскрывается, как открытая местность, и стыдливость, общественные запреты и прочие регулятивы, касающиеся диалога с другими, не могут быть перенесены в тот тайный разговор, когда говорит с нами только Бог и когда всем этим запретам и регулятивам не удается ничего утаить в наших внутренних глубинах. Но искренность чисто артистической морали — это особый род искренности: это искренность материи, готовой принять любую форму. Она состоит не в том, чтобы **видеть** себя, но в том, чтобы принимать и лелеять себя именно таким, каким в тот или иной момент себя обнаруживаешь, отказываясь от какого-либо выбора и морального решения: ведь существует риск помешать потенциям моего Я свободно развернуться — сразу и в сторону Бога, и в сторону дьявола,— и эти разные стороны самопроявления в творческом продукте рассматриваются как варианты эпифании собственного Я. В одно и то же время Жид с искренностью писал две маленькие книжечки — в одной из них он выражал преданнейшую любовь к Евангелию, в другой — проповедовал гомосексуализм.

Что касается чистоты, незамутненности, как ее видит чисто артистическая мораль, то мы могли бы уподобить ее чистоте растения, которое, как говорит Аристотель, не имеет иной души, кроме растительной, пребывающей в постоянном сне, не нарушаемом работой разума, и вся цель которого есть цветок. «Чистым» здесь считается то человеческое действие, которое никак не затрагивает различения добра и зла и которое не подвергается опасности какого-либо искажения со стороны моральных предписаний. Преступление, порок, ложь, злоба или сладострастие — все это «чисто», если ни одна извилина мозга не внесла сюда своих оценок и не вмешивалась в их бытие, если они сохранили для поэзии свою нетронутость *.

Наконец, любознательность для того рода морали, о которой мы говорим,— это верховная этическая добродетель, поскольку она и есть движущая сила, толкающая художника идти на любой риск и бесстрашно встречать бедствия, грозящие и ему и другим, чтобы только открыть новые тайны вещей, и прежде всего свою собственную тайну. Художник хочет вкусить от всех плодов земли, попробовать изо всех ее сосудов и быть полностью обученным в опыте зла, чтобы затем питать им свое искусство.

В итоге, исходя из идеи, что искусство воздействует на мораль и формирует ее на свой манер, утверждают, что искусство требует нравственно рискованной пищи и новых экспериментов в морали, так же как и в эстетике,— иначе говоря, экспериментов, ставящих целью с помощью чар поэзии сообщить невинность тем самым вещам, которые запрещаются Богом. Это, если хотите, означает подчинение искусства морали, но такой морали, над которой искусство совершило насилие.

* Ср.: *Maritain J.* Dialogues // *Maritain J.* Frontières de la poésie. P., 1927. P. 82—83.

Но в том, что касается произведения и художественного результата, кто может знать, оказалось бы произведение лучше или хуже, если бы художник не поддался прельщению чисто артистической морали и стал вести жизнь, более сообразную с требованиями нравственного закона?

2

Так где же все-таки истина?

По поводу отношений искусства или поэзии с подлинной нравственностью, или с истинным совершенством человеческой жизни, я предложил бы на пробу три соображения, касающиеся, во-первых, влияния **нравственных перемен в душе художника** на искусство и его произведение; во-вторых,— **эстетических добродетелей;** и, в-третьих,— **поэтического опыта.**

В распорядке **формальной причинности** моральные потенции пребывают в иной сфере, чем потенции искусства, и ни на что для него не годны. В распорядке **материальной причинности** моральные потенции — а возможно, еще больше то, что называют **доморальной предрасположенностью**, глубоко укорененной в психологическом складе человека, и еще дальше — высшая любовь, на которой подвешена человеческая жизнь,— имеют опосредованное влияние на потенцию искусства. Итак, что же произойдет, когда художник, внезапно пробудившийся к тому, чтобы осознать свое назначение, нравственно изменит свою жизнь и повернется к моральному добру? То, что человек становится лучше, не влечет ли за собой неизбежного улучшения его творений?

Как я уже говорил, это печальный вопрос: потому что в действительности бывает, что произведение становится не лучше, а хуже. Религиозное обращение не всегда имеет благоприятное воздействие на произведение художника, особенно второстепенного.

Причины этого ясны. На протяжении лет внутренний опыт, откуда рождается вдохновение художника такого рода, был опытом, который питался каким-то греховным жаром и который открывал ему соответствующие аспекты вещей. Произведение извлекало из этого пользу. Теперь сердце художника очистилось, но новый опыт остается еще слабым и даже инфантильным. Художник потерял вдохновение былых дней. Вместе с тем разум его заняли теперь великие, только что открывшиеся и более драгоценные нравственные идеи. Но вот вопрос, не будут ли они, эти идеи, эксплуатировать его искусство как некие заменители опыта и творческой интуиции, оказавшихся недостаточно глубокими? Здесь есть серьезный риск для произведения.

Внешние факторы еще больше увеличивают этот риск, ибо религия предлагает художнику двойной соблазн упрощенчества. С одной стороны,— поскольку религиозные чувства — это чувства прекрасные и благородные — возможно искушение удовлетвориться **выражением этих эмоций**, которые выступают теперь в качестве предмета произведения или в качестве психологических

феноменов (что, кстати, является полной противоположностью подчиненности интуитивной или творческой эмоции). С другой стороны, общность веры ставит художника в непосредственное общение с его компаньонами по вероисповеданию, и он может быть теперь искушаем соблазном заменить этим общением, которое дается ему задаром, коммуникацию, за которую нужно платить, или даже — подменить этим общением уникальное выражение поэтической интуиции, обеспечиваемое одним только искусством.

Пусть так, однако нужно хорошенько понять, что все это относится к акцидентальному распорядку. Ни один из этих досадных провалов не случился бы, если бы художник обладал более мощной творческой потенцией; если бы он понимал, что сама его вера требует от него большей взыскательности к своему искусству; если бы он был более усердным стражем того самого таящегося внутри него Ангела и, главное, если бы он был более терпеливым и испросил у Времени, спасительного для художественного труда, сделать его новый опыт и новые вдохновения более зрелыми, более всеохватывающими и более цельными. Ни творчество Фрэнсиса Томпсона, Гопкинса, Честертона или Т. С. Элиота, ни творчество Леона Блуа, Клоделя, Сигрид Унсет, Гертруды фон Ле Форт, Бернаноса, Жюльена Грина, Мориака, Макса Жакоба [28] не претерпело ни малейшего урона от того, что они верующие, или от того, что может быть названо их обращением к Богу.

Мое второе замечание касается добродетелей, которые требуются искусству и поэзии в их собственной сфере и которые могут быть названы **эстетическими добродетелями.**

Художник в сфере своего искусства подчиняется своеобразному аскетизму, который может требовать героического самопожертвования уже в подлинном смысле. Он не только должен быть постоянно на страже, оберегаясь как от вульгарных соблазнов упрощенчества в своем искусстве, так и от искушений успеха, но он должен выстоять и против целого полчища более тонких прельщений. Он должен пройти сквозь духовный мрак, беспрерывно очищая свои средства и добровольно покидая плодоносные почвы ради мест бесплодных и небезопасных. В определенной сфере и с частной точки зрения, в сфере делания и с точки зрения блага произведения художник должен обладать смирением, великодушием, благоразумием, цельностью, силой духа, умеренностью, простодушием и чистосердечием. Все эти достоинства, которыми в духовной жизни герой обладает абсолютно и безусловно, художник должен иметь в относительном и частном смысле — по отношению к произведению. Добродетели художника как такового только **имитируют (не существуя)** добродетели человека как такового. «Большинство поэтов, как, вероятно, и большинство святых,— писал Фрэнсис Томпсон,— были приготовлены к своей миссии периодом первоначальной отделенности от мира, как зерно, чтобы ему прорасти, должно быть сначала закопано в землю; перед тем как стать

оракулом в поэзии, поэт должен быть отделен от всей человеческой массы» *.

Итак, помимо ложной чистоты чисто артистической морали, подменяющей подлинную мораль, есть в сфере самого искусства подлинная чистота, которая относится к созданию произведения и к долгу остаться преданным творческой интуиции. Чистота художника — это истинная чистота, купленная ценой страданий тварного ума, и вдобавок символ чистоты более высокой; символизируя, она ее подготовляет. В своем «Поэтическом искусстве» Макс Жакоб ** утверждал, что добродетели, требуемые от художника, особенно современного, по природе своей (именно в своем качестве не моральных, а эстетических) — это добродетели евангельские. «Добровольная нищета,— говорил он,— есть добродетель эстетическая. Воздержанность есть добродетель эстетическая. Целомудрие есть добродетель эстетическая, почтительность есть добродетель эстетическая». «Сила духа, самоотречение, послушание, дисциплина, смирение» — суть эстетические добродетели в домене искусства, но они же суть христианские добродетели в домене нравственной жизни.

Все это означает, что добродетели художника как такового аналогичны, в определенном отношении, достоинствам человека как такового и, более конкретно,— добродетелям евангельским, хотя по-человечески они амбивалентны. Предоставленные самим себе, они могут заменить художнику достоинства человеческие и конкретно — христианские; они могут также прозвучать призывом к этим христианским добродетелям. При всей своей амбивалентности они находятся, так сказать, в отношениях симпатии со вселенной истинной любви и нравственного совершенства. И естественно, если бы в качестве человека поэт не был разделен в самом себе, эти достоинства **склонили** бы его к сродным им добродетелям и побудили его внимательно вслушиваться в их музыку.

То же самое можно сказать о поэтическом опыте. У поэзии есть своя духовная тайна, в силу чего она несет на себе отблеск той величайшей тайны, которую прообразует и символизирует, а вместе с тем прообразует и символизирует дары благодати,— хотя от этого поэзия еще не проникает в их область. Духовное таинство поэзии открыто как для Неба, так и для Ада. Поэтический опыт есть собранность души в ее средоточии, где мир и субъективность познаются в единстве неким потаенным, не понятийным путем. Опыт этот не есть опыт мистический. Он занят сотворенным миром и загадочными отношениями тварных сущностей между собой, а не началом всего сущего в его надмирном единстве. Потаенное знание, несомое поэтическим опытом, добывается через эмоциональное переживание, а не при посредстве сострадательной любви. Поэтический опыт есть начало, призванное давать всему выражение, и оно завершается произнесенным словом или

** *Thompson F.* Essay on Shelley // Works. Vol. 3. P. 11.
** *Jacob M.* Art poétique. P., 1922.

сделанным продуктом; мистический опыт предрасположен к молчанию, и он завершается блаженным слиянием с Абсолютом.

Но какие бы различия ни разделяли их по природе, поэтический опыт и опыт мистический рождаются друг возле друга, и есть между ними некий род симпатии *. Благодаря основополагающему выбору, совершившемуся в сердце человека, поэтический опыт может действительно **подражать** этому мистическому опыту, **быть призывом** к нему. Он может повернуть поэта к экстазу пустоты и небытия и соблазну магии, опыт которой имели Малларме и некоторые другие поэты, а больше всего — сюрреалисты; а может обратить поэта к опыту мистическому, т. е. к Божьей благодати. К этому подлинному духовному созерцанию исподволь, естественно и спонтанно и предрасполагает поэтический опыт, но предрасполагает только в том случае, если поэт как человек не разделился внутри себя [30] и если не исказил этот опыт в своем эгоизме, одержимый желанием стяжать какую-то **власть**.

3

Проблема взаимоотношения искусства и совершенства человеческой жизни тревожила многих больших художников, не говоря уже о Микеланджело или Расине, Генри Вогене или Джордже Герберте [31], тревожила по крайней мере до тех пор, пока поэты и писатели не сделались пророками и святыми современного мира. Некоторые из современных романистов под давлением конфликтов и внутренних трудностей, испытываемых каждым, кто посвятил себя литературному произведению, поставили эту проблему самым решительным образом.

Задумаемся над конкретной позицией романиста по отношению к своему произведению. Он выступает чем-то вроде бога, запутавшегося в человеческих слабостях. Он имеет дело с миром персонажей, которых он создает, но которые подчас оказываются сильнее его и которых он знает через самого себя; однако свобода их есть свобода воображаемая: в полную противоположность Богу романист — сам автор зла, совершенного его созданиями. И это воображаемое зло, в котором «лежит» роман (так же как, по слову святого апостола Иоанна, «лежит во зле» наш мир) **, состоит в какой-то странной близости с реальным злом нашего реального мира — оно есть образ и знак этого реального зла, но знак, производящий действие, могущий, если представится случай, передвинуться в план действительного существования тех самых вещей, которые он обозначает.

Рассматривая конкретную ситуацию романиста в контексте отношения между его произведением и его собственной душой, так же как и душой другого — хотя все-таки прежде всего именно

* *Maritain R.* Sens et non — sens en poésie; *Maritain R.* Magie, poésie et mystique // *Maritain J.* Situation de la poésie. P., 1938. P. 38—42, 63—75 [29].
** No. 1, Y, 19.

своей,— Мориак писал: «Надо быть святым... но тогда не напишешь романа» *.

Таким образом, у Мориака вопрос поставлен в терминах, относящихся к высшему совершенству человеческой жизни, или — **к святости.** Для Леона Блуа вопрос этот стоял подобным же образом. «Если в моем багаже содержится Искусство,— говорил он,— то тем хуже для меня! Оно оставляет мне один только выход — поставить на службу Истине то, что дано мне Ложью» **. В разной степени это же беспокойство мы находим у Бернаноса, Грэма Грина, Жюльена Грина. Среди критиков этой проблемой серьезно озабочен был Шарль Дюбо. Касался ее также Чарльз Морган [32] в одной из глав своей книги, «Вольности ума» ***, правда, без пристального рассмотрения разных ее измерений.

Однако утверждение Мориака принадлежит к тем, которые кажутся убедительными только на первый взгляд, но при последующей проверке оставляют нас в смятении. **«Надо быть святым. Но тогда не напишешь романа».** Разве не мог бы каждый сказать тоже самое по поводу своего занятия в мире? **«Надо быть святым». Но тогда не будешь заниматься политикой, не будешь ни врачом, ни банкиром, ни бизнесменом, ни журналистом, ни чем бы то ни было вообще на земле,** кроме разве что монаха, да и это ремесло не так уж надежно.

У всякого человеческого занятия свои опасности, свои хитросплетения и свои искушения, идущие вразрез с идеалом совершенной жизни. Вопрос, очевидно, сводится к тому, не являются ли самыми искусительными именно те опасности и хитросплетения, которые таятся в призвании художника?

Да, именно так обстоит дело.

Прежде всего обнаруживается, что художник в своей самой интимной творческой сфере живет интеллектуализированными чувствами и получаемыми от них наслаждениями. Именно через чувства мир пронизывает его; он оказывается чувствительным к миру и ко всем блужданиям красоты. Как сказал Леон Блуа, «главенствующая способность художника Воображение, по своей природе — страстно анархическая» ****. И разве поэт не есть одновременно безумец, захваченный иррациональным порывом, и ремесленник, самым изощренным образом упражняющий свой исполнительский разум? Но как же тогда можно ожидать от художника устойчивого равновесия и этого постоянного внимания к нормам разума, в которых, по-видимому, нуждается морально совершенная жизнь?

Во-вторых, поскольку речь идет о писателях, они нуждаются в постижении глубин зла, как и глубин добра в человеческом существе, и здесь нет абстрактных и теоретических способов

* *Mauriac F.* Le roman. P., 1928. P. 79—80.
** *Bloy L.* La femmen pauvre. P., 1939. P. 173.
*** *Morgan Ch.* The liberties of mind. L., 1951.
**** *Bloy L.* Belluaires et porchers // Page de Léon Bloy. P., 1951. P. 118.

познания, какие находятся в распоряжении у авторов трактатов по нравственной теологии, но есть только путь опыта, и причем в конкретной экзистенции. Не окажутся ли они тем самым еще и вынуждены — чтобы быть подлинными писателями — взять себе в помощники дьявола, хотя бы на полставки, и пройти, таким образом, опытную науку зла, являющуюся прерогативой греха?

В-третьих, и здесь мы подходим к проблеме еще более дьявольской, романист или драматург знает своих персонажей посредством того вида знания, которое называют знанием **по склонности**, или **по сродству**,— при помощи тех самых страстей, наклонностей или инстинктов, которые он разделяет со своими персонажами,— даже если он ненавидит их той проникновенной ненавистью, благодаря которой своего врага понимают, как самого себя. Иными словами, персонажи романиста — это возможные аспекты его самого, развертывание его собственных возможностей, почему он и способен предвидеть поступки своих героев. Теперь, существует ли способ приобщиться к подобному знанию — особенно вступая с ним в столь близкий контакт, который предполагается творчеством,— без того, чтобы войти в сообщничество и сговор с этими воображаемыми существами, и без того, чтобы испытать на себе отголоски их пороков и их инфернальности?

Встающую здесь трудность нужно сформулировать со всею резкостью. Я вовсе не отрицаю фактического положения вещей, на котором основываются приведенные доводы, но я отвергаю то заключение, которое эти доводы намерены утвердить. Перед тем как приступить к их обсуждению, мне представляется уместным несколько ближе рассмотреть понятие, употребляемое Мориаком в этом его выражении: «Надо быть святым» или Леоном Блуа — в его: «Нет иной печали, кроме того, что ты не святой».

4

Слова нашего языка, особенно самые существенные, в одно и то же время и выражают, и скрывают обозначаемую ими реальность, поскольку они живут, нагруженные неустранимыми паразитическими коннотациями. Христиане заимствовали у греческой философии слово «созерцание» для обозначения совсем не того, что под ним понимали греческие философы. И мне кажется, что слово «святость» (sainteté) было также нагружено в своем прошлом случайными коннотациями, могущими ввести в заблуждение. Прежде всего в дохристианском обществе оно обозначало «священное» (sacré) или «особое, отделенное» (séparé) и использовалось для описания особой ритуальной или священнической функции в обществе. С христианством это понятие перешло от обозначения особой общественной функции — которая резервировалась ранее за определенной категорией освященных лиц — к обозначению чистоты сердца, отмежеванности от зла и интимного посвящения себя Богу. Именно здесь произошла перемена громадной важности. Однако отзвуки старых значений продолжали

существовать и проявляться время от времени непредвиденным образом. Так, в век барокко существовало общепринятое мнение, что, поскольку монахи дали обет совершенства, миряне тем самым оказались предназначенными к **несовершенству**, и они уклонились бы от своего долга, если бы вознамеривались устремляться к бóльшим высотам, чем те, на которых они находились, предоставляя дело своего спасения молитвам монахов — особенно через посредство определенных благочестивых взносов.

Это удобное разделение труда было, к несчастью, еретическим по своей природе. Христианская святость не есть зарезервированный надел. Согласно Евангелию и Фоме Аквинскому, это отдаленная цель, к которой каждый должен **стремиться** изо всех сил. Все это так, но тут слово стало наталкиваться на новый подводный камень, а именно — на понятие канонизации святых. Коннотация понятия «канонизированный» или «подлежащий канонизации» прокралась в значение слова «святость». И подобная коннотация не обошлась без последствий, учитывая наш слабый разум. Позвольте по этому поводу рассказать вам историю. Жорж Дюамель [33] однажды был принят Муссолини, и в ходе разговора диктатор выразил очень высокую оценку духовных достоинств, и в особенности (о, еще бы!) духовной дисциплины церкви и ее святых. В приливе красноречия Муссолини добавил: «Какую же нравственную силу и какое воодушевление должен обрести человек, если каждое утро, вставая, он может говорить себе: старайся, дружище, в один прекрасный день ты будешь канонизирован!» Тут налицо типично муссолиниевское понимание славы канонизируемого. Но это показывает также, до какой степени подобная слава грозит исподволь исказить прямое значение слова «святость».

На самом деле не все святые канонизируются или могут быть канонизированы, но только поднявшиеся до высших степеней самообладания и героизма, когда они могут служить маяками всему человечеству. Я готов предположить, что художники и писатели, имеющие то же представление о святости, что и Муссолини, должны быть, вероятно, разочарованы в своих надеждах. Ведь если среди артистического мира не нашлось или почти не нашлось канонизированных святых, то на это должны быть веские причины; кроме того, художник не может быть всем, он и так уже служит маяком, сигнализирующим человечеству о совсем других берегах и других морских просторах. Тот род святости, которым, на мой взгляд, он может вдохновиться, не есть тип, канонизируемый церковью, но скорее тип, указанный Кьеркегором: это святость в облике самого неприметного, неопознаваемого человека.

Скрытого в затрапезной одежде жизни,
На самой исхоженной из дорог повседневности,—

как предстало это поэтическому взору Фрэнсиса Томпсона *.

* *Tompson F.* Sister songs // Works. Vol. 1. P. 53.

Так каким же все-таки образом можно освободиться от этих паразитических коннотаций? Следует прежде всего оставить в покое слово «святость», и, вместо того чтобы говорить: «надо быть святым», мы должны сказать просто: «надо стремиться к совершенной жизни» (тем более что в таком вопросе вообще неуместен оборот «быть», а следовало бы вместо него употреблять выражение «быть на пути»).

Теперь пора ввести вспомогательное понятие, тесно связанное с понятием «образ жизни» (l'état de vie), понятие, для передачи которого разрешите употребить выражение occupational stream, **профессиональное русло** (течение, направление.— *Р. Г.*), или **направленность ремесла**. Это понятие, как я его себе мыслю, имеет в виду типичные, вместе и внешние, и психологические условия, которые подразумеваются определенным образом жизни или определенной профессией, ремеслом в их отношении к нравственному прогрессу и совершенствованию человеческой жизни.

Монах покинул все, чтобы посвятить свою жизнь достижению совершенства; и я скажу, что, каким бы ни было его личное поведение, сама **направленность ремесла**, которым он занят, способствует движению к этому совершенству.

Я сказал бы также, что в иерархии жизненных позиций, которые так или иначе имеют отношение к духовному устроению, направленность ремесла у художника противоположна таковой — у монаха. Артистическая «постановка жизни» подчинена, по сути, миру — красоте, таинствам и славе его. По причинам, указанным мною,— и, наверное, по многим другим тоже — **профессиональное русло** художника уводит его в направлении, противоположном или индифферентном совершенствованию жизни.

Однако это ни в коем случае не значит, что художник неизбежно втягивается в это русло. Когда речь идет о Человеке, всякая обусловленность, будь то внешняя или психологическая, должна быть принята во внимание только в свете свободы человеческого существа, не детерминируемой никаким руслом.

Можно плыть против течения (courant) — течения, собственно, для этого и созданы,— и все мы погибли бы, если бы не могли плыть против течения. Даже монах, если ему не приходится плыть наперекор течению своего ремесла, должен по меньшей мере плыть быстрее течения.

Если художнику требуется особенно энергично бороться с течением своего ремесла, то зато у него есть также и особенно мощная поддержка: я имею в виду **эстетические добродетели** (упоминаемые мною в первой части этой главы) и **поэтический опыт**, которые сами по себе близки — хотя и не по своей природе — силам и опыту святых и которые помогают художнику, если он того хочет, подготовить себя к высшим достижениям нравственной и духовной жизни.

В противовес знаменитым словам Жида позвольте зачитать пассаж из «Эссе о Шелли» Френсиса Томпсона: «Дьявол может

делать много вещей. Но дьявол не может творить поэзию. Он может испортить поэта, но он не может создать поэта. Среди всех козней, который он строил для искушения святого Антония, дьявол, по свидетельству святого, нередко выл, но никогда не слышно было, чтобы он пел».

5

Теперь, я думаю, мы можем вплотную подойти к рассмотрению трех уже упомянутых аргументов, выдвигаемых теми, кто убежден, что единственная надежда, оставленная художнику,— это служить Маммоне [34].

Во-первых, мы можем заметить, что совершенство человеческой жизни состоит не в некоем упражнении искусственных потенций человека и зависит не только от человеческого разума. Согласно взглядам Фомы Аквинского, совершенство человеческой жизни может быть охарактеризовано как полнота свободы божественной любви, распространяемой на человеческую душу и действующей там, как она хочет. В деле совершенствования жизни все в конце концов сводится к личностным отношениям между нетварным Я и человеческой самостью, а также к непрестанному возрастанию человеческой любви, причем каждый раз тем большему, чем больше срывается человек. Что требуется от нас, людей,— так это не «достичь», но беспрерывно «стремиться». И кто возьмется утверждать, что подобный путь не открыт художнику так же, как он открыт другим — столь же слабым его сотоварищам по этому поприщу? Его уязвимость к стрелам чувств делает его уязвимым и к более духовным стрелам. Если бы речь шла о том, чтобы стать непогрешимым стоическим мудрецом, художнику, как и каждому человеку, оставалось бы только выйти из игры. Но речь идет о том, чтобы возрастать в любви вопреки греховности.

Ни чувства, более того, ни наслаждения интеллектуализированными чувствами не порочны сами по себе. Имея с ними дело, сердце человеческое всегда может не поддаться их обаянию, интуитивно держась своей собственной чистоты. Если поэт раздираем между повиновением иррациональному порыву и мудростью рабочего разума, это есть знак того, что он больше, чем кто-нибудь другой, нуждается в созерцательном покое, который ведет в высшему единству и мерцающим образом которого является поэтический опыт. Если душа поэта занята миром и его таинствами, то именно в этом — залог возможности проявиться его любви и предложить этот мир своему Богу, подобно тому как его художественный труд предлагает этот мир людям.

Во-вторых, существует несколько инфантильное представление, что романист или драматург, чтобы знать то, о чем он говорит, должен обязательно погружаться в стихию человеческого греха и гоняться за приобретением личного опыта по части тех расстройств и болезненных страстей, которыми страдают его персонажи. На самом деле ему достаточно заглянуть в свой внутренний мир —

мир подавленных побуждений и разных чудовищ, укрывшихся в его собственном сердце. Самонаблюдение, а не какой-либо опыт греха (всегда бедный и ограниченный) — лучший водитель по лабиринтам зла.

И наконец, то знание по склонности, или по сродству, посредством которого романист постигает своих персонажей, как и всякое вообще знание, духовно по своей природе и, согласно словоупотреблению схоластов, **интенционально**: иначе говоря, познаваемую вещь оно заставляет нематериальным образом присутствовать в познающем,— без какого-либо смешения в реальности одного бытия с другим. Своеобразная внутренняя имитация своих персонажей, присущая писателям, сама по себе лишь питает творческую интуицию. Как бы глубока ни была эта внутренняя имитация, она по своей природе остается инструментом нематериального познания: из нее не следует никакого скрытого сообщничества и соучастия с персонажами, смакования испорченности воображаемых созданий, этих детищ авторского духа.

Рассмотрим одного из персонажей Достоевского, наиболее близкого духу автора, а именно Ставрогина из «Бесов». Достоевский «не предоставляет ему никакого алиби, он ведет его к жалкому самоубийству с суровостью, ясновидением и безжалостной логикой. И, однако, он любит его, ибо это он сам или по крайней мере теневая сторона его самого. Но как раз здесь всего лучше, на мой взгляд, проявляется превосходство гения Достоевского как романиста. Его произведение подобно живой вселенной, в нем живет своего рода **метафизический пафос**, ибо обитающие там существа находятся некоторым образом в том же самом отношении к создавшей их мысли, что и люди к Богу. Он любит своих персонажей, вероятно, нежнее, чем какой-либо другой художник, и вкладывает в них больше, чем кто-нибудь другой; в то же время он пристально в них всматривается и судит их без снисхождения»*.

Может, пожалуй, случиться, что на каком-то этапе интенциональное соединение с персонажем в процессе его постижения обернется его реальным воздействием на автора и что персонаж заразит автора, пробудив в нем уже в плане экзистенции и в виде какого-нибудь непроизвольного движения или побуждения тот же огонь, которым охвачен персонаж. Но в подобном положении находится и хороший актер, который всегда в той или иной мере подвергается опасности стать добычей героя, воплощаемого им на сцене. Все это, однако, относится лишь к сфере случайного и лишь к тем неизбежным искушениям, которыми чревато любое призвание.

Различение, на которое я только что указал, ясно осознавал Жюльен Грин. Он сам изобличал лютеровское смешение соблазна и факта нравственного падения. Однако, читая некоторые страницы первых томов замечательного «Дневника» Грина, я задавался вопросом, не следует ли порой художникам, наиболее

---

* *Maritain J.* Frontières de la poésie... P. 110.

чутким к этой проблеме и готовым признать сообщничество со своими персонажами, быть больше настороже по отношению к старой иллюзии Лютера, в свете которой всякое неупорядоченное волнение чувств — независимо от силы, всегда непроизвольное и не санкционированное сознанием — выставляется как грех.

Заметим еще, что наиболее высокая форма знания по склонности или по сродству обеспечена тем особым родом присутствия одного в другом, которое и есть собственно любовь. Если романист — Бог своих персонажей, почему он не мог бы любить их искупительной любовью? Рассказывают (хотя это противоречит здравому смыслу, но это факт), что Бернанос не мог **не молиться за своих персонажей.** Когда такую любовь романист испытывает даже к самым отталкивающим своим героям, то именно тут он и постигает их, по склонности, способом, наиболее истинным из всех возможных, и риск быть зараженным от своих созданий, хотя все еще существует для автора, но в наименьшей, чем когда-либо, мере.

6

Я говорил и повторяю, что Красота и Поэзия — неумолимые абсолюты, требующие себе полного посвящения и не терпящие никакого ни с кем дележа. Ведь только Богу человек может целиком отдать себя **сразу дважды**: сначала непосредственно и вторично,— посвящая себя тому, что является отражением Бога [35].

Когда любовь, от которой зависит совершенство человеческой жизни и которая стремится к самосущему Абсолюту, пропитывает сам источник творчества, она не вносит никакого раздвоения в творческую жизнь, поскольку эта любовь проникает и действует всюду, включая и сферу служения частному абсолюту, которому посвятил себя художник.

Самые ущербные сравнения оказываются иногда самыми поучительными. Хорошо известно, что Утрилло [36] почти до самой смерти беспробудно пил. Один из его биографов сообщает нам: «Он писал лишь для того, чтобы пить» *. Но Бог свидетель, какие великолепные картины он писал!

Такая чисто физическая страсть, как пьянство, достаточно элементарна, достаточно бесхитростна, чтобы не побуждать художника к привнесению в свое искусство постороннего элемента.

Другой полюс — высшая любовь, благодаря своей трансцендентности ничему не чуждая. Животворя творческий источник, вдохновляя изнутри потенцию искусства, эта любовь сообщает художнику силу делать свое дело столь превосходным образом и с такой бесконечной тонкостью, что для него уже почти не остается никакой опасности исказить или притупить эту потенцию под влиянием человеческих побуждений.

* *Carco F.* La légende et la vie d'Utrillo. P., 1928. P. 29.

Если художник, опьяненный вином не из нашего виноградника, «пишет только для того, чтобы понравиться Богу», каким бы он ни был живописцем, хорошим или плохим, лучше он от этого не станет, но он сможет использовать свою потенцию искусства в самом чистом виде и самым свободным образом.

При всем том я думаю, что с положением поэта, вынужденного плыть против течения, если он хочет продвигаться по пути совершенствования жизни, неразрывно связано какое-то специфическое неведение, в котором пребывает его дух относительно осведомленности об этом своем продвижении [37]. Мне представляется, что любой поэт, любой художник, который долгие годы боролся, стремясь к истинной цели человеческой жизни, вероятно, скажет вместе с Леоном Блуа: «Я мог бы стать святым, чудотворцем. Но я стал литератором» *. Скажет в тот самый момент, когда душа его глубочайшим образом преобразится любовью.

ПРИМЕЧАНИЯ

Книга Ж. Маритена «Ответственность художника», появившаяся на английском языке в 1960 г. и в следующем году переведенная друзьями Маритена на французский, выросла из курса лекций, прочитанного им в 1951 г. в Принстонском университете (США), где он в то время был профессором философии.

[1] Маритен энергично и с первых же слов возвращает читателя от новоевропейского словоупотребления (искусство как отдельная от творческого индивида сфера производства специфических продуктов, искусство как часть «культуры») к античному и средневековому словоупотреблению (искусство — ars, tekhnē как умение, как потенция мастерства, присущая мастеру).

[2] Аристотель разбирает вопрос об искусстве в 4-м параграфе VI книги «Никомаховой этики»; он усматривает в искусстве «добродетель» (aretē, собств. «потенцию»), но не этическую, а дианоэтическую, и притом принадлежащую «практическому разуму» (noys praktikos); согласно его дефиниции, искусство есть принадлежащая душе и приобретенная потенция разумного созидания. Фома Аквинский усваивает эту концепцию.

[3] Так, мы здесь и далее передаем virtue английского подлинника, за которым стоит латинский термин схоластов virtus и в конечном счете Аристотелево понятие aretē. Самый обычный («словарный») перевод этих латинского и греческого слов — «добродетель»; но он абсолютно неприменим к словоупотреблению философской традиции, идущей от Аристотеля к томизму и неотомизму. Здесь это понятие появляется не только в этической сфере, к которой только и может относиться русское слово «добродетель», но и к интеллектуальному («дианоэтическому») и даже физическому миру; просим читателя вспомнить знаменитую сцену глумления над аристотелианским жаргоном в «Мнимом больном» Мольера (III интермедия), где усыпляющее действие опиума предлагается объяснить его virtus dormitiva — «усыпляющей потенцией».

[4] Благоразумие (англ. prudence, т. е. латин. prudentia и греч. sōphrosynē) — совокупность душевных способностей, делающих жизненное поведение человека осмысленным (ср. VI книгу «Никомаховой этики»). «Благоразумие доставляет правильный план для немедленного действия» (Фома Аквинский. Сумма теоло-

* *Bloy L.* An seuil de l'apocalypse. P., 1921. P. 251.

гии, 1-я 2-й, вопр. 57, 4). «Из двух частей разумной души, одна из которых имеет отношение к знанию, а другая — предположению, благоразумие усиливает вторую. Ибо мнение касается дел, которые могут иметь тот или иной исход, и такого же назначения благоразумие» (Фома Аквинский, Комментарий на VI книгу «Этики» Аристотеля, лекция 4). «Благоразумие прилагает общие положения к частным вопросам» (Сумма теологии, 2-я 2-й, вопр. 47, 6).

[5] Отнесение искусства к одному уровню с ремеслом и в то же время с научным познанием соответствует томистской традиции. Ностальгия по деловитой прозаичности и строгому в то же время интеллектуализму, которые характеризовали средневековый подход к искусству,— эмоциональный фон рассуждений Маритена, стремящегося преодолеть романтический комплекс.

[6] Делание (т. е. рациональное продуцирование вещи) и Действование (т. е. акт этического выбора) — антитеза, восходящая к Аристотелю (противопоставление poiō и pratto проходит через всю «Никомахову этику» — в качестве примера можно назвать VI, 4, 1140а).

[7] Тождество блага и бытия — аксиома послеплатоновской метафизики, развития неоплатонизмом и стимулированная в средневековой философии потребностями теодицеи, а также пониманием Бога как абсолютного Бытия. «Благо и бытие в реальности тождественны, но слово «благо» выражает то, что не выражает слово «бытие», а именно качество желательности» (Сумма теологии, 1, вопр. 5, 1). «Все сущее в качестве сущего благо» (там же, 1, вопр. 5, 3). С этой точки зрения зло понималось как прореха бытийственности, как несубстанциальная, чисто негативная ущербленность, неполнота, недостача. «Зло не может быть познано просто как зло, ибо его суть пуста и не может быть ни познана, ни определена безотносительно к окружающему благу» (Сумма теологии, 1, вопр. 14, 10 к 4). «Строго говоря, зло, как таковое, не есть присутствующая в вещах реальность, но отсутствие некоторого частного блага» (Диспутации, 2; О Зле, 1).

Подобное наполнение понятия бытия, казалось бы, предельно общего и потому пустого, представляет некоторую (достаточно отдаленную) аналогию оперированию с понятием бытия у Хайдеггера. Но эмоциональные тона схоластической онтологии, характеризующиеся единственным в своем роде оптимизмом, составляют ее специфику.

[8] Предельная интеллектуализация этики и вообще концепции человека — неотъемлемая черта томистской традиции. Как известно, в спорах со скотистами (приверженцами Дунса Скота) одним из важнейших пунктов полемики было первенство интеллекта относительно воли и созерцания относительно любви. Человеческое «блаженство», т. е. высшая реализация человеческих возможностей, предельная цель жизни, состоят, по формуле Фомы Аквинского, в акте интеллекта, в который лишь подчиненным образом включается воля. Здесь мировоззренческий стиль схоластики опять-таки представляет выпуклый контраст романтической и неоромантической метафизике «воли» и «жизни».

[9] Концепция Аристотеля, усвоенная Фомой Аквинским (ср. пятую книгу «Метафизики» Аристотеля и комментарий к этой книге Фомы), понимает формальную причинность как линию соотношений эйдосов, т. е. платоновских идей. В плане формальной причинности причиной вещи является, во-первых, ее субстанциальная форма и, во-вторых, акциденции ее индивидуального эйдоса. Вместе с материальной причиной, т. е. наличностью необходимого вещества, формальная причина образует полноту внутренних возможностей к существованию вещи. Но для существования, именно постольку, поскольку оно не тождественно с сущностью, необходимы и внешние причины. Это — «содетельная» причина, т. е. каузальность в нашем понимании, и целевая причина. Например, для рождения человека материальной причиной является совокупность вещества, пошедшего на формирование эмбриона, формальной причиной — родовые свойства понятия «человек» плюс генетически воспринятые по линии наследственности особенности, «содетельной» причиной — биологический процесс зачатия, а целевой причиной то, что принято понимать под «смыслом» человеческой жизни.

[10] Эта рационалистическая и эвдемонистская концепция (которая после Достоевского и Ницше едва ли может казаться аксиомой) опять-таки восходит к Аристотелю, определяющему благо как «то, к чему все стремятся» (Никомахова этика, 1, 1, 1094 а).

[11] Идея «неписаного закона» совести очень характерна для греческой классики. В трагедии Софокла «Антигона» (ст. 450 и слл.) героиня в таких словах противопоставляет его «писаному» закону, т. е. формальным распоряжениям власти:

...А твой закон — уж не такую силу
За ним я признавала, чтобы он,
Созданье человека, мог низвергнуть
Неписаный, незыблемый закон
Богов бессмертных. Этот не сегодня
Был ими к жизни призван, не вчера:
Живет он вечно, и никто не знает,
С каких он пор явился меж людей.

(Пер. Ф. Ф. Зелинского.)

Еще более ясно выражено моральное кредо афинской демократии в знаменитой речи Перикла у Фукидида (История, кн. 2, 37): «Не признавая излишних стеснений в нашей частной жизни, мы в общественном питаем величайший страх перед беззаконием; мы повинуемся тем лицам, которым в каждом данном случае поручили власть, и законам; среди же последних более всего тем, которые изданы в пользу обижаемых, а также и тем, которые, будучи неписаными, навлекают на нарушителей всеобщее осуждение».

[12] Ср. разделение у Фомы Аквинского: «Право может быть двояким: либо оно вытекает из самой природы вещей и именуется естественным правом, либо оно вытекает из соглашения... и именуется положительным правом» (Сумма теологии, 2-я 2-й, вопр. 57, 2). Естественный закон с точки зрения томизма укоренен в «вечном законе» абсолютных моральных норм.

[13] Готорн, Натаниел (1804—1864) — американский писатель, в 40-х годах XIX в., участвовавший в фаланстере фурьеристов, пытавшихся обеспечить свое существование сельским трудом. Анри Руссо (1844—1910) — французский живописец, стоявший вне художественных течений своего времени и зарабатывающий себе на жизнь то службой в таможне (отсюда его прозвище Ле Дуанье — «Таможенник», то музыкой; главный предтеча современного «примитивизма».

[14] Внемузыкальные устремления Вагнера общеизвестны, но формулировать их именно таким образом достаточно странно (Маритен, как явствует из рассыпанных по его книгам замечаний, стоит в русле антивагнеровской реакции, характерной для его поколения).

[15] Ср. замечание Фомы Аквинского: «Душа не действует, но человек действует посредством своей души» (Комментарий на X книгу Аристотелевой «Этики», лекция 6).

[16] В традиционном славянском переводе «Отрыгну сердце мое слово благо» (Пс. 44, с. 1); «Живи мя, и сохраню словеса Твоя» (Пс. 118, с. 16).

[17] Греческое слово эк-стаз (ex-stasis) в буквальном переводе означает «выход» за пределы себя (ср. слово «ис-ступление»).

[18] Тереза де Хесус (Тереза Иисусова, или Тереза Авильская, 1515—1582) и Хуан де Йепес-и-Альфарес, часто называемый Хуан де ла Крус (Иоанн Креста, 1542—1591) — великие религиозные писатели Испании, соединившие старую мистическую традицию самонаблюдения с острым ощущением личностной жизни человека, присущим Ренессансу.

[19] Жан Жак Руссо — для Маритена один из главных врагов «соборности», виновников новоевропейского разврата мысли. Маритен усматривал деградацию западной мысли, как она поступательно выражена в деятельности «трех реформаторов»: Лютера, субъективизировавшего понятие веры, Декарта, произведшего то же самое с понятием мысли, и Руссо, распространившего настроенческий субъективизм и произвол на самую широкую сферу жизнеотношения.

[20] При всей существенной антихристианской окрашенности эстетизма Валери мировоззренческий стиль этого поэта обнаруживает немало сходства с рационалистической деловитостью неотомистов. Для Валери было желательно возможно «чище» отделить понятие поэзии, осмысленной как интеллектуальная игра,

от всех других функций человеческого духа; и с этим Маритен совершенно солидарен. Концепция искусства как ремесленнического «умения» является общей и для классицизма Валери, и для неосхоластики Маритена. В связи с этим можно вспомнить, что совершенно нерелигиозный Валери усматривал самый чистый вид драмы в католической литургии, ибо последняя подчинена самому строгому объективному закону и не допускает ни произвола, ни смешения с чем-либо чуждым своей внутренней форме.

[21] Донн, Джон (1572—1631) — великий английский поэт, родоначальник так называемой метафизической школы поэтов, заново открытый литературной критикой XX в. Лирическое самоуглубление сложной, затрудненной поэзии Донна облекается в формы многоярусной религиозно-философской символики.

[22] Характерные для послевоенной эпохи размышления на тему о причинной связи между, условно выражаясь, «двадцатыми годами» — парадизом безответственно-раскованного творчества и «тридцатыми годами» — адом фашизированной Европы. Томист твердо знает из своего Аристотеля, что благо — всегда середина между двумя порочными крайностями: «...существуют три душевных расположения, из которых два порочны, одно — в силу недостатка, другое — в силу избытка, им присущих, и только одно душевное расположение есть расположение добродетели, а именно то, которое находится в середине» (Никомахова этика, кн. II, 8, 1108 B). Когда маятник качнулся в сторону одной крайности — взрыва бесконтрольной творческой энергии, есть основания думать, что затем он качнется и в противоположную сторону: важно лишь помнить, что правда в срединной точке.

[23] Здесь слово «virtue» переведено как «достоинство». Если в философско-эстетических рассуждениях Маритена это слово согласно схоластической традиции переводится как «потенция» (см. примечание 3), то в этическом контексте IV главы уместно вернуться к обычному словарному значению этого термина.

[24] Томпсон, Фрэнсис (1859—1907) — английский католический поэт-символист, литературный критик и эссеист; автор знаменитой поэмы «Небесная гончая» (The hound of heaven, 1905 г.), изображающей поиски божественного человеческой душой. Ему принадлежит также жизнеописание Игнатия Лойолы (1909).

[25] Крейн, Харт (1899—1932) — американский поэт-модернист, покончивший жизнь самоубийством.

[26] Пейтер, Уолтер (1839—1894) — английский писатель и критик, близкий к прерафаэлитам. С точки зрения Пейтера, единственный выход человека из одинокого мира субъективных представлений — в поисках красоты, в чистом искусстве и приносимом им наслаждении. Хотя под влиянием оксфордского неокатолицизма Пейтер порой пытался гармонизировать свой эстетизм с христианской этикой, он остался проповедником культа художественной формы, а в конце жизни предался пессимистическим размышлениям о гибели искусства в современной атмосфере пошлости.

[27] Кокто, Жан (1889—1963) — французский писатель, художник, театральный деятель, видный представитель модернистского крыла в искусстве, прошедший через дадаизм и сюрреализм. «Петух и арлекин» (1-е издание — 1918 г.) — сборник критических афоризмов Кокто-дадаиста. В 1923 г. Кокто, переживая душевное потрясение в связи со смертью друга, по совету общих знакомых обратился к Маритену за утешением и духовным руководством; между ними возникло идейное общение. Кокто, вернувшийся на краткий период к католической вере своего детства, написал Маритену письмо (Lettre à Jacques Maritain), где выражал готовность целиком посвятить свое искусство Богу. В своем «Ответе Жану Кокто» Маритен, охлаждая пыл экзальтированного «новичка» и излагая свою магистральную мысль об автономности искусства, писал: «Бог не требует «религиозного» или «католического» искусства. Искусство, которого Он хотел бы для себя,— это искусство как таковое, искусство со всеми своими зубами (Réponse à Jean Cocteau, P., 1926. P. 91).

[28] Гопкинс, Джерард Мэнли (1844—1889) — английский поэт, почти неизвестный при жизни, предвосхитивший строй современной англоязычной поэзии. Принял католицизм и вступил в орден иезуитов, после чего семь лет ничего не писал; первое стихотворение, написанное после этого «искуса», оказалось исключительно богатым формальными новшествами.

Унсет, Сигрид (1882—1949) — норвежская писательница, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1928 г. Идеалы рыцарственности и духовной цельности Унсет ищет в скандинавском средневековье, что нашло выражение в ее центральном произведении — романе «Кристин, дочь Лавранса». В 1928 г. Унсет приняла католичество.

Ле Форт, Гертруда фон (1876—1971) — немецкая лирическая поэтесса и романистка. Среди поэтического наследия Ле Форт выделяются «Гимны Церкви» (1924), связанные с ее переходом в католицизм и энергией словесного выражения, напоминающие Клоделя.

Грин, Жюльен (родился в 1900 г.) — французский католический писатель, американец по происхождению. В 1938—1958 гг. Грин издавал «Дневник», посвященный самоанализу, в частности в связи с терзавшей писателя проблемой: вера и творчество.

Жакоб Макс (1876—1944) — французский писатель; еврей по происхождению, обратившийся в католичество; был близок к Г. Аполлинеру. В книге «Поэтическое искусство» выступал как поборник новых, модернистских тенденций в поэзии, но в своем художественном творчестве пытался примирить их с католическим умонастроением.

[29] В указанной книге Маритена «Положение в поэзии» две главы написаны Раисой Маритен, его женой и ближайшей сотрудницей.

[30] Здесь аллюзия на евангельское изречение: «Дом, разделившийся внутри себя, не устоит» (Мф, XVII, 4).

[31] Воген Генри (1622—1695) — английский поэт и мистик, поэзии которого свойственны религиозное воодушевление и визионерство; его религиозное чувство распространялось на восприятие природы, ее красоты. В миросозерцании Вогена вера в одушевленность всего творения сочеталась с неоплатонистским взглядом на космос как на мир вечных образцов.

Герберт Джордж (1593—1633) — английский религиозный поэт «метафизической школы», повлиявший на Г. Вогена.

[32] Дюбо Шарль (1882—1939) — французский литературный деятель, эссеист и критик. Главный труд его жизни, «Дневник», выходивший с 1946 по 1955 г., представляет собой яркий документ религиозной психологии и интроспекции.

Морган Чарльз (1894—1968) — плодовитый английский романист и театральный критик.

[33] Дюамель Жорж (1884—1966) — французский писатель, поэт и эссеист, в 10-х годах XX в. примыкавший к унанимизму (литературное направление, исповедовавшее мистический коллективизм). В качестве врача участвовал в обеих мировых войнах; в 30—40-е годы болезненно переживал торжество фашизма в Европе и оккупацию Франции, но вследствие своих пацифистских убеждений отвергал движение Сопротивления. Главные произведения Дюамеля — циклы романов «Жизнь и приключения Салавена» (Vie et aventures de Salavin. 1920—1932 гг.) и «Хроника семьи Паскье» (La chronique des Pasquier. 1933—1944 гг.).

[34] Здесь имеется в виду евангельское изречение: «Не можете служить Богу и маммоне» (Мф, VI, 24). Понимаемое обычно под «маммоной» мирское богатство Маритен толкует в расширительном смысле всякой неправедной деятельности.

[35] Маритен весьма своеобразно прилагает к задачам художника заповедь христианства: «Возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф, XXII, 39); на месте ближнего здесь фигурирует весь мир, вверенный человеку универсум.

[36] Утрилло Морис (1888—1955) — французский художник, мастер городского пейзажа.

[37] Примечательно, что эту же идею о плодотворности для художника «специфического неведения» относительно своего «продвижения» находим среди заветных мыслей позднего Б. Пастернака: «Другие по живому следу /Пройдут твой путь за пядью пядь./ Но пораженья от победы/ Ты сам не должен отличать».

С. С. Аверинцев (к I—III главам)
Р. А. Гальцева (к IV главе)

Честертон Г. К.

Эссе *

* * *

ОМАР ХАЙЯМ И СВЯЩЕННОЕ ВИНО **

Так называемая новая нравственность не без ярости вцепилась в проблему пьянства. Энтузиасты не знают покоя — от тех, кто выдворяет людей из ресторана в 12.30, до пылкой дамы, которая крушит топором американские бары; но все они, почти всегда, признают, что пить можно в одном-единственном случае: для подкрепления, как пьют лекарство. С этим я не соглашусь ни за что на свете. Пить безнравственно и опасно только в том случае, если выпивка для вас — лекарство. И вот почему. Если вы пьете для удовольствия, вы гонитесь за чем-то редким — ведь, пока вы в здравом уме, вы не ждете, что каждый час принесет вам удовольствие. Если же вы пьете для здоровья — вы стремитесь к вещи естественной; к тому, что вам положено; к тому, без чего вы действительно не можете обойтись. Тот, кто познал искушение экстаза, еще может устоять; но вряд ли устоит тот, кто познал искушение нормальности. Представьте себе, что вы даете человеку волшебное снадобье и говорите ему: «Прими, и ты перепрыгнешь памятник!». Без сомнения, он примет и перепрыгнет, но вряд ли он начнет прыгать день и ночь на потеху согражданам. А вот если вы дадите снадобье слепому и скажете: «Прими, и ты увидишь», искушение окажется много, много сильнее. Как сможет он удержаться, заслышав цокот копыт или пенье птиц на рассвете? Не так уж трудно отказаться от развлечения; почти невозможно отказаться от непременного условия нормальной жизни. Всякий врач знает, как опасно давать больным алкоголь, даже для подкрепления сил. Я совсем не хочу сказать, что, по моему мнению, нельзя дать больному для бодрости глоток вина. Но мне кажется, что гораздо естественней и несравненно полезней давать его здоровым просто так.

Здравая точка зрения на выпивку покажется парадоксом, как и многие здравые мнения. Пейте от радости, но никогда не пейте с горя. Никогда не пейте, если вам без этого плохо,— иначе вы

* Эссе печатаются с небольшими сокращениями.

** *Chesterton G. K.* Omar and the Sacred Vine // *Chesterton G. K.* Heretics. L., 1905. P. 102—112.

уподобитесь серолицему подонку. Пейте, когда вам и без того хорошо,— и вы уподобитесь веселым крестьянам Италии. Не пейте потому, что вам надо напиться,— это разумное пьянство, оно ведет к смерти и аду. Пейте потому, что вам не нужно,— это пьянство неразумное и древнее здоровье мира.

Несколько десятилетий лежит на английской словесности славная тень восточного поэта. Перевод Фитцджеральда *[1] вобрал в себя, сконцентрировал весь темный, пассивный гедонизм нашей эпохи. О литературных достоинствах этой книги говорить не стоит — мало на свете стихов, в которых с такой силой соединились бы веселая колкость эпиграммы со смутной печалью песни. Но об ее философском, этическом и религиозном влиянии, которое не меньше ее литературных достоинств, я бы хотел поговорить, и, признаюсь, отнюдь не в мирных тонах. Многое можно сказать против духа «Рубайят» и волшебной ее власти. Но главное зло в том, что, к собственному, тем более — к нашему, несчастью, эта великая книга нанесла сокрушительный удар общительности и радости. Кто-то сказал про Хайяма: «Печальный и счастливый старый перс». Печальным он был, счастливым — не был ни в каком смысле слова. Он враждебен радости больше, чем пуритане.

Мудрый и прекрасный перс лежит под розовым кустом со свитком стихов и чашей вина. Трудно поверить, что, глядя на него, кто-нибудь вспомнит темноватую комнату, где врач отмеряет бренди безнадежному больному. Еще труднее поверить, что это зрелище наведет на мысль об испитом подонке, хлещущем джин в кабаке. Тем не менее эти трое связаны воедино невеселыми узами. Плохо не то, что Хайям воспевает вино,— плохо то, что он воспевает наркотические свойства вина. Он призывает пить с горя. Для него опьянение закрывает, а не открывает мир. Он пьет не поэтически, т. е. не весело и не бездумно. Он пьет разумно, а это ничуть не поэтичней банковской сделки и ничуть не приятнее слабительного. Насколько выше — по чувству, не по стилю — старая застольная песня:

По кругу пустим чашу мы,
Пусть льется сидр рекою.

Ее пели счастливые люди, славя поистине хорошие вещи — душевную беседу и братство и короткий досуг бедняков. Конечно, почти все высоконравственные нападки на Хайяма наивны и неверны, как всегда. Один ученый, к примеру, был так глуп, что обвинил его в атеизме и материализме. И то, и другое почти немыслимо для восточного человека — на Востоке слишком хорошо разбираются в метафизике. На самом же деле христианин, читающий Хайяма, скажет, что он отводит не мало, а слишком много места Богу. Омар Хайям исповедует тот страшный теизм, чьи адепты не могут представить ничего, кроме

* *Omar Khayam.* Rubayyat // Transl. by Fitzgerald E. L., 1859.

Бога, и не знают ни человеческой личности, ни человеческой воли.

Не спрашивают мяч согласия с броском.
По полю носится, гонимый Игроком,
Лишь Тот, кто некогда тебя сюда забросил,—
Тому все ведомо, Тот знает обо всем *.

Христианский мыслитель — Августин или Данте — не согласится с этими строками, потому что они отрицают свободную волю, честь и достоинство души. Высочайшая мысль христианства не приемлет такого скепсиса не потому, что он подрывает веру в Бога, а потому, что он подрывает веру в человека.

«Рубайят» воспевает громче всех безрадостную погоню за наслаждением; но она не одна. Самые блестящие люди нашей эпохи зовут нас к тому же самому сознательному культу редких наслаждений. Уолтер Пейтер [2] говорит, что все мы — приговоренные к смерти и нам остается наслаждаться прелестью минуты ради самой минуты. Тому же учила нас убедительная и безотрадная философия Уайльда. Девиз этой веры — carpe diem [3]; но исповедуют ее не счастливые, а очень несчастные люди. Великая радость не срывает походя розовые бутоны — взгляд ее прикован к вечной розе, которую видел Данте. Истинная радость исполнена духа бессмертия. Все великие комические книги — «Тристрам» и «Пиквик» [4], например,— просторны и неподвластны гибели; читая их, мы чувствуем, что герои — бессмертны, а повествованию нет конца.

Конечно, острая радость нередко бывает короткой; но это не значит, что мы мыслим ее как короткую, преходящую и наслаждаемся ею «ради данной минуты». Тот, кто это сделает, попытается осмыслить радость и ее разрушит. Радость — таинство как вера, ее нельзя осмыслять. Представим себе, что человек испытывает истинную радость. Я говорю не об эстете, взирающем на ценную эмаль, я имею в виду яростную, почти мучительную радость — миг восторга в первой любви или миг победы в бою. Влюбленный радуется в эту минуту отнюдь не «ради минуты». Он радуется ради возлюбленной или, на худой конец, ради самого себя. Воин радуется не ради минуты, а ради знамени. Он может сражаться за глупое, ненужное дело, влюбленный может разлюбить через пять дней. Но в эту минуту знамя для воина — вечно, любовь для влюбленного — бессмертна. Такие мгновения пронизаны вечностью; они дают радость именно потому, что не кажутся преходящими. Взгляните на них с точки зрения Пейтера — и они тут же станут холодными, как сам Пейтер и его стиль. Человек не может любить смертное, хотя бы на недолгий срок.

Чтобы понять ошибку Пейтера, вспомним его знаменитую фразу. Он хочет, чтоб мы горели пламенем твердым, как рубин.

* Перевод с англ. И. Б. Роднянской.

Но в том-то и дело, что пламя не может быть твердым, его нельзя ни гранить, ни оправлять. Так и чувства человеческие нетверды и не похожи на камни; они опасны, как пламя, опасно трогать их и даже изучать. Чтобы наши страсти стали твердыми, как драгоценные камни, они должны стать холодными, как эти камни,— другого пути нет. И самый сильный из всех ударов по простым человеческим радостям, самый смертельный — клич эстетов carpe diem. Для всех без исключения удовольствий и радостей нужен совсем другой дух — дух робости, привкус неуверенной надежды, ребяческого страха. Страсть невозможна, если нет чистоты и простоты; я говорю и о дурных страстях. Даже порок требует невинности.

Не будем говорить о том, как повлиял Хайям (или Фитцджеральд) на дела другого мира. Сейчас нам важно, что этому миру он принес немалый вред. Пуритане, как я уже сказал, много веселей его. Новые аскеты, сторонники Торо [5] и Толстого, куда жизнерадостнее — ведь как ни труден отказ от вина и роскоши, им остаются все простые радости, а главное — они не теряют способности радоваться. Торо может радоваться закату и без чашки кофе. Толстого не радует брак — но он достаточно здоров духовно, чтобы радоваться чернозему. Отказавшись от самых примитивных удобств, можно наслаждаться природой. Куст хорош и для трезвого. Но ни природа, ни вино — ничто на свете не обрадует вас, если вы неправильно понимаете радость; а с Хайямом (или Фитцджеральдом) случилось именно это. Он не видит, что радость невозможна для того, кто не верит в вечную радость, заложенную в природе вещей. Нас не обрадует и падекатр, если мы не верим, что звезды пляшут нам в такт. Никто не может быть истинно весел, кроме серьезных людей. В конце концов, человек может радоваться только сути вещей. Он может радоваться только вере.

Некогда люди верили, что звезды танцуют под их свирель, и плясали так, как никто не плясал с той поры. Мудрец «Рубайят» связан с этой древней языческой одержимостью не больше, чем с христианством. Духа вакханалии в нем не больше, чем духа святости. Дионис и его последователи знали радость бытия, серьезную, как у Уитмена. Дионис сделал вино не лекарством, а таинством. Иисус Христос тоже сделал вино таинством. Для Хайяма вино — лекарство. Он пирует потому, что жизнь безрадостна; он пьет с горя. «Пей,— говорит он,— ибо ты не знаешь, откуда ты пришел и зачем. Пей, ибо ты не знаешь, куда и когда пойдешь. Пей, ибо звезды жестоки и мир движется впустую, как волчок. Пей, ибо не во что верить и не за что бороться. Пей, ибо все одинаково гадко и одинаково бессмысленно». Так говорит он, протягивая чашу. Но на высоком алтаре стоит Другой, тоже с чашей в руке. «Пей,— говорит Он,— ибо мир, как это вино, пламенеет багрянцем любви и гнева Господня. Пей, ибо ангел поднял трубу, выпей перед боем. Пей, Я знаю, куда и когда ты пойдешь. Пей это вино — кровь Мою Нового Завета, за вас проливаемую».

В ЗАЩИТУ ФАРФОРОВЫХ ПАСТУШЕК *

Мир не любит вспоминать о своих былых увлечениях. Одно из таких увлечений — пылкая любовь к безмятежной пастушеской жизни — держалась необычайно долго, от времен, которые мы зовем древностью, до времен, которые, в сущности, можно назвать недавними. Жизнь пастухов и пастушек мыслилась невинной и радостной и при Феокрите, и при Вергилии, и при Катулле, и при Данте, и при Сервантесе, и при Ариосто, и при Шекспире, и при Попе. Нас учили, что язычники сотворили себе кумиров из камня и меди; но ни меди, ни камню не выстоять столько веков, сколько выстояли фарфоровые пастушки. Только Идеальный Пастух и христианство перекинули мост через пропасть между древним и новым миром. Однако, как мы уже говорили, человечество не любит вспоминать о своей мальчишеской любви.

Но воображение — непременная добродетель историка — не может не считаться с ней. Дешевые бунтари полагают, что воображение всегда мятежно и призвано грезить о новом и небывалом. На самом же деле высшая цель воображения — оживлять прошлое. Трубный глас Воображения вызывает мертвых из могил. Благодаря воображению, мы видим Дельфы глазами грека, Иерусалим — глазами крестоносца, Париж — глазами якобинца, Аркадию — глазами эвфуиста. По милости воображения наша упорядоченная жизнь оказывается построенной на напластованиях революций. Бунтари неправы: воображение не столько претворяет чудо в жизнь, сколько жизнь — в чудо. Для человека с воображением все общие места — парадоксы (были же они парадоксами в каменном веке!). Простой справочник для него до краев наполнен кощунством.

Рассмотрим же при свете воображения старую мечту о пастушках. Мы относимся к ним без всякого энтузиазма. Нам кажется, что изучать их — все равно что копаться в письмах давно умершего человека. Их цветы для нас — мишура; ягнята, танцующие под свирель, искусственны, как балерины. Даже наши собственные скучные занятия кажутся нам радостней, чем их забавы. Они переходят границы разума и добродетели — и застывают в скачке́ фигурами античного фриза. Вакханки на старых, серых картинках нудны, как викарий. Их разгул холоднее нашего ханжества. Очень легко почувствовать сухую сентиментальность и приторную слащавость пастушеского идеала. Все это ясно, но это еще не все.

Веками сменяли друг друга самые гордые, самые смелые идеалы силы и разума, но мечта о совершенном крестьянине жила и воплощала по-своему мысль о том, что есть достоинство в простоте и в труде. Аристократу невредно было верить, что, если

* *Chesterton G. K.* A Defence of China Shepherdesses // *Chesterton G. K.* The defendant. L., 1901. P. 81—90.

мудрость и невинность недосягаемы для него, ими, по крайней мере, тайно владеют бедные. Ему полезно было верить, что, если даже нет рая над ним, есть рай под ним, внизу. Полезно было, среди блеска побед, сохранить ощущение, что есть вещи получше славы, что «это еще не все».

Идеальный пастух кажется нам нелепым. Но только это занятие бедных сами богатые уровняли со своими занятиями. Пастух из пасторали был, без сомнения, очень мало похож на настоящего. Первый невинно играл овечкам на свирели, второй так же невинно орал на них; различались они и умом, и умытостью. Но разница между пастушком, который пляшет с Амарилис [6], и пастухом, который ее колотит, ни на капельку не больше, чем разница между воином, умирающим за честь знамени, и солдатом, живущим для чистки пуговиц; между священнослужителем, бодрствующим у чужого ложа, и священником, который хочет поскорей добраться до своего. В каждом деле есть идеал и есть реальные люди. Я ничего не имею против идеальных пастушек, но искренне сожалею, что только пастухов подняли на пьедестал. Я жалею, что нет идеального почтальона, идеального лавочника, идеального паяльщика. Конечно, все мы посмеемся при мысли об идеальном почтальоне и докажем, что мы — не идеальные демократы.

Если мы попросим современного бакалейщика, уподобившись жителю Аркадии, воспеть в символической пляске радости бакалейного дела или поиграть на несложном инструменте среди скачущих приказчиков, он, без сомнения, смутится, а может, и рассердится. Но это еще не значит, что он прав; может быть, просто оскудело воображение бакалейщиков. В каждом деле и ремесле должен быть идеальный образец, и не так уж важно, что он далек от действительности. Никто не думает, что представления о долге и славе никогда не покидают сознание врача или солдата; что при мысли о Ватерлоо легче ползать на брюхе, а образ страждущего человечества смирит несчастного, которого подняли с постели в два часа ночи. Ни один идеал не спасет то или иное дело от нудности и грубости. Но идеал живет в подсознании и у солдата, и у врача, и потому их нудное, грубое дело стоит усилий. В высшей степени жаль, что такого идеала нет во многих хороших занятиях и ремеслах, от которых зависит жизнь современного города. Жаль, что мы не нашли замены старому обычаю, когда у каждого дела был святой покровитель. Если бы мы нашли, был бы святой покровитель паяльщиков, и паяльщики верили бы, что жил на свете идеальный человек, который паял.

Мы это понимаем. И все-таки спрашиваем себя: не оскудел ли мир, когда перестал верить в счастливых пастушков? Глупо думать, что крестьяне ходили в бантиках, но еще хуже думать, что они ходят в лохмотьях, и оставаться равнодушным. Современное реалистическое восприятие бедности уводит нас дальше от истины. Нам не постигнуть сложной светотени крестьянской жизни, пока добродетели бедных так же грубы для нас, как их пороки,

а радости — так же унылы, как печали. И может быть, в ту самую минуту, когда мы видим двух серолицых мужчин за кабацкой кружкой, сами они справляют праздник сердца, увенчаны цветами радостного безделья и похожи на счастливых пастушков гораздо больше, чем мы думаем.

УПОРСТВУЮЩИЙ В ПРАВОВЕРИИ *

Недавно меня попросили объяснить одно мое странное свойство. Просьба эта предстала передо мной в виде вырезки из очень лестной, хотя и несколько удивительной, статьи, напечатанной в Америке. Насколько я понял, автору кажется, что необычно быть обычным, непорядочно — добропорядочным. Я же обычен и добропорядочен в самом прямом смысле слова — я подчиняюсь обычаю, принял добрый порядок: верю в Творца; как велит здравый смысл, благодарен Ему за этот мир; ценю прекрасные дары — жизнь и любовь; признаю обуздывающие их законы — рыцарство и брак; разделяю другие традиции и взгляды моей земли и моих предков. Многим непонятно, почему я считаю траву зеленой, хотя свежеоткрытый словак написал ее серой; как я терплю дневной свет, когда тринадцать литовских философов, усевшись в ряд, честят его вовсю; с какой стати я, подумать только, предпочитаю свадьбы разводам, а детей — абортам. Не буду сейчас защищать поодному эти взгляды, которые разделяет со мной подавляющее большинство живущих ныне и живших прежде. Отвечу сразу на все, и вот почему: мне хочется показать пояснее, что я не из чувствительности защищаю такие вещи. Очень легко слезливо разглагольствовать обо всем этом. Но вот я бросаю читателю вызов: пусть он найдет в моей статье хоть одну слезу. Я придерживаюсь столь странных взглядов не по велению чувств, а по велению разума.

Скажу больше. Не я, а скептики отдались на волю чувств. Добрая половина наших смелых, современных мятежей — просто жалкое преклонение перед молодыми. Мои ровесники, с упоением уверяя, что они «всей душой за молодых», защищают любую прихоть моды. Я же не защищаю по той самой причине, по какой не крашу волос и не ношу корсета. Модные толки о том, что молодые всегда правы,— просто жалкие сантименты. Не буду спорить, они вполне естественны. Всякому приятно смотреть на счастливых молодых людей; но тот, кто возводит это в принцип, страдает излишней чувствительностью. Быть может, вы просто хотите осчастливить побольше народу. Что же, на свете гораздо больше тех, кому от тридцати до семидесяти. Жертвовать всем во имя молодых — то же самое, что работать на богатых: они станут привилегированной кастой, а все остальные — подхалимами.

* *Chesterton G. K.* Persevering in orthodohy // *Chesterton G. K.* The Thing. N. Y., 1930. P. 258—264.

А главное, молодым и так неплохо. Если мы вправду хотим утешить мир, лучше заняться стариками. Как видите, я ссылаюсь не на чувства, а на факты. Примеров таких много — скажем, рыцарство. Рыцарское отношение к женщине основано не на романтическом, а на самом реалистическом понимании «проблемы пола» — таком реалистическом, что о нем и не напишешь.

Отмечу, что поборники свободной любви еще чувствительней прочих. Возьмем хотя бы их слабость к эвфемизмам. Их любимый девиз смягчен и отредактирован прямо для газеты. Они призывают к свободной любви, а думают совсем другое; точнее всего, тут будет «свобода похоти». Однако, по своей чувствительности, они не могут обойтись без жеманства и воркуют о любви. Мы могли бы разнести их вдребезги, если бы они осмелились говорить так же непристойно и прямо, как действуют. Но я отвлекся. Вернусь к основной теме.

Те, кого мы зовем интеллектуалами, делятся на два класса: одни интеллекту поклоняются, другие им пользуются. Бывают исключения, но чаще всего это разные люди. Те, кто пользуется умом, не станут поклоняться ему — они слишком хорошо его знают. Те, кто поклоняется,— не пользуются, судя по тому, что они о нем говорят. От этих, вторых, и пошла современная возня вокруг интеллекта, интеллектуализма, интеллектуальной жизни и т. п. На самом деле интеллектуальный мир состоит из кружков и сборищ, где говорят о книгах и картинах, преимущественно новых, и о музыке (наиновейшей). Для начала об этом мире можно сказать то, что Карлейль сказал о человеческом роде: почти все — дураки. Круглых дураков тянет к интеллектуальности, как кошек — к огню. Я часто бывал в таких кружках, и всегда несколько участников оказывалось гораздо глупее, чем может быть человек. Однако они так и светились оттого, что попали в интеллектуальную атмосферу. Я помню почтенного бородатого человека, который, судя по всему, и спал в салоне. Время от времени он поднимал руку, призывая к молчанию, и предупреждал: «Мысль!», а потом говорил что-нибудь такое, чего постеснялась бы корова. Наконец один тихий, терпеливый гость (кажется, мой друг Эдгар Джипсон) не выдержал и крикнул: «Господа, вот это по-вашему мысль? Нет, вот это?» Надо сказать, такими были почти все мысли, особенно — у свободомыслящих.

Конечно, и тут есть исключения. Умных можно найти даже среди интеллектуалов. Иногда умный и способный человек так тщеславен, что ему приятна и лесть дураков. Поэтому он говорит то, что глупые сочтут умным, а не то, что только умные сочтут правдой. Таким был Уайльд. Когда он сказал, что безнравственная женщина не надоест вовек, он ляпнул чистейшую бессмысицу, в которой даже нет соли. Всякий мужчина, особенно безнравственный, знает, как может осточертеть целое шествие безнравственных женщин. Эта фраза — «Мысль», т. е. то, что надо возвещать, предварительно подняв руку, сборищу не умеющих думать людей. В их бедных, темных головах цинизм смутно ассоции-

руется с остроумием; вот они и восхищаются Уайльдом, когда он, махнув рукой на остроумие, ударяется в цинизм. Однако он же сказал: «Циник знает всему цену, но не знает ценности». Это — безупречный афоризм, в нем есть и смысл, и соль. Но если бы его поняли, Уайльда немедленно бы свергли. Ведь его и возвеличили за цинизм.

Именно в этом, интеллектуальном, мире, где много дураков, немного остроумцев и совсем мало умных, бродит закваска модного мятежа. Из этого мира идет всякая Новая Разрушительная Критика (которую, конечно, свергает наиновейшая раньше, чем она что-нибудь как следует разрушит). Когда нас торжественно извещают, что мир восстал против веры, или семьи, или патриотизма, надо понимать, что восстал этот мир, а вернее, что этот мир всегда восстает против всего. Восстает он не только по глупости и склонности к суете. У него есть причина. Она очень важна; и я прошу всякого, кто намерен думать, тем более — думать свободно, отнестись к ней внимательно хоть на минуту. Вот она: эти люди слишком тесно связаны с искусством и переносят его законы на этику и философию. Это — логическая ошибка. Но, как я уже говорил, интеллектуалы неумны.

Искусство, на наш первобытный взгляд, существует для вящей славы Божьей, а в переводе на современный психологический жаргон — для того, чтобы пробуждать и поддерживать в человеке удивление. Картина или книга удалась, если, встретив после нее облако, дерево, характер, мы скажем: «Я это видел сотни раз и ни разу не увидел». Чтобы добиться такой удачи, естественно и необходимо менять угол зрения — ведь в том-то и суть, что читателя и зрителя нужно застать врасплох, подойти к нему с тыла. Художник или писатель должен осветить вещи заново, и не беда, если он осветит их ультрафиолетовыми лучами, невидимыми для прочих,— скажем, темным, лиловым светом тоски и безумия. Но если он поставит такой опыт не в искусстве, а в жизни, он уподобится рассеянному скульптору, который начал бы кромсать резцом лысую голову гостя.

Для ясности приведу пример. Теперь принято смеяться над конфетным искусством, т. е. над искусством плоским и приторным. И действительно, нетрудно, хотя и противно, вообразить коробку конфет, на которой розово-голубая девица в золотых буклях стоит на балконе под луной с розой в руке. Она может вместо розы судорожно сжимать письмо, или сверкать обручальным кольцом, или томно махать платочком вслед гондоле на зло чувствительному зрителю. Я очень жалею этого зрителя, но не соглашаюсь с ним.

Что мы имеем в виду, когда называем такую картинку идиотской, пошлой или тошнотворной, и даже конфеты не могут настроить нас на более кроткий лад? Мы чувствуем, что даже хорошее может приесться, как приедаются конфеты. Мы чувствуем, что это — не картина, а копия; точнее — копия с тысячной копии, а не изображение розы, девушки или луны. Художник скопировал

другого, тот — третьего и так далее, в глубь годов, вплоть до первых, искренних картин романтической поры.

Но розы не копируют роз, лунный свет не копирует лунного света, и даже девушка — копирует девушку только внешне. Настоящие роза, луна и девушка — просто роза, луна и девушка. Представьте, что все это происходит в жизни; ничего тошнотворного тут нет. Девушка — молодая особа женского пола, впервые явившаяся в мир, а чувства ее впервые явились к ней. Если ей вздумалось встать на балконе с розой в руке (что маловероятно в наше время), значит, у нее есть на то причины. Когда речь идет о жизни, оригинальность и приоритет не так уж важны. Но если жизнь для вас — скучный, приевшийся узор, роза покажется вам бумажной, лунный свет — театральным. Вы обрадуетесь любому новшеству и восхититесь тем, кто нарисует розу черной, чтобы вы поняли, как темен ее пурпур, а лунный свет — зеленым, чтобы вы увидели, насколько его оттенок нежнее и тоньше белого. Вы правы. Однако в жизни роза останется розой, месяц — месяцем, а девушки не перестанут радоваться им или хранить верность кольцу. Переворот в искусстве — одно, в нравственности — другое. Смешивать их нелепо. Из того, что вам опостылели луна и розы на коробках, не следует, что луна больше не вызывает приливов, а розам не полезен чернозем.

Короче говоря, то, что критики зовут романтизмом, вполне реально, более того — вполне рационально. Чем удачней человек пользуется разумом, тем ему яснее, что реальность не меняется от того, что ее иначе изобразили. Повторяется же, приедается только изображение; чувства остаются чувствами, люди — людьми. Если в жизни, а не в книге девушка ждет мужчину, чувства ее — весьма древние — только что явились в мир. Если она сорвала розу, у нее в руке — древнейший символ, но совсем свежий цветок. Мы видим всю непреходящую ценность девушки или розы, если голова у нас не забита модными изысканиями; если же забита — мы увидим, что они похожи на картинку с коробки, а не на полотно с последней выставки. Если мы думаем только о стихах, картинах и стилях, романтика для нас — надуманна и старомодна. Если мы думаем о людях, мы знаем, что они — романтичны. Розы прекрасны и таинственны, хотя всем нам надоели стихи о них. Тот, кто это понимает, живет в мире фактов. Тот, кто думает только о безвкусице аляповатых стишков или обоев, живет в мире мнимостей.

В этом мире и родился современный скептический протест. Его отцы, интеллектуалы, вечно толковали о книгах, пьесах, картинах, а не о живых людях. Они упорно тащили жизнь на сцену — но так и не увидели жизни на улице; клялись, что в их книгах реализма все больше — но в их беседах его было все меньше. Они ставили опыты, беспокойно искали угол зрения, и это было очень полезно для дела, но никак не годилось для суждения о законах и связях бытия. Когда они добирались до этики и философии, получался какой-то набор бессвязных, безумных картин.

Художник всегда видит мир с определенной точки, в определенном свете; и порой этот свет внезапен и краток, как молния. Но когда наши анархисты принялись освещать этими вспышками человеческую жизнь, получился не реализм, а просто-напросто бред. Определенный художник в определенных целях может писать розу черной, но пессимисты вывели из этого, что красная роза любви и бытия так черна, как ее малюют. Определенный поэт в определенных целях может назвать луну зеленой, а философ торжественно заявляет, что луна кишит червями, как зеленый сыр.

Да, что-то есть в старом добром призыве: «искусство для искусства». Правда, понять его надо чуть иначе: пусть люди искусства занимаются искусством, а не чем другим. Когда они занимаются моралью и религией, они вносят туда власть настроения, дух эксперимента, дух тревоги, столь уместные в их прямом деле. Каковы бы ни были законы и связи человеческой жизни, вряд ли они действительно меняются с каждой модой на рифмы или на брюки. Эти законы объективны, как чернозем или прилив, а вы не освободитесь от приливов и чернозема, объявив старомодными розу и луну.

Я не меняю взглядов на эти законы, потому что так и не понял, с чего бы мне их менять. Всякий, кто слушается разума, а не толпы, может догадаться, что жизнь и теперь, как и во все времена,— бесценный дар Божий; доказать это можно, приставив револьвер к голове пессимиста. И здравый смысл, и жизненный опыт говорят нам, что романтическая влюбленность — естественна для молодости, а в более зрелые годы ей соответствуют, ее продолжают супружеская и родительская любовь. Тех, кого заботит правда, а не мода, не собьет с толку чушь, которой окутывают теперь всякое проявление раздражительности или распущенности. Те же, кто видит не правду и ложь, а модное и немодное,— несчастные жертвы слов и пустой формы. Их раздражают бумажные розы, и они не верят, что у живой розы есть корни; не верят они и в шипы, пока не вскрикнут от боли.

А все дело в том, что современный мир пережил не столько нравственный, сколько умственный кризис. Смелые Современные Люди смотрят на гравюру, где кавалер ухаживает за дамой в кринолине, с той же бессмысленной ухмылкой, с какой деревенский простак смотрит на чужеземца в невиданной шляпе. У них хватает ума только на то, чтобы подметить: теперь девушки современно стригутся и ходят в коротких юбках, а их глупые прабабки носили букли и кринолины. Кажется, это вполне удовлетворяет их неприхотливый юмор. Снобы — простые души, вроде дикарей. Вернее, они похожи на лондонского зеваку, который лопается от хохота, услышав, что у французских солдат синие куртки и красные рейтузы, а не красные куртки и синие рейтузы, как у нормальных англичан. Я не меняю ради них своих взглядов. Стоит ли?

ГАМЛЕТ И ПСИХОАНАЛИТИК *

Сегодня я посвятил науке долгие предутренние часы. Всякий знает в наши дни, что новая славная наука по имени психоанализ зиждется на исследовании снов. Чтобы исследовать сны, их надо видеть; а чтобы их видеть, надо спать. И вот, пока другие расточали бесценное время на легковесные ненаучные занятия, пока темные суеверные крестьяне копали свои темные суеверные огороды во имя темной суеверной картошки, пока священники предавались благочестивой пантомиме, а поэты писали о жаворонках, я обогнал их всех на несколько веков. Не ведая устали, я прогрессивно смотрел кошмары, которые с развитием науки найдут истолкователя. Я не буду описывать подробно мои сны. Кажется, я гулял в каких-то катакомбах под Альберт-холлом [7], ел пышки (румяные упругие булочки, исчезнувшие в наше время, как и все, чему Англия обязана славой) и спорил с теософом. Все это нелегко подогнать под теорию подавленных желаний — ни разу в жизни я не отказывался съесть пышку или поспорить с теософом, а посетить лишний раз Альберт-холл не захочется никому. Спустившись к завтраку, я развернул газету (утреннюю, а не вечернюю, как вы, со свойственным вам юмором, поспешили предположить), я развернул утреннюю газету и нашел в ней немало сведений о психоанализе. Строго говоря, я нашел там все, кроме одного: никто не потрудился сообщить, что же такое психоанализ. Как выяснилось, сны — это символы; причем, насколько я понял, символизируют они непременно какую-нибудь подспудную гадость. Мне кажется, слово «символ» употребляется здесь не к месту. Ведь символ — не маска, а ключ. Мы прибегаем к символу, когда хотим выразить получше то, что не выразишь прямо. Я ел пышку, может быть, это означает, что — в пылу эдипова комплекса — я хотел отъесть нос моему отцу; но символ этот не слишком удачен. Может быть, Альберт-холл обозначает стремление к дядеубийству; но и этот символ скорей затемняет, чем проясняет дело. На мой взгляд, сны не приблизили меня к познанию истины — ночью она спрятана еще глубже, чем днем. Стремление к убийству дяди напомнило мне о Гамлете, о котором я скажу чуть позже. Сейчас же я хочу отметить, что моя газета не отличалась ясностью мысли. Так, например, она предполагала, что массовый опрос пациентов методом психоанализа способствует развитию литературы. Не знаю, так ли это; зато, если я хоть немного постиг человеческую природу, я знаю, что он способствует развитию вранья. Меня трогает нечеловеческая наивность фрейдистов, толкующих о научной точности единственного исследования, которое абсолютно невозможно проверить. Конечно, поиски знамений в снах стары, как мир. Точнее, они не столько стары, сколько очевидны. Нельзя сказать, что кто-то открыл их,— они были известны всегда. Задолго до нынешней моды я сам (видит небо — никак не психо-

* *Chesterton G. K.* Hamlet and psychoanalysist // *Chesterton G. K.* Fancies versus fads. N. Y., 1923. P. 31—40.

лог) говаривал, помнится, что, как и во всех народных поверьях, есть доля истины и в поговорке: «Что днем забудешь — во сне увидишь». Люди знали давно, что человек нередко видит ночью то, о чем старался не думать днем. Но у народного поверья есть, по меньшей мере, одно преимущество перед ненародной наукой наших дней: оно несерьезно. Мы называем средние века веками веры; точнее было бы назвать их веками недоверия, полусомнения — полунасмешки. Старые рассказы о привидениях не только страшны — они смешны. У психоаналитиков смеха не отыщешь. В старину крестьянин говорил: «Слыхал? Что днем забудешь — во сне увидишь», а другие отвечали: «А-а!» — и все долго смеялись. Да и теперь, когда коровница видит во сне похороны, другая говорит: «Не иначе как к свадьбе», и обе долго хихикают. Но когда Дж. Д. Бересфорд [8] говорит, что «фрейдизм — самая многообещающая для литературы научная теория, потому что она исследует пол, вечную тему романов», никто не смеется. Современный и красноречивый лектор изрекает мысли куда более смешные, чем топорные шутки крестьян и коровниц, и не вызывает и тени улыбки. Виной тому — нездоровая торжественность, в которой, словно в вакууме, живет теперь наука. Если бы Фрейду посчастливилось изложить свои взгляды в таверне, он имел бы очень большой успех.

Психоаналитики сильно озабочены так называемой проблемой Гамлета. Их особенно интересует то, чего Гамлет не знал, не говоря уже о том, чего не знал Шекспир. Раньше бились над вопросом: был ли Гамлет безумцем; теперь вопрос стоит иначе: безумен ли весь свет? Как это ни смешно, самые тонкие критики, замечающие самые тонкие оттенки, совершенно неспособны заметить то, что поистине бьет в нос. Изо всех сил пытаются они доказать, что подсознательно Гамлет стремился к одному, сознательно — к другому. По всей вероятности, сознательно он всей душой приветствовал мщение, но пережитый шок вызвал в нем болезненное, тайное, странное отвращение к убийству. И никому не приходит в голову, что не так уж приятно перерезать горло собственному отчиму и дяде. Мораль Гамлета отличается от современной: он знал, что отмщение страшно, и все же считал, что обязан отмстить.

Чтоб объяснить поведение Гамлета, не нужно психоанализа. Он сам объяснил свои действия, он даже слишком этим увлекся. Долг явился ему в отталкивающей форме, и он не был создан для таких дел. Конечно, возник конфликт, но Гамлет знал о нем, он сознавал его с начала до конца. Не подсознание владело им, а слишком ясное сознание.

Как ни странно, толкуя о подсознательном отвращении Гамлета, ученые расписываются в собственном не вполне осознанном отвращении. Это у них в подсознании лежит предрассудок, по вине которого они старательно обходят очень простую истину. Они обходят простой моральный принцип, в который Шекспир верил во всяком случае больше, чем во Фрейдовы законы. Шекспир, без сомнения, верил в борьбу между долгом и чувством.

Но ученый не хочет признать, что эта борьба терзала Гамлета, и заменяет ее борьбой сознания с подсознанием. Он наделяет Гамлета комплексами, чтобы не наделить совестью. А все потому, что он, ученый, отказывается принять всерьез простую, если хотите — примитивную мораль, на которой стоит Шекспирова трагедия. Мораль эта включает три предпосылки, от которых современное болезненное подсознание бежит, как от призрака. Во-первых, мы должны поступать справедливо, даже если нам очень не хочется; во-вторых, справедливость может потребовать, чтобы мы наказали человека, как правило — сильного; в-третьих, само наказание может вылиться в форму борьбы и даже убийства. Предубежденный современный мыслитель называет первый принцип идеализмом, второй — насилием, а третий — варварством. Современные люди инстинктивно скрывают от себя, что иногда человек должен, рискуя собственной жизнью, насилуя собственную волю, убить тирана. Вот почему тираны так разгулялись в наши дни.

Чтобы не думать, упаси Господи, о тех случаях, когда очень хочется быть в мире, а долг призывает к ссоре, ученый кромсает пьесу и ищет ее разгадку в смутных до бессмысленности современных учениях. Он пытается толковать ее в свете новой морали, о которой Шекспир и не слыхивал, потому что как огня боится старой морали, о которой Шекспир просто не мог не слышать. А мораль эта (по мнению многих, основанная на гораздо более глубоком знании человеческой психики) признает тираноубийство не только потому, что оно ведет к свободе, но еще и потому, что оно искупает грех. Когда же нас призывают заменить возмездие состраданием, это значит одно: не решаясь покарать тех, кто достоин кары, современный мир карает тех, кто достоин сострадания.

В ЗАЩИТУ ДЕТЕКТИВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

Если вы хотите понять, почему так популярны детективы, вам придется прежде всего отказаться от нескольких штампов. Например, не следует считать, что народ предпочитает плохую литературу и любит детективы за то, что они плохо написаны. Не всякая плохая книжка становится популярной. В железнодорожном справочнике нет ни психологии, ни юмора, однако его не принято читать вслух у камина. Если детективы читают чаще, чем справочники, значит, они интересней. По счастливой случайности, многие хорошие книги стали популярными; по еще более счастливой случайности, еще больше плохих книг популярности не снискало. Вероятно, хороший детектив читали бы ничуть не меньше, чем плохой. К сожалению, многие вообще не представляют себе, что может быть хороший детектив; для них это так же бессмысленно,

* *Chesterton G. K.* In defence of detective stories // *Chesterton G. K.* The defendant. L., 1901. P. 157—162.

как хороший черт. По-видимому, они считают, что написать о преступлении — так же дурно, как и его совершить. Этих нервных людей, в сущности, можно понять — действительно, в детективах не меньше крови, чем в шекспировских драмах.

Однако на самом деле между хорошим и плохим детективом такая же разница, как между хорошим и плохим эпосом. Детектив не только совершенно законный жанр — он играет немалую роль в сохранении нормальной жизни общества. Прежде всего детективы — единственный и первый вид литературы, в котором как-то отразилась поэзия современной жизни. Люди жили веками среди гор и дремучих лесов, пока не поняли, как много в них поэзии. Может быть, наши потомки увидят фабричные трубы алыми, как горные вершины, а уличные фонари — естественными, как деревья. В детективном романе нам открывается большой город, дикий и независимый от нас,— и в этом, без сомнения, детектив подобен «Илиаде». Вы замечали, надеюсь, что герой и сыщик ходит по Лондону свободно, как сказочный принц в царстве фей: омнибус сверкает перед ним чистыми красками волшебной колесницы, городские огни светятся, как бесчисленные глаза гномов,— ведь они хранят тайну, быть может зловещую, которую писатель знает, а читатель нет. Каждый поворот улицы указует на нее, словно палец; странные силуэты домов на фоне темного неба говорят о ней.

Открыть поэзию Лондона — немалое дело. Ведь, в сущности, город поэтичней деревни; природа — хаос бессмысленных сил, город — сознательных. Форма цветка и рисунок лишайника, может быть, что-то значат, а может быть, не значат ничего. Но каждый камень на улице, каждый кирпич в стене — несомненный, явный знак: кто-то послал его нам, как телеграмму или открытку. Самая узенькая улочка в каждом своем повороте хранит душу человека, построившего ее. Каждый кирпич — документ, как клинописная табличка Вавилона; каждая черепица учит, как грифельная доска, покрытая столбцами цифр. И все — даже фантастическая кропотливость Шерлока Холмса,— что напоминает нам о романтике городской детали, все, что подчеркивает предельную значимость наличников и карнизов,— благо. Хорошо приучить обыкновенного человека смотреть внимательно на десяток встречных людей хотя бы для того, чтобы выяснить, не окажется ли одиннадцатый знаменитым вором. Конечно, можно мечтать о другой, высшей романтике Лондона; можно думать о том, что приключения душ человеческих поинтересней, чем приключения тел, и что охотиться за добродетелью труднее и важнее, чем за пороком. Но с тех пор как все наши великие, кроме Стивенсона, отказываются писать о том вгоняющем в дрожь ощущении, когда глаза большого города по-кошачьи светятся в темноте, мы должны по достоинству ценить народную литературу, которая при всем ее косноязычии и вульгарности не соглашается видеть в современности прозу, а в обычном — обыденное. Искусство всех веков любило современный ему быт и костюм; художники одевали

группы вокруг креста в камзолы флорентийских дворян и фламандских бюргеров. В XVIII веке выдающиеся актеры любили играть Макбета в пудреном парике. Как далеки мы сами от этой убежденности в поэзии нашей жизни, вы легко поймете, если представите себе Альфреда Великого в гольфах или Гамлета во фраке с траурной повязкой. Но нельзя, обернувшись назад, застыть, уподобясь Лотовой жене. Не могла не появиться народная литература о романтике современного города; и возникли популярные детективы, такие же грубые и освежающие, как баллады о Робин Гуде.

И еще одно хорошее дело сделали детективы. С тех пор как человек, бунтуя против автоматизма цивилизации, проповедует развал и мятеж, полицейский роман, роман о полицейских, в какой-то мере напоминает нам, что нет приключений романтичней и мятежней, чем сама цивилизация. Рассказ о недремлющих стражах, охраняющих бастионы общества, пытается напомнить нам, что мы живем в вооруженном лагере, в осажденной крепости, а преступники, дети хаоса — лазутчики в нашем стане. Когда сыщик из детектива несколько фатовато стоит один против ножей и револьверов воровского притона, мы должны помнить, что поэтичен тут и мятежен посланник общественной справедливости, а взломщики и громилы — просто старые добрые консерваторы, поборники древней свободы волков и обезьян. Да, романтика детектива — человечна. Она основана на том, что добродетель — самый отважный и тайный из заговоров. Она напоминает нам, что бесшумные и незаметные люди, защищающие нас,— просто удачливые странствующие рыцари.

МОГИЛЬЩИК *

Недавно в Манчестерской библиотеке я просматривал средневековые рукописи, и меня поразило совершенство тех миниатюр, которые так часто хвалят и так редко понимают. А больше всего поразила меня в них одна особенность, свидетельствующая о большой простоте и большом духовном здоровье. То, о чем я скажу, хорошо знал Платон; знает это и каждый ребенок. Для Платона и для ребенка самое главное в корабле, например,— что это корабль. И вот, если старинные художники рисовали корабль, они всеми средствами пытались выразить, что это именно корабль, а не что другое. Если они рисовали царя, он поистине царствовал; если рисовали цветок, он цвел. Их рука могла ошибиться, неправильно изобразить тот или иной предмет, но их разум не ошибался: они знали, в чем суть предметов.

Миниатюры инфантильны в самом глубоком и лестном смысле этого слова. Когда мы молоды, сильны и простодушны, мы знаем вещи; когда мы постарели и выдохлись, мы знаем свойства ве-

* *Chesterton G. K.* The grave — digger // *Chesterton G. K.* Lunacy and Letters. L., 1958. P. 113—117.

щей. Цельный и здоровый человек воспринимает корабль всеми своими чувствами, со всех сторон. Одно чувство говорит ему, что корабль большой или белый, другое — что он движется или стоит на месте, третье — что он борется с шумными волнами, четвертое — что он окутан запахом моря. Глухой узнаёт, что корабль движется, только по движению берега. Слепой — по звуку разрезаемой волны. Глухой слепец — по приступу морской болезни. Это уже импрессионизм, типично современное явление.

Импрессионизм закрывает все девять миллионов девятьсот девяносто девять тысяч девятьсот девяносто девять средств восприятия, кроме одного. Природа разрешила нашим чувствам и впечатлениям поддерживать друг друга; мы же решаем выключить одни средства восприятия и ограничиться другими. Импрессионисты хотят превратить человечество в стадо циклопов. Неудивительно, что Уистлер [9] носил монокль — вся его философия кривая. И точно так же как художники этого типа требуют, чтобы мы верили только глазам, поэты этого типа требуют, чтобы мы верили только одной половинке мозга.

Современные пьесы не принимают ничего, что не соответствует их тонкой (я чуть не сказал — тайной) атмосфере. Вы можете сказать, что «Гамлет» или «Ромео и Джульетта» вам не нравятся. Но вам приходится признать, что эти трагедии выдержали натиск смеха. Может быть, немецкий профессор и допек несчастного «Гамлета», но Могильщик его не допек. Когда Гамлет встретил Могильщика, он обнаружил (не в пример вам), что над серьезными вещами могут смеяться даже те, кто стоит к ним очень близко. Веселая песня Могильщика — героический гимн демократии, и от первых ее звуков, как от пенья петуха, раскалывается весь мир Пелеаса и Мелисанды [10].

Некоторые считают, что Шекспир не любил народ, потому что он то и дело ругает чернь — как будто у всякого любящего народ человека нет причин ругать чернь! В том-то и дело, что чернь — это народ без демократии. Но если вы думаете, что Шекспир, сознательно или бессознательно, не знал грубой народной правды и яростного народного юмора, прочитайте сцену с Могильщиком. «Неужели этот человек не чувствует, чем он занимается? Ведь он поет, роя могилы». Здесь Шекспир дал нам понять, насколько Гамлет ниже Могильщика. Сам по себе Гамлет может быть персонажем Метерлинка, и пьесу о себе он хочет сделать метерлинковской пьесой: стилистически выдержанной, изысканной — словом, однообразной. Он хочет, чтобы Могильщик был грустен, чтобы Могильщик вписывался в картину. Но Могильщик не хочет вписываться — не таковы могильщики! Простой человек, каким бы он страшным делом ни занимался, никогда не хотел и никогда не захочет стать трагическим.

Тех, кто действительно знает лондонскую бедноту, поражают две вещи: как беспросветны ее несчастья и как непрерывно балагурство. К счастью для мира, бедные умеют находить и непристойность и смех в глубоких могилах, которые они копают. Шекспир показал, что способен понять народ, когда сделал чернорабочего счастливым, а принца — глубоко несчастным. Многие сетовали на свалку трупов в последней сцене «Гамлета». Но, что ни говори, никто не нашел среди них трупа Могильщика. Поэты делали королей героями своих трагедий не только из лести, но и из жалости. Люди, которые с начала времен роют, копают, пашут, рубят, претерпели бессчетное количество правительств, изредка — хороших, как правило — плохих. Но они всегда пели за работой, даже когда они строили высокие могилы фараонов. И в наших цивилизованных современных городах они поют за работой, хотя роют могилы самим себе.

Мои легкомысленные рассуждения начались с готических миниатюр, ими они и кончаются. В причудливых, разноцветных средневековых молитвенниках можно отыскать следы многих стилей и мод, но там нет и следа современной ереси единства стиля. Наши современники, не верящие в Бога, говорят о нем куда почтительней, чем верующие тех времен. Кощунству наших дней не сравниться с шутками смиренных и набожных людей Средневековья.

Приведу один пример из тысячи. Я видел миниатюру, на которой семиглавый зверь из Апокалипсиса плыл среди прочих в Ноевом ковчеге со своей семиглавой супругой, видимо для того, чтобы сохранить эту ценную породу к Судному дню. Если бы Вольтер додумался до этого, он, я уверен, не упустил бы случая над этим поиздеваться. В те старые времена людей ограничивала строгость церкви, а не вкус и не «чувство меры». Те люди не считали, что мы должны смотреть на мир одним глазом, их души были стереоскопичны. Им был чужд кривой импрессионизм художников; не знали они, к счастью, и полоумного импрессионизма философов.

РОМАНТИКА РИФМОВАННЫХ СТИХОВ *

Современный мир, к сожалению, ищет простоты везде, кроме души. Истинно простая душа благодарна за все, даже за сложность. Многим крестьянам приходится быть вегетарианцами и жить простой жизнью, но они не отвернутся от хорошего обеда, они съедят его с энтузиазмом, потому что их душа проста, как их жизнь. Современные художники правы, обращаясь к так называемому примитиву. Неправы они в другом — нельзя соединить топорность простоты с надменностью пресыщения. Они пытаются изображать дерево, как изобразил бы его ребенок. Я не смеюсь над ними — попытка достигнуть чистоты детства хотя бы через детскую неумелость оправдана и философски, и психологически.

* *Chesterton G. K.* The romance of rhymed verse // *Chesterton G. K.* Fancies versus fads. N. Y., 1923. P. 13—18.

Я понимаю того, кто рисует дерево в виде палки, утыканной палками поменьше. Я пойму его, если он раскрасит дерево серым, черным или белым — первоначальными, чуть ли не утробными цветами; ведь главное в том, что дерево-палка стоит, существует. Может быть, художнику просто нравится водить мелком по доске или углем по бумаге; может быть, он зачарован поистине поэтическим законом, согласно которому мел и уголь оставляют цветные следы. Но, в отличие от художника, ребенок не презирает искусно выписанное дерево и не смеется над дядей Генри, этим даровитым любителем. Он не презирает живые деревья за то, что они не совсем похожи на его палку. Ребенок может меньше, чем художник, но радуется он больше. В других искусствах — скажем, в драме — происходит то же самое; поборники реформ кричат о том, что в старое, доброе время зритель довольствовался голыми подмостками, когда Шекспир или Софокл говорили с ним на языке богов. Так оно и было, конечно, они довольствовались голыми подмостками, но не отворачивались от пышных шествий. Они не считали, что блестки и позолота заменяют мудрость и радость — и были правы. Но они считали, что блестки и позолота — великолепные подарки Бога, и снова были правы.

Можно сказать, что простые души не любят простых вещей. Чтобы убедиться в этом, сравните классику с замысловатой простотой Средневековья или с неотшлифованными драгоценностями, засверкавшими в темной ночи варварских веков. Одна из этих драгоценностей — рифма. На ее примере можно убедиться в том же парадоксе, гласящем, что простые души любят сложность, а сложные — простоту. Неграмотные люди любили искусную резьбу и ритмичные, рифмованные песни; люди ученые любят голые стены и белый стих. Однако на примере поэзии нелегко разграничить простоту и сложность. Нелегко определить, в чем искусственность и в чем простота рифмы. Рифмованный стих прост потому, что искусствен. Именно такая искусственность радует детей и прочий поэтический люд; рифма — это игра. Как и плавание, и пляска, и рисование, она доступна каждому — но не сразу; она требует труда; и лишь немногие могут овладеть ею в совершенстве. Рифма — игрушка, игра даже хитрость из тех, которым так радуются дети. А тому, кто велик для детской, не войти в Царствие Небесное и даже в царство Аполлона.

Поборники анархии в искусстве отнюдь не принимают все на свете. Они не принимают ничего, кроме анархии. Если стихи или картина не подчиняются наиновейшим условностям беззакония, они презрят их так же надменно, как классики презирали романтиков. Единственное мое возражение против нового искусства укладывается в одно слово — «гордыня». Его поборники горды не только гордостью вызова, но и гордостью презрения. Изгои требовательней аристократов. Их высшая изысканность завершила то, что аристократы начали,— искусство замкнулось в себе. Прежде художник верил в себя, несмотря на свои провалы. Теперь он верит в себя благодаря им.

Хотя я и копаюсь в темных веках и в сказках седой старины, я вспомнил все же одну современную сказку. В одной из лучших своих книг Джордж Макдональд [11] пишет о юном рудокопе, который прогонял злых духов, читая на память стихи. Средневековые стихи на кухонной латыни нередко были из рук вон плохи, но они прогоняли злых духов — бледных бесов пессимизма и черных бесов гордыни. Наверное, мадам Монтессори [12] сочтет меня несчастной жертвой антипедагогических сказок; но одно из первых моих впечатлений останется со мной до конца. И когда смолкнет рев невиданных инструментов, я услышу во внезапной тишине, как скребут копытца по скалам и мальчик читает стихи.

ХОР *

Один из самых ярких признаков нашего отдаления от народа — то, что мы почти совсем перестали петь хором. А если и поем, то несмело, а часто и неслышно, по-видимому, исходя из неразумной, непонятной мне мысли, что пение — искусство. Наш салонный аристократ спрашивает даму, поет ли она. Старые застольные демократы говорили: «Пой!» — и человек пел. Я люблю атмосферу тех, старых, пиров. Мне приятно представлять, как мои предки, немолодые почтенные люди, сидят вокруг стола и признаются хором, что никогда не забудут старые дни и тра-ля-ля-ля-ля, или заверяют, что умрут во славу Англии и о-го-го-го-го. Даже их пороки (благодаря которым, боюсь, многие слова этих песен оставались загадкой) были теплей и человечней, чем те же самые пороки в современном баре. Ричарда Сюивеллера я во всех отношениях предпочитаю Стенли Ортерису [13]. Я предпочитаю человека, хлебнувшего пурпурного вина, чтобы из крыльев дружбы не выпало пера, тому, кто выпил ровно столько же виски с содой и просит не забывать, что он пришел один и на свой счет поить никого не обязан. Старинные веселые забулдыги (со всеми своими тра-ля-ля) веселились вместе, и людям от этого было хорошо. Современный же алкоголик (без всяких этих тра-ля-ля) — неверующий отшельник, аскет-атеист. Лучше бы уж он курил в одиночестве опиум или гашиш.

Но старый добрый хор хорош не только тем, что это народное искусство. Была от него и другая польза. У хора — даже комического — та же цель, что у хора греческого. Он связывает эту, вот эту историю с миром, с философской сутью вещей. Так, в старых балладах, особенно в любовных, всегда есть рефрен о том, что трава зеленеет, или птички поют, или рощи цветут весной. Это — открытые окна в доме плача, через которые, хоть на секунду, нам открываются более мирные сцены, более широкие, древние, вечные картины. У многих деревенских песен про убийства и смерть удивительно веселый припев, как пенье петуха, словно хор протесту-

* *Chesterton G. K.* The chorus // *Chesterton G. K.* Alarms and discussions. L., 1910. P. 145—149.

ет против столь мрачного взгляда на жизнь. В «Беркширской беде» долго поется про злодейку-сестру и преступного мельника, но тут врывается хор:

А я буду верен любимой моей,
Если не бросит меня.

Это в высшей степени разумное решение должно обратить нас в мир нормального, напомнить нам, что не только беда есть в Беркшире. Несчастную девицу утопили, мельника (к которому мы успели искренно привязаться) — повесили, но рубином сверкает вино, цветут у речки сады. Сердитое нетерпение застольного припева совсем не похоже на ту покорность судьбе, которую проповедуют гедонисты вроде Омара Хайяма. Но есть в них и общее: и там и тут человек выглядывает за пределы беды. Хор смотрит поверх голов утопленницы и повешенного и видит бесчисленных влюбленных, гуляющих по лугам.

Вот этого смягчения, очеловечивания мрачных историй совершенно нет у нас. Современное произведение искусства обязано, как говорят теперь, быть насыщенным. Не так легко объяснить, что это такое. Грубо говоря, это значит, что оно должно выражать одну идею, по возможности неверную. Современные трагические писатели пишут в основном рассказы; если бы они писали пространней, где-нибудь да прорвалась бы радость. Рассказы эти вроде уколов: и быстро, и очень больно. Конечно, они похожи на жизнь — на то, что случается с некоторыми людьми в наш славный век успеха и науки. Они похожи на болезненные, большей частью короткие современные жизни. Но когда изысканные натуры перевалили через страшные случаи и стали писать страшные книги, читатели заволновались и потребовали романтики. Длинные книги о черной нищете городов поистине невыносимы. У «Беркширской беды» есть припев. У лондонской его нет. Люди обрадовались повествованиям о чужих временах и странах, обрадовались отточенным, как меч, книгам Стивенсона. Нет, я не так узок, я не считаю, что только романтики правы. Надо время от времени вспомнить и о мрачной нашей цивилизации. Надо запечатлеть смятение одинокого и отчаявшегося духа, хотя бы для того, чтобы в лучшие времена нас пожалели (а может, преклонились перед нами). Но мне хотелось бы, чтобы хоть изредка вступал хор. Мне бы хотелось, чтобы после мучительной, как агония, нездоровой до жути главы врывался голос человеческий и орал читателю, да и писателю, что это еще не все. Упивайтесь жестокостью и сомнением, только бы вовремя звенел припев.

Например, мы читаем: «Гонория бросила томик Ибсена и тяжело побрела к окну. Она ясно поняла теперь, что ее жизнь не только сложней, но и холодней и неприютней, чем жизнь бескрылых мещан. И тра-ля-ля-ля!» Или: «Молодой священник горько усмехнулся последним словам прабабушки. Он знал слишком хорошо, что с тех пор, как Фогг установил закон наследственной косматости козлов, религиозная этика строится на совершенно новых основаниях. И о-го-го-го-го!». Или так: «Юриэль Мэйблум мрачно смотрел на свои сандалии. Он понял наконец, как бессмысленны и антиобщественны путы, связывающие мужчину и женщину; понял, что каждый из них должен идти своей дорогой, не пытаясь перекинуть мост через бездну, разделяющую души». И тут ворвется оглушительный хор бессмертного человечества: «А я буду верен любимой моей, если не бросит меня».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Фитцжеральд, Эдуард (1809—1883) — английский поэт и переводчик; заинтересовавшись средневековой персидской поэзией, в 1856 г. изучил персидский язык. Перевод «Рубайят» Омара Хайяма, вышедший в 1859 г., а затем неоднократно перерабатывавшийся и дополнявшийся,— основной труд жизни Фитцжеральда, признанный шедевр английской поэзии. Скептицизм и гедонизм Хайяма были заострены переводчиком против респектабельности викторианской эры.

[2] См. примечание 26 на с. 203 книги.

[3] Carpe diem *(лат.)* — лови мгновение.

[4] Речь идет о произведениях английского классического юмора — о романе сентименталиста Лоренса Стерна (1713—1768) «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и романе Чарльза Диккенса «Записки Пиквикского клуба».

[5] Торо, Генри Дейвид (1815—1862) — американский мыслитель, писатель и общественный деятель; примыкал к философскому кружку трансценденталистов, развернувшему романтическую критику цивилизации и проповедь духовной свободы, самосовершенствования, пантеистического слияния с природой. Главное произведение Торо — «Уолден, или Жизнь в лесу» (Wolden, or Life in the woods, 1854), описание своеобразной «робинзонады» автора, когда он в 1845—1847 гг., порвав с цивилизованным миром, жил в родных местах в лесной глуши и в условиях крайнего воздержания возделывал клочок земли на берегу Уолденского озера.

[6] Амарилис — ставшее нарицательным имя пастушки в одной из эклог Вергилия (1 в. до н. э).

[7] Знаменитый концертный зал в Лондоне, построенный в честь принца Альберта, мужа королевы Виктории, умершего в 1861 г.

[8] Бересфорд, Джон Дэвис (1873—1943) — английский писатель (архитектор по профессии), более всего известный своей автобиографической трилогией; в его творчестве сказалось фрейдистское поветрие 20-х годов.

[9] Уистлер, Джеймс Эббот Мак-Нейл (1834—1903) — американский живописец и график, близкий французскому импрессионизму; был склонен к живописным эффектам, создающим впечатление зыбкости и ирреальности изображаемого.

[10] «Пелеас и Мелисандра» — пьеса М. Метерлинка (1892); Честертон намекает на то, что мир ее туманных ночных грез, ее худосочной символики так же зыбок перед лицом шекспировского реализма, как призрак отца Гамлета — перед утренним криком петуха.

[11] Макдональд, Джордж (1824—1905) — шотландский поэт и романист. До обращения к литературному творчеству был священником. В своих романах с любовью изображал сельскую жизнь и крестьянский труд в Шотландии. Выдающийся мастер английской детской литературы.

[12] Монтессори, Мария (1870—1952) — итальянский педагог-реформатор, сторонница свободного воспитания.

[13] Ричард Сюнвеллер — жизнерадостный герой из «Лавки древностей» Ч. Диккенса; Стенли Ортерис — угрюмый персонаж нескольких рассказов Р. Киплинга из цикла «Три солдата» (1888).

Р. А. Тальцева

Ортега-и-Гасет Х.

Дегуманизация искусства *

Пусть донна Берта или сэр Мартино не судят...[1]
Божественная комедия.—
Рай XIII

НЕПОПУЛЯРНОСТЬ НОВОГО ИСКУССТВА

Среди многих гениальных, хотя и не получивших должного развития, идей великого француза Гюйо [2] следует отметить его попытку изучать искусство с социологической точки зрения. Сначала может показаться, что подобная затея бесплодна. Рассматривать искусство со стороны его социального эффекта — это как бы разговор не по существу дела, что-то вроде попытки изучать человека по его тени. Социальная сторона искусства на первый взгляд вещь настолько внешняя, случайная, столь далекая от эстетического существа, что неясно, как, начав с нее, можно проникнуть внутрь стиля. Гюйо, конечно, не извлек из своей гениальной попытки «лучшего сока». Краткость его жизни и трагическая скоропостижность его смерти помешали его вдохновению отстояться, чтобы, освободившись от всего тривиального и поверхностного, оно могло дерзать в сфере глубинного и существенного. Можно сказать, что из его книги «Искусство с социологической точки зрения» реально пока только название, содержание же еще должно быть написано.

Живая сила социологии искусства открылась мне неожиданно, когда несколько лет назад мне довелось писать о новой музыкальной эпохе, начавшейся с Дебюсси [3]. Я стремился определить с возможно большей точностью разницу в стилях новой и традиционной музыки. Проблема моя была чисто эстетическая, и тем не менее я нашел, что наиболее короткий путь к ее разрешению — это изучение феномена сугубо социологического, а именно — непопулярности новой музыки.

Сегодня я хотел бы высказаться в общем, предварительном плане, имея в виду все искусства, которые сохраняют еще в Европе какую-то жизненность: наряду с новой музыкой новую живопись, новую поэзию, новый театр [4]. Воистину поразительно и таинственно то тесное внутреннее единство, которое каждая историческая эпоха сохраняет во всех своих проявлениях. Единое вдохновение, один и тот же жизненный стиль пульсируют в искусствах, столь несходных между собою. Не отдавая себе в том

* *Ortega y Gasset J.* La deshumanización del arte // *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Madrid, 1950. T. 3. P. 353—386.

отчета, молодой музыкант стремится воспроизвести в звуках в точности те же самые эстетические ценности, что и художник, поэт и драматург — его современники. И эта общность художественного чувства поневоле должна привести к одинаковым социологическим последствиям. В самом деле, непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно — и не случайно, но в силу его внутренней судьбы.

Мне могут возразить, что всякий только что появившийся стиль переживает «период карантина», и напомнить баталию вокруг «Эрнани» [5], а также и другие распри, начавшиеся на заре романтизма. И все-таки непопулярность нового искусства — явление совершенно иной природы. Полезно видеть разницу между тем, что непопулярно, и тем, что ненародно.

Стиль, который вводит нечто новое, в течение какого-то времени просто не успевает стать народным; он непопулярен, но так же и ненароден. Вторжение романтизма, на которое можно сослаться в качестве примера, как социологический феномен совершенно противоположно тому, что́ являет искусство сегодня. Романтизму весьма скоро удалось завоевать «народ», никогда не воспринимавший старое классическое искусство как свое. Враг, с которым романтизму пришлось сражаться, представлял собой как раз избранное меньшинство, закостеневшее в архаических «старорежимных» формах поэзии. С тех пор как изобрели книгопечатание, романтические произведения стали первыми, получившими большие тиражи. Романтизм был народным стилем par excellence.

Первенец демократии, он был баловнем толпы [6].

Напротив, новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно ненародно по самому своему существу; более того — оно антинародно. Любая вещь, рожденная им, автоматически вызывает в публике курьезный социологический эффект. Публика разделяется на две части; одна часть, меньшая, состоит из людей, настроенных благосклонно; другая, гораздо большая, бесчисленная, держится враждебно. (Оставим в стороне капризную породу «снобов».) Значит, произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей.

По какому же признаку различаются эти две касты? Каждое произведение искусства вызывает расхождения: одним нравится, другим — нет; одним нравится меньше, другим — больше. У такого разделения — неорганический характер, оно непринципиально. Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех, и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоком, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики *не нравится* новая вещь, а меньшинству — нравится. Дело в том, что большинство, масса, просто *не пони-*

мают ее. Старые хрычи, которые присутствовали на представлении «Эрнани», весьма хорошо понимали драму Гюго, и именно потому, что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтик.

«С социологической точки зрения» для нового искусства, как мне думается, характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые неспособны его понять. Как будто существуют две разновидности рода человеческого, из которых одна обладает неким органом восприятия, а другая его лишена. Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе. Когда кому-то не нравится произведение искусства, именно поскольку оно понятно, этот человек чувствует свое «превосходство» над ним, и тогда раздражению нет места. Но когда вещь не нравится потому, что не все понятно, человек ощущает себя униженным, начинает смутно подозревать свою несостоятельность, неполноценность, которую стремится компенсировать возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения. Едва появившись на свет, молодое искусство заставляет «доброго буржуа» чувствовать себя именно таким образом: «добрый буржуа», существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте. И это не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания «народа». Привыкшая во всем господствовать, теперь масса почувствовала себя оскорбленной этим новым искусством в своих человеческих «правах», ибо это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта. Повсюду, где появляются юные музы, масса преследует их.

В течение полутора веков «народ», масса претендовали на то, чтобы представлять «все общество». Музыка Стравинского или драма Пиранделло производят социологический эффект, заставляющий задуматься над этим и постараться понять, что же такое «народ», не является ли он просто одним из элементов социальной структуры, косной материей исторического процесса, второстепенным компонентом бытия. Со своей стороны, новое искусство содействует тому, чтобы «лучшие» познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством.

Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена или ранга: орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное,

хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала,— то, что существовало на протяжении последних полутораста лет,— не может существовать далее. Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда: ложный постулат реального равенства людей. В общении с людьми на каждом шагу убеждаешься в противоположном, ибо каждый этот шаг оказывается прискорбным промахом.

Когда вопрос о неравенстве людей поднимается в политике, то при виде разгоревшихся страстей приходит в голову, что вряд ли уже наступил благоприятный момент для его постановки. К счастью, единство духа времени, о котором я говорил выше, позволяет спокойно, со всей ясностью констатировать в зарождающемся искусстве нашей эпохи те же самые симптомы и те же предвестия моральной реформы, которые в политике омрачены низменными страстями.

Евангелист * пишет: «Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus» — «Не будьте как конь, как лошак несмышленный». Масса брыкается и не разумеет. Попробуем поступать наоборот. Извлечем из молодого искусства его сущностный принцип и посмотрим, в каком глубинном смысле оно непопулярно.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и незначительнее других, но явно не похожи на других.

Прежде всего есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например театральная постановка, «нравится» ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса «хорошая», когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему «милым», если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, ко-

* Неточность автора: не евангелист, а псалмопевец (Пс. 31,9).— *Ред.*

торые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие — только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщенно и не влечет за собой каких-либо обременительных последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты,— для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании: люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что́ есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии [7], она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: ей неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, т. е. такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет нас безучастными.

В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства,— есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нам нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если наша зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым. Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад, и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него,— это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно, тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспосабливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана

есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно нереально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность — вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет — вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим. В первом случае мы «живем вместе» с Карлом V; во втором — «созерцаем» художественное произведение как таковое.

Однако большинство людей не могут приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, т. е. ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо — или сквозь,— не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на самое произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала, ведь перед ними — чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX в. художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было так или иначе реалистическим. Реалистами были Бетховен и Вагнер. Шатобриан — такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что́ подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX в. было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства — одно для меньшинства, другое для большинства *, последнее всегда было реалистическим.

* Например, в средние века. В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя — знатных и плебеев, существовало благородное искусство, которое было «условным», «идеалистическим», т. е. художественным, и народное — реалистическое и сатирическое искусство.

Не будем спорить сейчас, возможно ли чистое искусство. Очень вероятно, что и нет; но ход мысли, который приведет нас к подобному отрицанию, будет весьма длинным и сложным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что, по существу, она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению элементов «человеческого, слишком человеческого», которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступит такой момент, когда «человеческое» содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса: тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, т. е. на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку искусства и тем более поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство — это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет из двух сменяющихся поколений наиболее чуткие молодые люди в Париже, Берлине, Лондоне, в Нью-Йорке, Риме, Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность. И вскоре я заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство являет собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы уже архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени — единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготовлять еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман.

В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссякает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и, в этой связи, тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждое какой-либо трансценденции.

Обрисуем кратко каждую из этих черт нового искусства.

НЕМНОГО ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два его друга — газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь случайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это, одно и то же событие,— агония человека — для каждого из этих людей видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что они, можно сказать, присутствуют при двух совершенно различных событиях.

Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая из них подлинна с соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать,— это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но, по крайней мере, практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти,— это сопоставить их по одному признаку, а именно рассмотреть ту духовную дистанцию,

которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, т. е. агонии больного. Для жены умирающего эта дистанция минимальна, ее почти не существует. Печальное событие так терзает ее сердце, так захватывает ее существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие в качестве созерцаемого объекта, необходимо отдалиться от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена не присутствует при этой сцене как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это — профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает его со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж.

Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, он тоже принимает участие в происходящем, и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая если не его сердце, то профессиональную сторону его личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания его исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и гуманного побуждения. Но если профессия врача обязывает его вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает ему не вмешаться: репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том, что́ происходит, дух его не занят событием, находится вне его; он не живет происходящим, но созерцает его. Однако созерцает, озабоченный тем, как рассказать обо всем этом читателю. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их и, по возможности, добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi» [8].

Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не «живет» сценой, но «прикидывается» живущим ею.

Наконец, у художника, безучастного ко всему, одна забота — заглянуть «за кулисы». То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто

созерцательная, и, мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей его полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

Неизбежная пространность данного анализа оправдана, если в результате нам удастся с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же нашей от него отдаленности, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту нашу свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, они суть «живая» реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как «созерцаемую» реальность.

Дойдя до этого момента, мы должны сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко проникнуть в суть искусства — как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект «живой» реальности. Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если на худой конец ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами,— событие это осталось бы им непонятно.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока — та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять (например в той, какую ему придал художник 1600 г., скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко, либо в той, какую мы видим в натюрморте Сезанна, или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой), везде сохраняется, в большей или меньшей степени, этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишенные «живых» форм, были бы невразумительны, т. е. обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного смысла.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится «живой» реальности, которая обязывает нас оценить ее как «ту самую» реальность по преимуществу. Вместо «живой» реальности можно говорить о «человеческой» реальности. Худож-

ник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит «бесчеловечным». Поэтому скажем, что «человеческая» точка зрения — это та, стоя на которой мы «переживаем» ситуации, людей или предметы. И очевидно, «человеческими», гуманизированными окажутся любые реальности — женщина, пейзаж, судьба,— когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно «переживаются».

Вот пример, все значения которого читатель уяснит позже. Помимо вещей мир состоит еще из наших идей. Мы употребляем их «по-человечески», когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, «без-человечную», мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, как неожиданно использует этот поворот к «без-человечному» новое искусство.

НАЧИНАЕТСЯ ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

С головокружительной быстротой новое искусство разделилось на множество направлений и разнообразных устремлений. Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями. Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порою и противоречиво утверждается во всех них. Еще старик Аристотель учил, что вещи различаются между собою в том, в чем они походят друг на друга, в том, что́ у них есть общего. Поскольку все тела обладают цветом, мы замечаем, что одни тела отличаются по цвету от других. Собственно говоря, виды — это специфика рода, и мы различаем их только тогда, когда можем увидеть в многообразии изменчивых форм их общий корень.

Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности. Да, впрочем, и мои оценки новой художественной продукции вовсе не обязательно должны кого-то интересовать. Авторы, ограничивающие свой пафос одобрением или неодобрением того или иного творения, не должны были бы вовсе браться за перо. Они не годятся для своей трудной профессии. Как говаривал Кларин [9] о некоторых незадачливых драматургах, им лучше бы направить свои усилия на что-нибудь другое, например завести семью.— Уже есть? — Пусть заведут другую.

Вот что важно — в мире существует бесспорный факт нового эстетического чувства *. При всей множественности нынешних направлений и индивидуальных творений это чувство воплощает их общее, родовое начало, будучи их первоисточником. Небезынтересно разобраться в этом явлении.

Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства. Предыдущий раздел помогает уточнить эту формулу.

При сопоставлении полотна, написанного в новой манере, с другим, 1860 г., проще всего идти путем сравнения предметов, изображенных на том и другом,— скажем, человека, здания или горы. Скоро станет очевидным, что в 1860 г. художник в первую очередь добивался, чтобы предметы на его картине сохраняли тот же облик и вид, что и вне картины, когда они составляют часть «живой», или «человеческой», реальности. Возможно, что художник 1860 г. ставит нас перед лицом многих других эстетических проблем; но тут важно одно: он начинал с того, что обеспечивал такое сходство. Человек, дом или гора узнаются здесь с первого взгляда: это наши старые знакомые. Напротив, узнать их на современной картине стоит усилий; зритель думает, что художнику, вероятно, не удалось добиться сходства. Картина 1860 г. тоже может быть плохо написана, т. е. между предметами, изображенными на картине, и теми же самыми предметами вне ее существует большая разница, заметное расхождение. И все же, сколь ни была бы велика дистанция между объектом и картиной, дистанция, которая свидетельствует об ошибках художника-традиционалиста,— эти его промахи на пути к реальности равноценны той ошибке, из-за которой Орбанеха у Сервантеса должен был ориентировать словами «Это петух» своих зрителей [10]. В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, его отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту.

Далекий от того, чтобы по мере сил приближаться к реальности, художник решается пойти против нее. Он ставит своей целью дерзко деформировать реальность: разбить ее человеческий аспект, дегуманизировать ее. С тем, что изображено на традиционных полотнах, мы могли бы мысленно сжиться. В Джоконду влюбились многие англичане, а вот с вещами, изображенными на современных полотнах, невозможно ужиться: лишив их «живой» реальности, художник разрушил мосты и сжег корабли, которые могли бы перенести нас в наш обычный мир. Художник заточает нас в темный, непонятный нам мир, вынуждая иметь дело с предметами, с которыми невозможно обходиться «по-человечески». Поэтому

* Эта новая восприимчивость присуща не только творцам искусства, но также и публике. Если сказано, что новое искусство есть искусство для художников и понятное художникам, ясно, что речь идет не только о тех, кто его создает, но и о тех, кто способен воспринимать чисто художественные ценности.

нам остается поскорее подыскать или сымпровизировать иную форму взаимоотношений с ними, совершенно отличную от нашей обычной жизни с вещами, мы должны найти, изобрести новый, небывалый тип поведения, который соответствовал бы столь непривычным изображениям. Эта новая жизнь, жизнь изобретенная, предполагает упразднение жизни непосредственной, и она-то и есть художественное понимание и художественное наслаждение. Она не лишена чувств и страстей, но эти чувства и страсти, очевидно, принадлежат к иной психической флоре, чем та, которая присуща ландшафтам нашей первозданной «человеческой» жизни. Это — вторичные эмоции; ультра-объекты * пробуждают их в живущем внутри нас художнике. Это — специфически эстетические чувства.

Могут сказать, что подобного результата всего проще достичь, полностью избавившись от «человеческих» форм — от человека, здания, горы — и создав непохожее ни на что изображение. Но, во-первых, это нерационально **. Быть может, даже в наиболее абстрактной линии орнамента скрыто пульсирует смутное воспоминание об определенных «природных» формах. Во-вторых, и это самое важное соображение,— искусство, о котором мы говорим, «бесчеловечно» не только потому, что не заключает в себе «человеческих» реалий, но и потому, что оно принципиально ориентировано на дегуманизацию. В своем бегстве от «человеческого» ему не столь важен термин «ad quem», сколько термин «a quo», тот человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-нибудь совсем непохожее на человека, дом или гору, но в том, чтобы нарисовать человека, который как можно менее походил бы на человека; дом, который сохранил бы лишь безусловно необходимое для того, чтобы мы могли присутствовать при его метаморфозе; конус, который чудесным образом появился бы из того, что прежде было горной вершиной, подобно тому как змея выползает из старой кожи. Эстетическая радость для нового художника проистекает из этого триумфа над человеческим; поэтому надо конкретизировать победу и в каждом случае предъявлять удушенную жертву.

Толпа полагает, что это легко — оторваться от реальности, тогда как на самом деле это самая трудная вещь на свете. Легко произнести или нарисовать нечто, начисто лишенное смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи *** или провести наудачу несколько линий.

* «Ультраизм», пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости. (Ультраизм — авангардистское течение в испанской поэзии, возникшее после первой мировой войны.— *Прим. ред.*)

** Одна попытка была сделана в этом крайнем духе — некоторые работы Пикассо, но с поучительным неуспехом.

*** Эксперименты дадаистов. Подобные экстравагантные и неудачные попытки нового искусства с известной логикой вытекают из самой его природы. Это доказывает ex abundantia, что речь на самом деле идет о едином и сознательном движении.

Но создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием,— это предполагает дар более высокий.

«Реальность» постоянно караулит художника, чтобы помешать его бегству. Сколько хитрости предполагает гениальный побег! Нужно быть «Улиссом наоборот» — Улиссом, который освобождается от своей повседневной Пенелопы и плывет среди рифов навстречу чарам Цирцеи. Когда же при случае художнику удается ускользнуть из-под вечного надзора — да не обидит нас его гордая поза, скупой жест святого Георгия с поверженным у ног драконом!

ПРИЗЫВ К ПОНИМАНИЮ

В произведениях искусства, предпочитавшегося в прошедшем столетии, всегда содержится ядро «живой» реальности, и как раз она выступает в качестве субстанции эстетического предмета. Именно этой реальностью занято искусство, которое свои операции над нею сводит порой к тому, чтобы отшлифовать это «человеческое» ядро, придать ему внешний лоск, блеск — украсить его. Для большинства людей такой строй произведения искусства представляется наиболее естественным, единственно возможным. Искусство — это отражение жизни, натура, увиденная сквозь индивидуальную призму, воплощение «человеческого» и т. д. и т. п. Однако ситуация такова, что молодые художники с не меньшей убежденностью придерживаются противоположного взгляда. Почему старики непременно должны быть сегодня правы, если завтрашний день сделает молодежь более правой, нежели стариков? Прежде всего, не стоит ни возмущаться, ни кричать. «Dove si grida non e vera scienza» [11],— говорил Леонардо да Винчи; «Neque lugere, neque indignari, sed intelligere» [12],— советовал Спиноза. Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши убеждения — всегда и самые сомнительные. Они ограничивают и сковывают нас, втискивают в узкие рамки. Ничтожна та жизнь, в которой не клокочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку существует жажда жить еще и еще. Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного — это всегда слабость, упадок жизненных сил. Эти границы, этот горизонт есть биологическая черта, живая часть нашего бытия; до тех пор пока мы способны наслаждаться цельностью и полнотой, горизонт перемещается, плавно расширяется и колеблется почти в такт нашему дыханию. Напротив, когда горизонт застывает — это значит, что наша жизнь окостенела и мы начали стареть.

Вовсе не само собой разумеется, что произведение искусства, как обычно полагают академики, должно содержать «человеческое» ядро, на которое музы наводят лоск. Это прежде всего значит сводить искусство к одной только косметике. Ранее уже было сказано, что восприятие «живой» реальности и восприятие

художественной формы несовместимы в принципе, так как требуют различной настройки нашего аппарата восприятия. Искусство, которое предложило бы нам подобное двойное ви́дение, заставило бы нас окосеть. XIX век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства стремились избежать того, чтобы «человеческое» было центром тяжести произведения. И тот императив исключительного реализма, который управлял восприятием в прошлом веке, является беспримерным в истории эстетики безобразием. Новое вдохновение, внешне столь экстравагантное, вновь нащупывает, по крайней мере в одном пункте, реальный путь искусства, и путь этот называется «воля к стилю». Итак, стилизовать — значит деформировать реальное, дереализовывать. Стилизация предполагает дегуманизацию. И наоборот, нет иного способа дегуманизации, чем стилизация. Между тем реализм призывает художника покорно придерживаться формы вещей и тем самым не иметь стиля. Поэтому поклонник Сурбарана [13], не зная, что сказать, говорит, что у его полотен есть характер, точно так же характер, а не стиль присущ Луке [14] или Соролье [15], Диккенсу или Гальдосу [16]. Зато XVIII в., у которого так мало характера, весь насыщен стилем.

ДЕГУМАНИЗАЦИЯ ИСКУССТВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Новые художники наложили «табу» на любые попытки привить искусству «человеческое». «Человеческое», комплекс элементов, составляющих наш привычный мир, предполагает иерархию трех уровней. Высший — это ранг личности, далее — живых существ и, наконец,— неорганических вещей. Ну что же: вето нового искусства осуществляется с энергией, пропорциональной иерархической высоте предмета. Личное, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительней всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии.

От Бетховена до Вагнера основной темой музыки было выражение личных чувств. Лирический художник возводил великие музыкальные здания с тем, чтобы заселять их своим жизнеописанием. В большей или меньшей степени искусство было исповедью. Поэтому эстетическое наслаждение было неочищенным. В музыке, говорил еще Ницше, страсти наслаждаются самими собою. Вагнер привносит в «Тристана» свой роман с Везендонк, и, если мы хотим получить удовольствие от его творения, у нас нет другого средства, как самим на пару часов вообразить себя в адюльтере. Эта музыка потрясает нас, и, чтобы наслаждаться ею, нам нужно плакать, тосковать или таять в неге. Вся музыка от Бетховена до Вагнера — чистая мелодрама.

Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью, благодаря которой мы способны заражаться скорбью или радостью ближнего. Однако эта способность заражаться — вовсе не духовного порядка, это механический отклик наподобие того, как царапанье ножом по стеклу механически вызывает в нас неприятное судорожное ощущение. Дело тут в автоматическом эффекте, не больше. Не следует смех от щекотки путать с подлинным весельем. Романтик охотится с манко́м — он бесчестно пользуется ревностью птицы, чтобы всадить в нее дробинки своих звуков. Искусство не может основываться на психическом заражении — это инстинктивный бессознательный феномен, а искусство должно быть абсолютной проясненностью, полуднем разумения. Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. Выражение прекрасного не должно переходить границы улыбки или грусти. А еще лучше — не доходить до этих границ. «Toute maîtrise jette le froid» [17] (Малларме).

Подобные рассуждения молодого художника представляются мне достаточно основательными. Эстетическое удовольствие должно быть удовольствием разумным. Так же как бывают наслаждения слепые, бывают и зрячие. Радость пьяницы слепа; хотя, как все на свете, она имеет свою причину — алкоголь, но повода для нее нет. Выигравший в лотерею тоже радуется, но радуется иначе — чему-то определенному. Веселость пьянчужки закупорена, замкнута в себе самой — это веселость, неизвестно откуда взявшаяся, для нее, как говорится, «нет оснований». Выигравший, напротив, ликует именно оттого, что он отдает себе отчет в вызвавшем радость: его радость оправдана. Он знает, от чего он веселится,— это зрячая радость, она живет своей мотивировкой, кажется, что она излучается от предмета к человеку *.

Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным и глубоко обоснованным характером. Романтическое творение вызывает удовольствие, которое едва ли связано с его сущностью. Что общего у музыкальной красоты, которая должна находиться как бы вне меня, там, где рождаются звуки, с тем блаженным томлением, которое, быть может, она во мне вызовет и от которого млеет романтическая публика? Нет ли здесь идеального quid pro quo? Вместо того чтобы наслаждаться художественным произведением, субъект наслаждается самим собой: произведение искусства было только возбудителем, тем алкоголем, который вызвал чувство удовольствия. И так будет всегда, пока искусство будет сводиться

* Причинность и мотивация суть, стало быть, два совершенно различных комплекса. Причины состояний нашего сознания не относятся к предмету настоящего разговора: их исследует наука. Напротив, мотивы чувств, волевых актов и убеждений имеют отношение к эстетическому удовольствию — это сфера сознательного.

главным образом к демонстрации жизненных реальностей. Эти реальности неизбежно застают нас врасплох, провоцируя на сочувствие, которое мешает созерцать их в их объективной чистоте.

Видеть — это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией. Каждое из искусств обладает проекционным аппаратом, который отдаляет предметы и преображает их. На магическом экране мы созерцаем их как представителей недоступных звездных миров, предельно далеких от нас. Когда же подобной дереализации не хватает, мы роковым образом приходим в состояние нерешительности, мы не знаем, переживать нам вещи или созерцать их.

Рассматривая восковые фигуры, все мы чувствуем какое-то внутреннее беспокойство. Это происходит из-за некой тревожной двусмысленности, живущей в них и мешающей нам в их присутствии чувствовать себя уверенно и спокойно. Если мы пытаемся видеть в них живые существа, они насмехаются над нами, обнаруживая мертвенность манекена, но, если мы смотрим на них как на фикции, они словно содрогаются от негодования. Невозможно свести их к предметам реальности. Когда мы смотрим на них, нам начинает чудиться, что это они рассматривают нас. В итоге мы испытываем отвращение к этой разновидности взятых напрокат трупов. Восковая фигура — это чистая мелодрама.

Мне думается, что новое художественное восприятие руководится чувством отвращения к «человеческому» в искусстве, чувством, весьма сходным с тем, которое ощущает человек наедине с восковыми фигурами. В противовес этому мрачный юмор восковых фигур всегда приводил в восторг простонародье. В данной связи задамся дерзким вопросом, не надеясь сразу на него ответить: что означает это отвращение к «человеческому» в искусстве? Отвращение ли это к «человеческому» в жизни, к самой действительности или же как раз обратное: уважение к жизни и раздражение при виде того, как она смешивается с искусством, с вещью столь второстепенной, как искусство? Но что значит приписать «второстепенную» роль искусству — божественному искусству, славе цивилизации, гордости культуры и т. д.? Я уже сказал, читатель, слишком дерзко об этом спрашивать и пока что оставим это.

У Вагнера мелодрама достигает безмерной экзальтации. И, как всегда, форма, достигнув высшей точки, начинает превращаться в свою противоположность. Уже у Вагнера человеческий голос перестает быть центром внимания и тонет в космическом. Однако на этом пути неизбежной была еще более радикальная реформа. Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить ее, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая. Все программные изменения, которые произошли в музыке за последние десятилетия, выросли в этом новом, надмирном мире, гениально завоеванном Дебюсси. Это превращение субъективного в объективное настолько важно, что перед ним бледнеют последующие дифференциации *. Дебюсси дегуманизировал музыку, и поэтому с него начинается новая эра звукового искусства.

То же самое произошло и в лирике. Следовало освободить поэзию, которая под грузом человеческой материи превратилась в нечто неподъемное и тащилась по земле, цепляясь за деревья и задевая за крыши, подобно поврежденному воздушному шару. Здесь освободителем стал Малларме, который вернул поэзии ее способность летать и ее возвышающую силу. Сам он, может быть, и не осуществил того, что хотел, но он был капитаном новых исследовательских полетов, изысканий в эфире, он отдал приказ к решающему маневру: сбросить балласт.

Вспомним, какова была тема романтического века. Поэт с возможной изысканностью посвящал нас в свои приватные чувства «доброго буржуа», в свои беды, большие и малые, открывая нам свою тоску, свои политические и религиозные симпатии, а если он англичанин — то и свои грезы за трубкой табака. Поэт всячески стремился растрогать нас своим каждодневным существованием. Правда, гений, который время от времени появлялся, допускал, чтобы вокруг «человеческого» ядра поэмы засияла фотосфера, состоящая из более тонко организованной материи,— таков, например, Бодлер. Однако подобный ореол возникал непреднамеренно. Поэт же всегда хотел быть человеком.

И это представляется молодежи скверным? — спросит, сдерживая возмущение, некто, к ней не принадлежащий.— Чего же они хотят? Чтобы поэт был птахой, ихтиозавром, додекаэдром?

Не знаю, не знаю; но мне думается, что поэт нового поколения, когда он пишет стихи, стремится быть только поэтом. Мы еще увидим, каким образом все новое искусство, совпадая в этом с новой наукой, политикой, новой жизнью, ликвидирует наконец расплывчатость границ. Желать, чтобы границы между вещами были строго определены, есть признак мыслительной опрятности. Жизнь — это одно, поэзия — нечто другое,— так теперь думают или, по крайней мере, чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим «человеческим» путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что́ уже существует само по себе, новый ирреальный материк. Слово «автор» происходит от «auctor» — тот, кто расши-

* С более тщательным анализом того, что значит Дебюсси на фоне романтической музыки, можно познакомиться в моем эссе «Musicalia», перепечатанном из журнала «El Espectador», t. 3 (во втором томе настоящего собрания сочинений).

ряет. Римляне называли так полководца, который добывал для своей родины новую территорию.

Малларме был первым человеком прошлого века, который захотел быть поэтом; по его собственным словам, он «отверг естественные материалы» и сочинял маленькие лирические вещицы, отличные от «человеческой» флоры и фауны. Эта поэзия не нуждается в том, чтобы быть «прочувствованной», так как в ней нет ничего «человеческого», а потому и нет ничего трогательного. Если речь идет о женщине, то — о «никакой», а если он говорит «пробил час», то этого часа не найти на циферблате. В силу этих отрицаний стихи Малларме изгоняют всякое созвучие с жизнью и представляют нам образы столь внеземные, что простое созерцание их уже есть величайшее наслаждение. Среди этих образов что делать со своим бедным «человеческим» лицом тому, кто взял на себя должность поэта? Только одно: заставить его исчезнуть, испариться, превратиться в чистый, безымянный голос, который поддерживает парящие в воздухе слова, истинные персонажи лирического замысла. Этот чистый безымянный голос, подлинный акустический субстрат стиха, есть голос поэта, который умеет освобождаться от своей «человеческой» материи.

Со всех сторон мы приходим к одному и тому же — к бегству от человека. Есть много способов дегуманизации. Возможно, сегодня преобладают совсем другие способы, весьма отличные от тех, которыми пользовался Малларме, и я вовсе не закрываю глаза на то, что у Малларме все же имеют место романтические колебания и рецидивы. Но так же, как вся современная музыка началась с Дебюсси, вся новая поэзия развивается в направлении, указанном Малларме. И то и другое имя представляется мне существенным — если, отвлекаясь от частностей, попытаться определить главную линию нового стиля.

Нашего современника моложе тридцати лет весьма трудно заинтересовать книгами, где под видом искусства излагаются идеи или пересказываются житейские похождения каких-то мужчин и женщин. Все это отдает социологией, психологией и было бы охотно принято молодым человеком, если бы, без всяких претензий на искусство, об этом говорилось от имени социологии или психологии. Но искусство для него — нечто совсем другое.

Поэзия сегодня — это высшая алгебра метафор.

«ТАБУ» И МЕТАФОРА

Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действенность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из своих созданий, когда творил его,— подобно тому как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента.

Все прочие потенции удерживают нас внутри реального, внутри того, что́ уже есть. Самое большее, что мы можем сделать, это складывать или вычитать одно из другого. Только метафора облегчает нам выход из этого круга и воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова.

Поистине удивительна в человеке эта мыслительная потребность заменять один предмет другим не столько в целях овладения предметом, сколько из желания скрыть его. Метафора ловко прячет предмет, маскируя его другой вещью; метафора вообще не имела бы смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий человека избегать всего реального *.

Когда недавно один психолог задался вопросом, в чем первоисточник метафоры, он с удивлением обнаружил, что она отчасти укоренена в духе «табу» **. Был период, когда страх вдохновлял человека, являясь главным стимулом его действий, была эпоха господства космического ужаса. В ту пору человек стремился избегать контактов с определенными реальностями, что, однако, было неизбежно. Наиболее распространенное в какой-либо местности животное, от которого зависело пропитание, приобретало сакральный статус. Отсюда возникало представление, что к нему нельзя прикасаться руками. Что же тогда предпринимает индеец Лиллуот, чтобы поесть? Он садится на корточки и подсовывает руки под колени. Таким способом есть дозволяется, потому что руки под коленями — метафорически — те же ноги. Вот троп телесной позы, первичная метафора, предшествующая словесному образу и берущая начало в стремлении избежать фактической реальности.

И поскольку слово для первобытного человека — то же самое, что и вещь, только наименованная, необходимым оказывается также не называть тот жуткий предмет, на который упало «табу». Вот почему этому предмету дают имя другого предмета, упоминая о первом в замаскированной и косвенной форме. Так полинезиец, которому нельзя называть ничего из того, что́ относится к королю, при виде сияющих в его дворце-хижине факелов должен сказать: «Свет сияет средь небесных туч». Вот пример метафорического уклонения.

Табуистические по природе, метафорические приемы могут использоваться с самыми различными целями. Одна из них, ранее преобладавшая в поэзии, заключалась в том, чтобы облагородить реальный предмет. Образ использовался с декоративной целью, с тем чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь. Было бы любопытно исследовать следующий феномен:

---

* Подробнее о метафоре см. в эссе «Две великих метафоры», опубликованном в журнале «El Espectador», t. V, 1925 г. (см. II том настоящего собрания сочинений), а также в «Очерке эстетики в стиле пролога» в VI томе настоящего собрания сочинений.

** См.: *Werner H.* Die Ursprünge der Metapher. 1919.

в новом поэтическом творчестве, где метафора является его субстанцией, а не орнаментом, отмечается странное преобладание очернительных образов, которые, вместо того чтобы облагораживать и возвышать, снижают и высмеивают бедную реальность. Недавно я прочел у одного молодого поэта, что молния — это плотницкий аршин и что зима превратила деревья в веники, чтобы подметать небо. Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их.

СУПРАРЕАЛИЗМ И ИНФРАРЕАЛИЗМ

Метафора если и является наиболее радикальным средством дегуманизации, то не единственным. Таких средств множество, и они различны по своему эффекту.

Одно, самое элементарное, состоит в простом изменении привычной перспективы. С человеческой точки зрения вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие менее, третьи совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем не обязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся наделенные монументальностью мельчайшие жизненные детали.

Это — узел, связывающий друг с другом внешне столь различные направления нового искусства. Тот же самый инстинкт бегства, ускользания от реальности находит удовлетворение и в супрареализме метафоры, и в том, что можно назвать «инфрареализмом». Поэтическое «вознесение» может быть заменено «погружением ниже уровня» естественной перспективы. Лучший способ преодолеть реализм — довести его до крайности, например взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст, Рамон Гомес де ла Серна [18], Джойс.

Рамон в состоянии написать целую книгу о женской груди (кто-то назвал его «новым Колумбом, плывущим к полушариям»), или о цирке, или о заре, или о Растро, или о Пуэрта дель Соль [19]. Подход состоит просто в том, чтобы героями экзистенциальной драмы сделать периферийные сферы нашего сознания. В этом смысле Жироду [20], Моран [21] и некоторые другие используют разные вариации одних и тех же лирических приемов.

Именно поэтому оба они были столь восторженными поклонниками Пруста, по той же в общем причине и новое поколение получает от Пруста такое удовольствие, хотя этот писатель принадлежит совсем другой эпохе. Может быть, самое главное, что сближает многоголосицу его книг с новым типом восприятия,— это смена перспективы, точки зрения на старые монументальные формы изображения психологии, которые составляли содержание романа, и нечеловеческая пристальность к микромиру чувств, социальных отношений и характеров.

ПОВОРОТ НА 180°

По мере того как метафора становится субстанциальной, она превращается в героя поэтического действа. Это, в сущности, означает, что эстетическое чувство в корне изменилось — оно повернулось на 180°. Раньше метафора покрывала реальность, как кружево, как плащ. Теперь, напротив, метафора стремится освободиться от своих внепоэтических, или реальных, покровов — речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее res poetica. Но эта инверсия эстетического процесса связана не только с метафорой, она обнаруживает себя во всех направлениях и всех изобразительных средствах, так что можно сказать: как тенденция она теперь составляет генеральную линию всего современного искусства *.

Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи — как бы смотровая площадка, с которой мы обозреваем весь мир. Гёте удачно сказал, что каждое новое понятие — это как бы новый орган, который мы приобретаем. Мы видим вещи с помощью идей о вещах, хотя в естественном процессе мыслительной деятельности не отдаем себе в этом отчета, точно так же, как глаз в процессе видения не видит самого себя. Иначе говоря, мыслить — значит стремиться охватить реальность посредством идей; стихийное движение мысли идет от понятий к внешнему миру.

Однако между идеей и предметом всегда существует непреодолимый разрыв. Реальность всегда избыточна по сравнению с понятием, которое стремится ограничить ее своими рамками. Предмет всегда больше понятия и не совсем такой, как оно. Последнее — всегда только жалкая схема, лесенка, с помощью которой мы стремимся достичь реальности. Тем не менее нам от природы свойственно верить, что реальность — это то, что мы думаем о ней; поэтому мы смешиваем реальный предмет с соответствующим понятием, простодушно принимаем понятие за предмет как таковой. В общем, наш жизненный инстинкт «реализма» ведет нас к наивной идеализации реального. Это врожденная наклонность к «человеческому».

И вот если, вместо того чтобы идти в этом направлении, мы решимся повернуться спиной к предполагаемой реальности, принять идеи такими, каковы они суть, просто в качестве субъективных схем и оставим их самими собой — угловатыми, ломкими, но зато чистыми и прозрачными контурами — в общем, если мы зададимся целью обдуманно, сознательно субстантивировать идеи, поставить их на место вещей, мы их

* Было бы досадно повторять в конце каждой страницы, что любая из черт нового искусства, выделенных мною в качестве существенных, не должна абсолютизироваться, но рассматриваться только как тенденция.

тем самым дегуманизируем, освободим от тождества с вещами. Ибо, в сущности, они ирреальны. Принимать их за реальные вещи — значит «идеализировать», обогащать их, наивно их фальсифицировать. Заставлять же идеи жить в их собственной ирреальности — это значит, скажем так, реализовать ирреальное именно как ирреальное. Здесь мы не идем от сознания к миру, скорее наоборот; мы стремимся *вдохнуть жизнь* в схемы, объективируем эти внутренние и субъективные конструкции.

Художник-традиционалист, пишущий портрет, претендует на то, что он погружен в реальность изображаемого лица, тогда как в действительности живописец, самое большее, наносит на полотно схематичный набор отдельных черт, произвольно подобранных его сознанием, выхватывая их из той бесконечности, какая есть реальный человек. А что, если бы, вместо того чтобы пытаться нарисовать человека, художник решился нарисовать свою идею, свою схему этого человека? Тогда картина была бы самóй правдой, и не произошло бы неизбежного поражения. Картина, отказавшись состязаться с реальностью, превратилась бы в то, чем она и является на самом деле, т. е. в ирреальность.

Экспрессионизм, кубизм и т. д. в разной мере пытались осуществить на деле такую решимость, создавая в искусстве радикальное направление. От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону субъективного ландшафта.

Несмотря на рыхлость, необработанность, неотесанность своего материала, пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» [22] была, должно быть, единственной за последнее время постановкой, которая заставила задуматься каждого поклонника эстетики драматургии. Эта пьеса служит блестящим примером той инверсии эстетического чувства, которую я здесь стараюсь описать. Традиционный театр предлагает нам видеть в его персонажах личности, а в их гримасах — выражение «человеческой» драмы. Пиранделло, напротив, удается заинтересовать нас персонажами как таковыми — то есть как идеями или чистыми схемами.

Можно даже утверждать, что это — первая «драма идей» в строгом смысле слова. Пьесы, которые прежде назывались так, не были драмами идей, это — драмы псевдоличностей, символизировавших идеи. В «Шести персонажах» житейская драма, которую разыгрывают действующие лица,— просто предлог, эта драма и воспринимается как неправдоподобная. Зато перед нами — подлинная драма идей как таковых, драма субъективных фантомов, которые живут в сознании автора. Попытка дегуманизации здесь предельно ясна, и возможность ее осуществления доказана несомненно. В то же время становится ясно, что для широкой публики весьма трудно приспособить зрение к этой измененной перспективе. Публика стремится отыскать «человеческую» драму, которую художественное произведение все время

обесценивает, отодвигает на задний план, над которой оно постоянно иронизирует и на место которой, то есть на первый план, оно ставит самоё театральную фикцию. Широкую публику возмущает, что ее надувают, она не умеет находить удовольствие в этом восхитительном обмане искусства, тем более чудесном, чем откровеннее его обманная ткань.

ИКОНОБОРЧЕСТВО

Вероятно, не будет натяжкой утверждать, что пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее отвращение к «живым» формам, или к формам «живых существ». Это станет совершенно очевидным, если сравнить искусство нашего времени с искусством той эпохи, когда от готического канона, словно от кошмара, стремились избавиться живопись и скульптура, давшие великий урожай мирского ренессансного искусства. Кисть и резец испытывают тогда сладостный восторг, следуя животным или растительным образцам с их нежной плотью, в которой трепещет жизнь. Неважно, какие именно живые существа, лишь бы в них пульсировала жизнь. И от картины или скульптуры органическая форма распространяется на орнамент. Это — время рогов изобилия, эпоха потоков бьющей ключом жизни, которая грозит наводнить мир своими сочными и зрелыми плодами.

Почему же современный художник испытывает ужас перед задачей следовать нежным линиям живой плоти и искажает их геометрической схемой? Все заблуждения и даже мошенничества кубизма не омрачают того факта, что в течение определенного времени мы наслаждались языком чистых эвклидовых форм.

Феномен усложнится, если мы вспомним, что через историю периодически проходило подобное неистовство изобразительного геометризма. Уже в эволюции доисторического искусства мы замечаем, что художественное восприятие начинается с поисков живой формы и завершается тем, что уходит от нее, как бы исполненное страха и отвращения, прячась в абстрактных знаках — в последнем прибежище одушевленных или космических образов. Змея стилизуется как меандр, солнце — как свастика. Иногда отвращение к живой форме доходит до ненависти и вызывает общественные конфликты. Так было в восстании восточнохристианского иконоборчества против изображений, в семитическом запрете изображать животных. Этот инстинкт, противоположный инстинкту людей, украсивших пещеру Альтамира, несомненно, коренится наряду с его религиозной подоплекой в том типе эстетического сознания, последующее влияние которого на византийское искусство очевидно.

Было бы чрезвычайно любопытно исследовать со всем вниманием внезапные вспышки иконоборчества, которые одна за другой возникают в религии и искусстве. В новом искусстве явно действует это странное иконоборческое сознание; его формулой может

стать принятая манихеями заповедь Порфирия, которую так оспаривал Св. Августин: «Omne corpus fugiendum est» [23]. Ясно, что речь идет о живой плоти. Забавная инверсия греческой культуры, которая на вершине своего расцвета была столь благосклонна к «живым» формам!

ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ ПРОШЛОГО

Цель настоящего эссе, как уже говорилось, состоит в том, чтобы описать новое искусство через некоторые его отличительные черты. Однако сама эта цель предполагает в читателе более серьезную любознательность, которая здесь вряд ли будет удовлетворена,— эти страницы оставят его наедине с собственными размышлениями. Я имею в виду вот что.

Как-то я уже отмечал *, что искусство и чистая наука (именно потому, что они — наиболее свободные виды деятельности, менее прямолинейно подчиненные социальным условиям каждой эпохи) таковы, что по ним в первую очередь можно судить о переменах в коллективном типе восприятия. Когда меняется главная жизненная установка, человек тут же начинает выражать свое новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях. Тонкость обеих материй — искусства и науки — делает их бесконечно чувствительными к любому свежему духовному веянию. Подобно тому как в деревне, выходя утром на крыльцо, мы смотрим на поднимающийся из труб дым, чтобы определить, откуда сегодня ветер, на искусство и науку новых поколений мы можем взглянуть с тем же метеорологическим любопытством.

Но для этого неизбежно начать с определения нового явления, и только потом можно будет задать вопрос: симптомом и предвестником чего является новый всеобщий стиль жизневосприятия? Ответ потребовал бы исследовать причины того удивительного поворота, который ныне совершает искусство, но это слишком трудное предприятие, чтобы браться за него теперь. Откуда такой зуд «дегуманизировать», откуда такое отвращение к «живым формам»? Вероятно, у этого исторического явления, как и у всякого другого, сеть бесчисленных корней, исследование которых потребовало бы более изощренных приемов.

Но все же каковы бы ни были прочие причины, существует одна, в высшей степени очевидная — хотя и не претендующая на верховную — роль.

В искусстве трудно преувеличить влияние прошлого на будущее. В душе художника всегда происходит сшибка, или химическая реакция — между своеобразием его восприятия и тем искусством, которое уже существует. Художник никогда не остается с миром наедине, художественная традиция — в качестве посредника — всегда вмешивается в его связи с миром. Какова же будет реакция между непосредственным чувством и прекрасными формами прошлого? Она может быть положительной или отрицательной. Художник либо почувствует свою близость к прошлому и увидит себя его порождением, его наследником и совершенствователем, либо в той или иной мере ощутит непроизвольную, неопределенную антипатию к художникам-традиционалистам, признанным и задающим тон. И если в первом случае он испытает немалое удовлетворение, заключив себя в рамки условностей и повторив некоторые из освященных ими художественных жестов, то во втором он создаст произведение, отличное от признанных, и вдобавок получит не меньшее, чем его собрат, удовольствие, придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм.

Об этом обычно забывают, когда речь заходит о влиянии прошлого на сегодняшний день. Обычно можно без труда уловить в произведении одной эпохи стремление так или иначе походить на произведения предшествующей. Напротив, гораздо большего труда, видимо, стоит заметить отрицательное влияние прошлого и уразуметь, что новый стиль во многом сформирован сознательным и доставляющим художнику удовольствие отрицанием стилей традиционных.

Траектория искусства от романтизма до наших дней окажется непонятной, если не принимать в расчет — как фактор эстетического удовольствия — это негативное настроение, эту агрессивность и издевку над старым искусством. Бодлеру нравилась черная Венера именно потому, что классическая Венера — белая. С тех пор стили, последовательно сменявшие друг друга, увеличивали дозу отрицательных и кощунственных ингредиентов; в этом сладострастном нагнетании тоже наметилась некая традиция, и вот сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. Понятно, как это всякий раз происходит. Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга, и массивная традиция подавляет свежее вдохновение. Иными словами, между новоявленным художником и миром накапливается все больше традиционных стилей, прерывая их живую и непосредственную коммуникацию. Следовательно, одно из двух: либо традиция, наконец, задушит живую творческую потенцию — как это было в Египте, Византии и вообще на Востоке,— либо давление прошлого на настоящее должно прекратиться, и тогда наступит длительный период, в течение которого новое искусство мало-помалу излечится от губительных влияний старого. Именно второе случилось с европейской душой, в которой порыв к будущему взял верх над неизлечимым восточным традиционализмом и *пассеизмом* *

* См. работу «Тема нашего времени».— Сост.

* Пассеизм — ориентация на прошлое, тоска по прошлому.— *Прим. пер.*

Бо́льшая часть того, что здесь названо «дегуманизацией» и отвращением к «живым формам», идет от этой неприязни к традиционной интерпретации реальных вещей. Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции. Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века, хотя в нем и присутствует изрядная доза оппозиции более ранним стилям. И напротив, новая восприимчивость проявляет подозрительную симпатию к искусству, более отдаленному во времени и пространстве,— к искусству первобытному и к варварской экзотике. По сути дела, новому эстетическому сознанию доставляют удовольствие не столько эти произведения сами по себе, сколько их *наивность,* то есть отсутствие традиции, которой тогда еще и не существовало.

Если теперь мы обратимся к вопросу, признаком какого жизнеотношения являются эти нападки на художественное прошлое, нас застанет врасплох проблема весьма драматическая. Ибо нападать на искусство прошлого — значит восставать против самого Искусства: ведь что такое искусство без всего созданного до сих пор?

Так что же выходит, под маской любви к чистому искусству прячется пресыщение искусством, ненависть к искусству? Мыслимо ли это? Ненависть к искусству может возникнуть только там, где зарождается ненависть и к науке, и к государству — ко всей культуре в целом. Не поднимается ли в сердцах европейцев непостижимая злоба против своей собственной исторической сущности, нечто вроде odium professionis [24], которая охватывает монаха, за долгие годы своей монастырской жизни получающего стойкое отвращение к дисциплине, к тому самому правилу, которое определяет смысл его жизни? *

Вот подходящий момент для того, чтобы перо благоразумно прервало свой одинокий полет и примкнуло к журавлиному косяку вопросительных знаков.

ИРОНИЧЕСКАЯ СУДЬБА

Выше было сказано, что новый стиль в самом общем своем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи. Это, казалось бы, предполагает необычайный энтузиазм по

* Было бы любопытно проанализировать психологические механизмы, в силу которых искусство вчерашнего дня негативно влияет на искусство завтрашнего дня. Для начала один из очень понятных — усталость. Простое повторение стиля притупляет и утомляет восприимчивость. Вёльфлин в «Основных принципах истории искусства» показал на разных примерах, с какой силой усталость вынуждала искусство к движению, заставляла его видоизменяться. То же и в литературе. Для Цицерона «говорить на латыни» еще звучало как «latine loqui», но в V в. у Сидония Аполлинария уже возникает потребность в выражении «Latiniter insusurrare» — «оглашать латынью». С тех пор слишком уж много веков одно и то же говорилось в одной и той же форме.

отношению к искусству. Однако, если мы подойдем к тому же факту с другой стороны и рассмотрим его в другом ракурсе, нас поразит как раз противоположное: отвращение к искусству или пренебрежение им. Противоречие налицо, и очень важно обратить на него внимание. В конце концов приходится отметить, что новое искусство — явление весьма двусмысленное, и это, по правде говоря, ничуть не удивительно — поскольку двусмысленны почти все значительные явления последних лет. Стоит проанализировать европейские политические реалии, чтобы обнаружить в них ту же двусмысленность.

Однако противоречие между любовью и ненавистью к одному и к тому же предмету несколько смягчается при более близком рассмотрении современной художественной продукции.

Первое следствие, к которому приводит уход искусства в самое себя,— это утрата им всяческой патетики. В искусстве, обремененном «человечностью», отразилось специфически «серьезное» отношение к жизни. Искусство было штукой серьезной, почти священной. Иногда оно — например, от имени Шопенгауэра и Вагнера — претендовало на спасение рода человеческого — никак не меньше! Не может не поразить тот факт, что новое вдохновение — всегда непременно комическое по своему характеру. Оно затрагивает именно эту струну, звучит в этой тональности. Оно насыщено комизмом, который простирается от откровенной клоунады до едва заметного иронического подмигивания, но никогда не исчезает вовсе. И не то чтобы содержание произведения было комичным — это значило бы вновь вернуться к формам и категориям «человеческого» стиля,— дело в том, что независимо от содержания само искусство становится игрой. А стремление к игре, к фикции, как таковой, как уже было сказано, может, очевидно, возникнуть только в веселом расположении духа. К искусству стремятся именно потому, что оно рассматривается как фарс. Это главным образом и затрудняет серьезным людям с менее современной восприимчивостью понимание новых произведений — эти люди полагают, что новые живопись и музыка — чистый «фарс» в худшем смысле слова, и не допускают возможности, чтобы кто-либо именно в фарсе видел главную миссию искусства и его благотворную роль. Искусство было бы «фарсом» в худшем смысле слова, если бы современный художник стремился соперничать с «серьезным» искусством прошлого и кубистское полотно было рассчитано на то, чтобы вызвать такой же почти религиозный, патетический восторг, как и статуя Микеланджело. Но художник наших дней предлагает, чтобы мы смотрели на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой. Именно здесь источник комизма нового вдохновения. Вместо того чтобы потешаться над кем-то определенным (без жертвы не бывает комедии), новое искусство высмеивает самое искусство.

И пожалуйста, слыша все это, не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует свой магический дар, как в этой насмешке над собой. Потому

что в жесте самоуничижения оно как раз и остается искусством и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф.

Я очень сомневаюсь, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии.

Конечно, как идея или теория все это не так уж ново. В начале XIX в. группа немецких романтиков во главе со Шлегелями провозгласила Иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства. Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ — отрицать нашу реальность, возвышаясь над нею. Быть художником — значит не принимать всерьез серьезных людей, каковыми являемся мы, когда не являемся художниками.

Очевидно, что это предназначение нового искусства быть непременно ироничным сообщает ему однообразный колорит, что может привести в отчаяние самых терпеливых ценителей. Однако эта окраска вместе с тем сглаживает противоречие между любовью и ненавистью, о котором говорилось выше. Ибо если ненависть живет в искусстве как серьезность, то любовь в искусстве, добившемся своего триумфа, являет себя как фарс, торжествующий над всем, включая себя самого, подобно тому как в системе зеркал, бесконечное число раз отразившихся друг в друге, ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость.

НЕТРАНСЦЕНДЕНТНОСТЬ ИСКУССТВА

Все это концентрируется в самом рельефном, самом глубоком признаке нового искусства, в странной черте нового эстетического восприятия, которая требует напряженного размышления. Вопрос этот весьма тонок помимо всего прочего еще и потому, что его очень трудно точно сформулировать.

Для человека самого нового поколения искусство — это дело, лишенное какой-либо трансцендентности. Написав эту фразу, я испугался своих слов из-за бесконечного числа значений, заключенных в них. Ибо речь идет не о том, что современному человеку искусство представляется вещью никчемной, менее важной, нежели человеку вчерашнего дня, но о том, что сам художник рассматривает свое искусство как работу, лишенную какого-либо трансцендентного смысла. Однако и это недостаточно точно выражает истинную ситуацию. Ведь дело не в том, что художника мало интересует его произведение и его занятие: они интересуют его постольку, поскольку не имеют серьезного смысла, и именно в той степени, в какой лишены такового. Это обстоятельство трудно понять, не сопоставив нынешнее положение с положением искусства тридцать лет назад и вообще в течение всего прошлого столетия. Поэзия

и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого на руинах религии и на фоне неумолимого релятивизма науки. Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым по своей теме, которая обычно отражала наиболее серьезные проблемы человеческой жизни, и оно было таковым само по себе, как способность, придающая достоинство всему человеческому роду и оправдывающая его. Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант,— позу пророка, основателя новой религии, величественную осанку государственного мужа, ответственного за судьбы мира!

Думаю, что сегодня художника ужаснет перспектива быть помазанным на столь великую миссию и вытекающая отсюда необходимость касаться в своем творчестве материй, наводящих на подобные мысли. Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт — для него подлинный признак того, что музы существуют. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезности жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса.

Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив, рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу.

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных развлечений, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии их заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве par exellence.

В мое время солидные манеры пожилых еще пользовались большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца. Сегодня мальчики и девочки стараются продлить свое детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества.

Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, пол и возраст, оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских, по временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости.

Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и неудивительно, что мир с течением времени как бы теряет степенность.

Все особенности нового искусства могут быть сведены к его нетрансцендентности, которая, в свою очередь, заключается не в чем ином, как в необходимости для него изменить свое место в иерархии человеческих забот и интересов. Последние могут быть представлены в виде ряда концентрических кругов, радиусы которых измеряют дистанцию до центра нашей жизни, где сосредоточены наши высшие стремления. Вещи любого порядка — жизненные или культурные — вращаются по своим орбитам, притягиваемые в той или иной степени гравитационным центром системы. Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся — как наука или политика — в непосредственной близости от центра нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее весомым.

Стремление к чистому искусству отнюдь не является, как обычно думают, высокомерием, напротив, это — величайшая скромность. Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством — без претензии на большее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«О, Исида тысячеименная, Исида о десяти тысячах имен!» — взывали египтяне к своей богине. Всякая реальность в определенном смысле такова. Ее компоненты, ее черты — неисчислимы. Не слишком ли это смело — пытаться обозначить предмет, пусть даже самый простой, лишь некоторыми из многих имен? Было бы счастливой случайностью, если бы признаки, выделенные нами среди многих других, и в самом деле оказались решающими. Вероятность этого особенно мала, когда речь идет о зарождающейся реальности, которая только начинает свой путь.

К тому же весьма возможно, что моя попытка описать основные признаки нового искусства сплошь ошибочна. Я завершаю свое эссе, и во мне вновь пробуждается интерес к вопросу и надежда на то, что за первым опытом последуют другие, более глубокие.

Но я усугубил бы ошибку, если бы стремился исправить ее, преувеличив один какой-то частный момент в общей картине. Художники обычно впадают в эту ошибку; рассуждая о своем искусстве, они не отходят в сторону, чтобы обрести широкий взгляд на вещи. И все же несомненно: самая близкая к истине формула — та, которая в своем наиболее цельном и завершенном виде справедлива для многих частных случаев и, как ткацкий станок, одним движением соединяет тысячу нитей.

Не гнев и не энтузиазм руководили мной, а исключительно только радость понимания. Я старался понять смысл новых художественных тенденций, и это, конечно, предполагает априорно доброжелательное расположение духа. Впрочем, можно ли иначе подходить к теме, не рискуя выхолостить ее?

Могут сказать: новое искусство до сих пор не создало ничего такого, что стоило бы труда понимания. Что же, я весьма близок к тому, чтобы так думать. Из новых произведений я стремился извлечь их интенцию как самое существенное в них, и меня не заботила ее реализация. Кто знает, что́ может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись: творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего.

Но каковы бы ни были крайности новой позиции, она, на мой взгляд, свидетельствует о несомненном: о невозможности возврата к прошлому. Все возражения в адрес творчества новых художников могут быть основательны, и все же этого недостаточно для осуждения нового искусства. К возражениям следовало бы присовокупить еще кое-что: указать искусству другую дорогу, на которой оно не стало бы искусством дегуманизирующим, но и не повторяло бы вконец заезженных путей.

Легко кричать, что искусство возможно только в рамках традиции. Но эта гладкая фраза ничего не дает художнику, который с кистью или пером в руке ждет конкретного вдохновляющего импульса.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Пусть донна Берта или сэр Мартино,
Раз кто-то щедр, а кто-то любит красть,
О них не судят с богом заедино:
Тот может встать, а этот может пасть

(*Данте Алигьери.* Божественная комедия. М., 1967. С. 372). Пер. М. Лозинского. Донна Берта и сэр Мартино здесь означают первых встречных.

[2] Гюйо, Жан Мари (1854—1888) — французский философ-позитивист, поэт и драматург. Автор нескольких трактатов по этике, эстетике и философии исто-

рии. В философии искусства стоял на элитарных позициях; подлинное искусство, по Гюйо, создается гениями, интеллектуалами, носителями высших духовных энергий. Наряду с «подлинным» искусством существует искусство низшего порядка; его носителем выступает народ — пассивная, инертная масса. Трактат Гюйо «Искусство с точки зрения социологии» (*Guyau J.* L'art au point de vue sociologique. P., 1889), о котором упоминает Ортега-и-Гасет, переведен на русский язык в 1891 г. Влияние Гюйо весьма ощутимо в эстетической позиции Ортеги; можно сказать, что в определенном смысле его «Дегуманизация искусства» — попытка обновить элитарную концепцию искусства Гюйо с помощью аргументов из художественной практики начала XX в.

[3] Дебюсси, Клод (1862—1918) — французский композитор, основоположник музыкального импрессионизма. Был близок поэтическому и художественному кружку символистов и импрессионистов, возглавляемому С. Малларме.

[4] Ортега одним из первых в западной социологии (вслед за О. Шпенглером) теоретически осознал качественно новый феномен европейской истории XX в.— демократизацию общественной жизни, выход на арену истории народных масс. Реакция Ортеги на этот процесс типична для секуляризованного буржуазного сознания: в рамках философии культуры он строит дихотомию «масса» — «элита», ревниво защищая элитарные ценности от «восстания масс» («Восстание масс» — его работа 1930 г., в которой Ортега выступает против тенденции «омассовления», превращающей человека в «усредненного», обезличенного индивида, представителя «толпы», враждебной высоким духовным ценностям). Художественная практика начала XX в. внушила определенный оптимизм Ортеге как социологу элиты: в живописи Пикассо, поэзии Малларме, музыке Дебюсси, театре Пиранделло он видит спасительное противоядие от прогрессирующей «массовой культуры».

[5] «Эрнани» — пьеса Виктора Гюго (1802—1885), в которой нашли художественное воплощение принципы его романтического метода. Премьера «Эрнани» в феврале 1830 г., в самый канун революции, послужила сигналом для «битвы романтиков с классиками», завершившейся победой романтизма.

[6] Игра слов: «el mimo» можно перевести как «баловень», «баловство» и как «шут», «затейник».

[7] Русский эквивалент — «про Ивана да Марью», т. е. история, описывающая бытовые реалии повседневного существования.

[8] ...И если слезы моей хочешь добиться,
Должен ты сам горевать неподдельно!..
(*Гораций.* Искусство поэзии. С. 102—108. Пер. Дмитриева).

[9] Кларин (псевдоним; настоящее имя — Леопольдо Алас) (1852—1901) — испанский литературный критик и писатель-реалист, наиболее последовательный в Испании ученик Золя.

[10] Орбанеха — испанский художник XVI в., имя которого Сервантес использует в качества нарицательного для обозначения неумелого живописца.

[11] «Где окрик, там нет истинной науки» (*итал.*).

[12] «Не плакать, не возмущаться, но понимать» (*лат.*).

[13] Сурбаран, Франсиско (1598—1664) — великий испанский живописец. Ранние полотна Сурбарана проникнуты сильным влиянием Караваджо. В период творческого расцвета написал множество картин на религиозные и мифологические сюжеты, создав суровые, монументальные и лаконичные образы, драматически напряженные характеры.

[14] Лука Лейденский (1489—1533) — нидерландский живописец и гравер, представитель нидерландского Возрождения. Прекрасный рисовальщик, Лука получил известность как мастер бытового жанра, бытовой детали, подчеркнутый интерес к которой отличает и его портреты.

[15] Сорольа, Хоакин (1863—1923) — испанский художник, глава испанского импрессионизма. Картины Сорольи, на которых, как правило, изображены пейзажи Валенсии, отличаются живописным мастерством, эффектами светотени и колорита.

[16] Бенито Перес Гальдес (1843—1920) — испанский писатель, крупнейший представитель критического реализма в Испании. Мастер исторического и социального романа.

[17] «Всякое мастерство леденит» (*франц.*).

[18] Гомес де ла Серна, Рамон (1891—1963) — испанский писатель и публицист, один из наиболее ярких представителей испанского авангардизма. «Изменение привычной перспективы», о которой пишет Ортега,— основной художественный прием Гомеса де ла Серна. Гротеск лежит в основе созданного им жанра «грегерий», в которых существенные черты явлений раскрываются в форме парадокса, афоризма, неожиданных и метких ассоциаций, например «мыслитель Родена — шахматист, у которого отняли доску».

[19] Растро — мадридская скотобойня; так же называется «толкучка» в больших городах Испании. Пуэрта дель Соль — центральная площадь в Мадриде.

[20] Жироду, Жан (1882—1944) — французский писатель, драматург. Рассказы Жироду — сатира на провинциальные буржуазные нравы. Уже в ранних книгах («Чтение по тени», 1917, и «Восхитительная Клио», 1920) звучит ведущая тема творчества Жироду — пацифизм, защита культурного творчества, носителями которого выступают одиночки-интеллигенты. Писательскую манеру Жироду отличают изящное остроумие, тонкая ирония, сарказм, склонность к парадоксу, метафоричности.

[21] Моран, Поль (1888—1976) — французский писатель и дипломат (занимал пост французского посланника в Англии, Италии, Испании и др.). П. Моран со вкусом описывает эстетизированный им мир крупных дельцов и аферистов, космополитов и прожигателей жизни. Писательскую известность принесли ему произведения 20-х годов: сборник новелл «Открыто ночью» (1922), роман «Левис и Ирен» (1924), сборник новелл «Черная магия» (1928) и др.

[22] Пиранделло, Луиджи (1867—1936) — итальянский писатель, поэт и драматург. Реформатор итальянского и мирового театра. В своих пьесах Пиранделло отступает от традиционной формы, выдвигает новые философско-психологические темы. Он разрушает категорию характера — центральную в классической драматургии, отказывается от традиционных приемов композиции. Одна из ведущих тем драматургии Пиранделло — «лицо и маска», действительность и иллюзия. Эта тема разрабатывается в субъективно-идеалистическом ключе: внешняя реальность постоянно ускользает, человек имеет дело только с ее субъективным образом, с иллюзией реальности. Все выворачивается наизнанку: внешний мир, предметная реальность объявляется фикцией, а ее субъективный образ приобретает статус единственной объективной достоверности, онтологизируется. Пьеса «Шесть персонажей в поисках автора», которую упоминает Ортега, написана в 1921 г., за четыре года до появления «Дегуманизации искусства» и, по собственному признанию Ортеги, ощутимо повлияла на его философско-эстетические позиции.

[23] «Следует бежать плоти» (*лат.*).

[24] «Ненависть к своим занятиям» (*лат.*).

С. Л. Воробьев

Тема нашего времени *

Как у Гёте, так и у Ницше, невзирая на чрезмерный зоологизм в языке последнего, открытие имманентных жизненных ценностей было гениальной интуицией, опережавшей чрезвычайное событие будущего: ознаменовавший целую эпоху новый тип чувственности, открытый ими вместе с этими ценностями. Угаданная, возвещенная двумя гениальными пророками, эта — наша — эпоха наступила.

Все старания затушевать тяжкий кризис, через который проходит сейчас западная история, останутся тщетными. Симптомы слишком очевидны, и кто всех упрямее отрицает их, тот постоянно ощущает их в своем сердце. Мало-помалу во все более широких слоях европейского общества распространяется странный феномен, который можно было бы назвать жизненной дезориентацией.

Мы сохраняем ориентацию, пока нам еще совершенно ясно, где у нас помещается север и где юг, некие крайние отметины, служащие непоколебимыми точками отсчета для наших действий и движений. Поскольку в своей глубочайшей сути жизнь и есть действие и движение, преследуемые цели составляют неотъемлемую часть живого существа. Предметы надежды, предметы веры, предметы поклонения и обожествления соткались вокруг нашей личности действием нашей же жизненной потенции, образовав некую биологическую оболочку, неразрывно связанную с нашим телом и нашей душой. Наша жизнь — функция нашего окружения, и оно, в свою очередь, зависит от нашей чувственности. По мере развития живого существа меняется окружение, а главное, перспектива окружающих вещей. Вообразите себе на минуту такой сдвиг, когда великие цели, вчера придававшие ясную архитектонику нашему жизненному пространству, утеряли свою четкость, притягательность, силу и власть над нами, хотя то, что призвано их заменить, еще не достигло очевидности и необходимой убедительности. В подобную эпоху окружающее нас пространство чудится распавшимся, шатким, колышущимся вокруг индивида, шаги которого тоже делаются неуверенными, потому что поколеблены и размыты точки отсчета. Сам путь, словно ускользая из-под ног, приобретает зыбкую неопределенность.

В такой вот ситуации находится сегодня европейское существование. Система ценностей, организовывавшая человеческую деятельность еще какие-нибудь тридцать лет назад, утратила свою очевидность, притягательность, императивность. Западный человек заболел ярко выраженной дезориентацией, не зная больше, по каким звездам жить.

---

* *Ortega y Gasset J.* El tema de nuestro tiempo // Obras completas. T. 3. Madrid, 1950. Cap. 10. P. 192—196.

Точнее: еще тридцать лет назад огромное большинство европейского человечества жило для культуры. Наука, искусство, право казались самодовлеющими величинами; жизнь, всецело посвященная им, перед внутренним судом совести оставалась полноценной. Отдельные индивиды, конечно, могли изменять им и пускаться в другие, более сомнительные предприятия, но при этом они прекрасно осознавали, что отдаются вольной прихоти, гораздо глубже которой непоколебимой твердыней залегает культура, оправдывая их существование. В любой момент можно было вернуться к надежным канонизированным формам бытия. Так, в христианскую эпоху Европы грешник ощущал свою недостойную жизнь щепкой, носимой над подводным камнем веры в Божий закон, живущий в тайниках души.

...Что ж? Неужели теперь мы перестали верить в эти великие цели? Неужели нас не захватывают больше ни право, ни наука, ни искусство?

Долго думать над ответом не приходится. Нет, мы по-прежнему верим, только уже не так и словно с другой дистанции. Возможно, образ нового мирочувствия ярче всего прояснится на примере нового искусства. С поразительным единодушием новейшее поколение всех западных стран производит искусство — музыку, живопись, поэзию,— выходящее за пределы досягаемости для старших поколений. Культурно зрелые люди, самым решительным образом настроившись на благожелательный тон, все равно не могут принять новое искусство по той элементарной причине, что никак не поймут его. Не то что оно им кажется лучше или хуже старого — оно просто не кажется им искусством, и они начинают вполне серьезно подозревать, что дело тут идет о гигантском фарсе, сеть умышленного потакательства которому раскинулась по всей Европе и Америке.

Не так уж трудно объяснить этот необходимый раскол поколений. На предыдущих ступенях художественного развития перемены стиля, как они ни были глубоки (вспомним о ломке неоклассических вкусов под влиянием романтизма), всегда ограничивались избранием новых эстетических предметов. Предпочтительные формы красоты все время менялись. Но сквозь все эти вариации предмета искусства неизменными оставались позиция творца и дистанция между ним и его искусством. В случае с поколением, начинающим свою жизнь сегодня, трансформация радикальна. Молодое искусство отличается от традиционного не столько предметно, сколько тем, что в корне изменилось отношение к нему личности. Общий симптом нового стиля, просвечивающий за всеми его многообразными проявлениями,— перемещение искусства из сферы жизненно «серьезного», его неспособность дальше служить центром жизненного тяготения. Полурелигиозный, высоко патетический характер, который века два назад приняло эстетическое наслаждение, теперь полностью выветрился. Для чувственности новых людей искусство становится филистерством, неискусством, как только его начинают принимать всерьез.

Серьезна та сфера, через которую проходит ось нашего существования. Так вот, искусство не может нести на себе груз нашей жизни. Силясь сделать это, оно терпит крушение, теряя столь нужную ему грациозную легкость. Если вместо этого мы перенесем свои эстетические интересы из жизненного средоточия на периферию, если вместо тяжеловесных упований на искусство будем брать его таким, как оно есть,— как развлечение, игру, наслаждение,— творение искусства вновь обретет свою чарующую трепетность... Для стариков недостаток серьезности в новом искусстве — порок, сам по себе способный все погубить, тогда как для молодых такой недостаток серьезности — высшая ценность, и они намерены предаваться этому пороку вполне сознательно и со всей решимостью.

Такой вираж в художнической позиции перед лицом искусства заявляет об одной из важнейших черт современного жизнеощущения: о том, что я давно уже называю спортивным и праздничным чувством жизни. Культурный прогрессизм, эта религия наших последних двух веков, невольно оценивает всю человеческую деятельность с точки зрения ее результатов. Вынужденное усилие, необходимое для их достижения, есть трудовая деятельность, труд. Недаром XIX век его обожествил. Однако мы должны помнить, что труд этот представляет собой безликое, лишенное внутреннего смысла усилие, наделяемое значимостью только в аспекте потребностей, которым он служит; сам по себе он однороден и потому поддается чисто количественному, почасовому измерению.

Труду противоположен другой тип усилия, рождающийся не по долгу, а как свободный и щедрый порыв жизненной потенции: спорт.

Если трудовое усилие обретает смысл и ценность от ценности продукта, то в спорте, наоборот, спонтанность усилия придает достоинство результату. Щедрая сила раздаривается здесь полными пригоршнями без расчета на награду. Поэтому качество спортивного усилия всегда возвышенно, благородно, его нельзя исчислить единицами меры и веса, как нормальное вознаграждение за труд. К произведениям подлинной ценности можно прийти только путем такого неэкономного усилия: научное и художественное творчество, политический и нравственный героизм, религиозная святость — высокие плоды спортивной увлеченности. Однако будем помнить, что к ним нельзя прийти заранее размеченным путем. Нельзя поставить перед собой задачу — открыть физический закон; его можно найти как нежданный подарок, незримо ожидающий вдохновенного и бескорыстного испытателя природы.

Жизнь, видящая больше интереса и ценности в своей собственной игре, чем в некогда столь престижных целях культуры, придаст всем своим усилиям присущий спорту радостный, непринужденный и отчасти вызывающий облик. Вконец потускнеет постное лицо труда, думающего оправдать себя патетическими рассуждениями

об обязанностях человека и священной работе культуры. Блестящие творения будут создаваться словно шутя и без всяких многозначительных околичностей. Поэт, как хороший футболист, будет справляться со своим искусством носком ноги. На всем XIX веке от его начала до завершения отпечатлелся горький облик тяжелого трудового дня. И вот сегодня молодые люди намерены, кажется, придать нашей жизни блеск ничем не замутненного праздника.

...Ценности культуры не погибли, однако они стали другими по своему рангу. В любой перспективе появление нового элемента влечет за собой перетасовку всех остальных в иерархии. Таким же образом в новой спонтанной системе оценок, которую несет с собой новый человек, которая и **составляет** этого человека, выявилась одна новая ценность — витальная — и простым фактом своего присутствия начала вытеснять остальные.

В. В. Бибихин

В. Вейдле

Умирание искусства

Размышления о судьбе литературного и художественного творчества *

Глава IV
УМИРАНИЕ ИСКУССТВА

Есть три ступени исторических катаклизмов (и, быть может, три разных слоя исторической жизни вообще); нельзя их ясней определить, чем исходя из их отношения к искусству. Одни — революции, войны, иноземные нашествия, переселения народов, события, о которых пространно повествуют летописи всех времен, — нередко выражаются в искусстве, т. е. поставляют ему тему и материал, но если отражаются на нем, то лишь в виде самого грубого, насильственного вмешательства в его судьбу: могут убить его, но переродить не могут. Другие глубже; современники их не замечают и лишь с трудом догадываются о них историки; в искусстве вызывают они изменения стиля, колебания вкусов и манер, перерыв или столкновение традиций; ими определяется конкретный облик художественного творчества в каждую следующую за ними эпоху. Но лишь на последней ступени, в самой глубине, возможна историческая катастрофа, совпадающая с катастрофой самого искусства, трагедия, не только отраженная искусством или выраженная в нем, но и соприродная его собственной трагедии; только здесь возможен разлад, проникающий в самую сердцевину художественного творчества, разрушающий вечные его основы, разлад личности и таланта в жизни, в судьбе художника.

Разрыв и раздвоение, стремление восстановить утраченное единство, все умножающиеся препятствия на пути к нему, непрочные победы, резкие падения, неустанная внутренняя борьба — такова истинная история всех искусств XIX в. История эта еще не написана, и было бы возможно написать ее только теперь, когда определились до конца действовавшие в ней силы и обнажились недра, долгое время остававшиеся сокрытыми. Начинать эту историю нужно с эпохи романтизма, обозначившей для всей европейской культуры еще более резкий и глубокий перелом, чем тот, что связан (даже и для северных стран) с эпохой Возрождения. Понятие романтизма недаром распространяется на все искусства и покрывает все национальные различия; верное определение его, рядом с которым все, предлагавшиеся до сих пор, окажутся односторонними и частичными, должно исходить из этой его

* *Вейдле В.* Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937. Гл. IV. С. 70—101.

всеобщности и сосредоточиваться не на отдельных особенностях романтического искусства, а на тех новых условиях, в которых это искусство творилось и которые как раз и знаменуют собой изменение самой основы художественного творчества. Романтизм не есть художественный стиль, который можно противополагать другому стилю, как барокко — классицизму или готическое искусство — романскому; он противоположен всякому стилю вообще. Так называемая борьба романтизма с классицизмом сводится к борьбе романтической поэтики и эстетики, романтических идей с идеями и с эстетикой XVIII в.; сам же романтический поэт столь же далек от Шекспира, как от Расина, и романтический художник одинаково не похож на Рафаэля и на Рубенса. Среди романтиков были люди, влюбленные в классическое искусство не меньше, а больше любых классиков, но столь же свободно влюблялись они в средневековое искусство, в елизаветинскую драматургию, в готику и в барокко, в Индию, Египет и Китай. Романтик потому и волен выбирать в прошлом любой, лично ему пришедшийся по вкусу стиль, что он не знает своего, неотъемлемого стиля, неразрывно сросшегося с его собственной душой. Романтизм есть одиночество, все равно — бунтующее или примиренное; романтизм есть утрата стиля.

Стиля нельзя ни выдумать, ни воспроизвести; его нельзя сделать, нельзя заказать, нельзя выбрать как готовую систему форм, годную для перенесения в любую обстановку; подражание ему приводит только к стилизации. Стили росли и ветшали, надламывались, менялись, переходили один в другой; но в течение долгих веков за отдельным архитектором, поэтом, музыкантом всегда был стиль как форма души, как скрытая предпосылка всякого искусства, как надличная предопределенность всякого личного творчества. Стиль и есть предопределение, притом осуществляющееся не извне, а изнутри, сквозь свободную волю человека, и потому не нарушающее его свободы как художника, никогда не предстоящее ему в качестве принуждения, обязанности, закона. Стиль есть такое общее, которым частное и личное никогда не бывает умалено. Его не создает отдельный человек, но не создается он и в результате хотя бы очень большого числа направленных к общей цели усилий; он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ, сверхразумного, духовного их единства; он — воплощенная в искусстве соборность творчества. Когда потухает соборность, гаснет стиль, и не разжечь его вновь никакою жаждой, никаким заклятием. Память о нем продолжает жить, но вернуть его нельзя; он дан, или его нет; тем хуже для художников и эпох, которым он только задан.

Угасание стиля повлекло за собой неисчислимые последствия, каждое из которых можно описать в качестве одного из признаков романтического искусства, романтической эпохи, а затем и XIX в. вообще. Первым и важнейшим было настоящее осознание и оценка того, что ощущалось уже утраченным, т. е. именно стиля, органической культуры, иррациональной основы художествен-

ного творчества, религиозной и национальной укорененности искусства. Одновременно пришло возраставшее в течение всего XIX в. чувство собственной наготы, покинутости, страшного одиночества творческой души. По мере того как последствия эти накоплялись, романтизм менялся, углублялся, но исчезнуть не мог, не может и сейчас, потому что не исчезли породившие его условия. Условия эти не могли быть отменены никаким антиромантизмом, и поэтому все направленные против романтизма движения сохраняют с ним внутреннюю связь, если только они не направлены вместе с тем и против самого искусства. Но, конечно, катаклизм был длительным, а не мгновенным; бессилие наступило не сразу для всех искусств. Раньше всего и всего заметней проявилось оно в архитектуре и прикладных искусствах, от нее зависимых, всего позднее сказалось в музыке, хотя первые признаки обнаружились и здесь уже давно. Живопись большинства европейских стран уже целых сто лет не имеет целостного стиля, но во Франции стилистическая преемственность в этой области сохранилась до сих пор, распространяясь и на скульптуру, поскольку она подчинилась живописному влиянию. В поэзии и в искусстве слова вообще новые условия художественного творчества дали себя знать не позже, может быть, чем в архитектуре, но их влияние было труднее определить, потому что писателю, в силу самых свойств выражения в слове, гораздо легче лгать и обманывать себя и других, чем живописцу, музыканту или архитектору. Язык всех искусств служит или, по крайней мере, должен служить только прямой их цели, т. е. воплощению некоего духовного содержания, тогда как литературный язык может служить еще и простому высказыванию мыслей, чувств, намерений, желаний, иначе говоря, целям, ничего общего с искусством не имеющим. Угасание стиля затрудняет воплощение, обрекая на одиночество творческую душу, но нисколько не препятствует практической, разговорной функции языка. Писатель может ничего не воплощать, а просто высказать свой замысел, свою «идею» и затем принять или выдать словесную оболочку этого высказывания за то духовное тело, которого он не в силах был создать. Но архитектор не может на каменном своем языке сообщить идею здания, музыкант не может в сонатной форме рассказать о замысле сонаты. В наше время, впрочем, совершались попытки даже и этого рода, но в них тотчас сквозила противохудожественная сущность и с особой силой сказался породивший их внутренний разлад.

Однако, независимо от этой особенности словесного творчества, стилистический ущерб отозвался и должен был отозваться на нем иначе, чем, например, на архитектуре. Архитектура, теряя стиль, тотчас лишается всякой вообще целостной формы; поэзия может существовать, довольствуясь каждый раз заново создаваемым, неповторимым единством, но ее медленно убивает та осознанность, то подтачивание ее сверхрассудочной основы, которого стиль не допускал и которое явилось главным результатом его падения. Архитектура как искусство перестала существовать во второй четверти минувшего столетия; но поэзия продолжала жить и вспыхивать время от времени ярким, самопожирающим огнем; по-прежнему сияла музыка, рождались статуи и картины, только роды становились все тяжелее, и все решительнее разъедали живую творческую ткань освобожденные бессилием жгучие кислоты. Действие их, чем ближе к нашему времени, тем равномернее, сказывалось во всех искусствах; разрушение общего стиля повсюду стало угрожать разъятием художественного единства каждого отдельного произведения. Стиль ведь имеет отношение не только к форме, он ровно столько же касается и содержания — не содержания в смысле сюжета, темы, идейного материала, а духовного содержания, духовной сущности, которой на отвлеченном языке высказать нельзя; точнее сказать, стиль есть некоторая предустановленность их связи и в этом смысле гарантия художественной цельности. При его отсутствии мало-помалу форма превращается в формулу, а содержание в мертвый материал, и превращение это не происходит где-то во внешнем мире, а проникает в самый замысел художественного произведения и оттуда — в замыслившую его творческую душу. Трагедия искусства — это прежде всего трагедия художника. Кто скажет, что дарования иссякли? Но те, кому они даны, как легко им заблудиться, как трудно выбраться на верный путь! Чем дальше, тем со все большим отчаянием бросаются они из стороны в сторону, мечутся среди противоположностей, совмещать которые было их призванием, из невозможности рвутся в невозможность, из ада проваливаются в худший ад и все глубже утопают в кромешной мгле развоплощенного разлагающегося искусства.

Будучи утратой стиля, романтизм есть в то же время сознание его необходимости. Он — воля к искусству, постоянно парализуемая пониманием существа искусства. Вот почему он и есть подлинный «mal du siécle», болезнь XIX в.— высокая болезнь. Болели ею не малые, а великие души, не посредственности, а гении. Какой поэт, достойный этого имени, ею не был заражен в послегётевской, послепушкинской Европе? Какой художник не боролся с ней и не жертвовал частью своей личности, чтобы восстановить нарушенное равновесие своего искусства? Баратынский и Тютчев, Лермонтов и Блок обязаны ей неугасимым огнем своего творчества. Все поэты XIX в.— романтические поэты, наследники Гельдерлина и Клейста, Кольриджа и Китса, Леопарди и Бодлера. Всякая борьба с романтизмом велась только во имя одного его облика против другого: Флобер не меньший романтик, чем Шатобриан, и Толстой в своих взглядах на искусство лишь до последнего предела обострил (и упростил) романтический мятеж человека против художника. Романтиками в одинаковой мере были Энгр и Делакруа, Ганс фон Маре [1], Врубель и Сезанн, Вагнер и Верди, Мусоргский и Цезарь Франк. Романтизм жив и сейчас и не может умереть, пока не умерло искусство и не исцелено одиночество творящей личности. Если бы он исчез без одновременного восстановления стилистических единств, без возврата худож-

ника на его духовную родину, это могло бы означать только гибель самого искусства. Отмахнуться от прошлого нельзя, и напрасно презирать болезнь, которой не находишь исцеления. Это неуклюжий, тяжелодумный век, без молодости, без веры, без надежды, без целостного знания о жизни и душе, разорванный, полный воспоминаний и предчувствий; век небывалого одиночества художника, когда рушились все преграды и все опоры стиля, погибла круговая порука вкуса и ремесла, единство художественных деятельностей стало воспоминанием, и творческому человеку перестал быть слышен ответ других людей; этот век был веком великих музыкантов, живописцев и поэтов, он видел парадоксальный, мучительный расцвет музыки, живописи, поэзии, отрешенных от всего другого, не знающих ни о чем, кроме себя. Многое было у него, только не было архитектуры, не было целого; оправдывающего все — и великое, и малое; и пока этого целого нет у нас, мы сами, хотим мы того или не хотим, продолжаем наше прошлое, наследуем ему, несем на себе его тяжесть, его рок, остаемся людьми XIX в.

Столетие назад была написана пророческая статья «Об архитектуре нынешнего времени» [2]. Автор ее, молодой Гоголь, включил ее в сборник «Арабески», и там она покоилась целый век, мало замеченная современниками и основательно забытая потомством. А между тем в этот решительный час, впервые, может быть, в Европе, 22-летний русский литератор предчувствует, если не сознает, все, чем отныне должна стать архитектура, и все, чем она уже не может стать. Он не оплакивает ее, но именно благодаря своему согласию с ее судьбой он эту судьбу так явственно провидит. Гибели ее он не ждет и еще менее желает, но самые надежды, которые он возлагает на нее, еще сильнее заставляют нас ощущать неизбежность этой гибели.

Статья начинается с панегирика готическому стилю и его мнимому возрождению, от которого Гоголь желал бы только еще большей полноты; она переходит затем к критике архитектурных форм XVII, XVIII вв. и классицизма Империи. Петербургская классическая архитектура александровского времени для Гоголя прежде всего однообразна, скучна, плоска: последний отблеск подлинного архитектурного стиля кажется ему надуманным и казенным. «Прочь этот схоластицизм,— восклицает он,— предписывающий строения ранжировать под одну мерку и строить по одному вкусу! Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам. Пусть в нем совокупится более различных вкусов. Пусть в одной и той же улице возвышается и мрачное готическое, и обремененное роскошью украшений восточное, и колоссальное египетское, и проникнутое стройным размахом греческое. Пусть в нем будут видны и легковыпуклый млечный купол, и религиозный бесконечный шпиц, и восточная митра, и плоская крыша итальянская, и высокая фигурная фламандская, и четырехгранная пирамида, и круглая колонна, и угловатый обелиск» [3].

Гоголь противопоставляет, таким образом, александровскому классицизму не предвидение какого-нибудь иного, нового стиля, а возможность совместить в воображаемом им идеальном городе все уже известные стили во всей их разнородности и пестроте. Он предполагает даже «иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себя архитектурную летопись всего мира. Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историей развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые томы, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать все». Правда, он спрашивает себя: «Неужели, однако же, невозможно создание (хотя для оригинальности) совершенно особенной и новой архитектуры, мимо прежних условий» [4]. Он даже указывает на некоторые возможности, о которых впоследствии подумали в Европе. «Чугунные сквозные украшения, обвитые около круглой прекрасной башни», которые «полетят вместе с нею на небо», предвосхищают мечты 60-х годов и отчасти даже идеи инженера Эйфеля. Но «висящая архитектура», как называл ее Гоголь, не удалась, да и сам он в нее как будто не очень верил. Зато если мы что-нибудь увидели на деле, так это стилистическое столпотворение, о котором он так пламенно мечтал.

Пророчество Гоголя сбылось. «Всякая архитектура прекрасна, если соблюдены все ее условия» [5] — эти слова его статьи могут служить эпиграфом для истории XIX в. Требование его, чтобы каждый архитектор «имел глубокое познание во всех родах зодчества», исполнилось с не меньшей полнотой. От готики Виолле ле Дюка [6] до петушкового стиля Стасова [7], от неоренессанса бисмарковской эпохи [8] до русского и скандинавского неоампира незадолго до войны архитектура XIX в. стала тем самым, что Гоголь воображал и что он так восторженно описывал. Когда он говорил об улице, по которой «стóит только пройти, чтобы узнать все», мы можем вспомнить генуэзское кладбище или английскую систему размножать лондонские памятники, воспроизводя их в точности в провинциальных городах, или полные архитектурных копий американские промышленные столицы, уже самыми своими именами обкрадывающие европейское художественное прошлое. Мы пережили это «постепенное изменение в разные виды» и «преображение архитектуры в колоссальную египетскую, потом в красавицу греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую», потом в «аравийскую, готико-арабскую, готическую... чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключавшими бы в себе стихии нового вкуса» [9]. Мы знаем теперь эти «стихии», знаем и то, чем для европейской архитектуры стал XIX в. Он весь похож на парижскую «Альгамбру» [10], описанную в «Education sentimentale» (1869) с ее мавританскими галереями, готическим двором, китайской крышей и венецианскими фонарями. XIX в. был веком без стиля и как раз поэтому веком стилизации и безнадежных попыток придумать стиль. Но стилизацией и выдумкой архитектура жить не может; без стиля ее нет. Весь художественный быт XIX в. опорочен ее падением.

Это не значит, что так называемое прикладное искусство совсем не создало за последние сто лет ничего сколько-нибудь ценного: традиции умирают не сразу, отдельные художественные инстинкты могут выжить и способны многое пережить. Но архитектура сама стала прикладным искусством, целого нет, и «новый вкус» ничем не огражден от все растущего дурного вкуса. Правда, и в этом дурном вкусе с некоторых пор мы научились находить немало прелести. Нас трогают невинные уродства; мы ценим, и собиратели усиленно скупают мебель в стиле Империи, перетолкованном позже на более мирный и на более скромный лад; комнатное убранство господина Прюдома [11], отталкивавший раньше непроветренный уют, вызывает теперь что-то похожее на зависть. Есть милая вычурность в стекле и развлекающая грубость вкуса в фарфоре сороковых годов. Есть нечто приятное в одутловатых и раззолоченных стилизациях более поздней эпохи. Есть даже единообразие во всем этом, но подлинного единства все же нет. Конечно, память наша невольно объединяет все, что относится к шестидесятым годам, или к «концу века», или к «выставке декоративных искусств», устроенной в Париже в 1925 г.; но это автоматическое упорядочивание слишком пестрой действительности вовсе не дает нам права считать, как это делают многие, что вкусы и моды всякой отошедшей эпохи, после известного срока, освящаются историей и получают право называться стилем. То, что не было стилем (единственно возможным, а не осознанным, как одна из возможностей) при жизни, то и после смерти не станет им Опера Гарнье [12] или дрезденская галерея Земпера [13], несмотря на всю роскошь или удобство, останутся зданиями без архитектуры, подобно некоторым постройкам поздней античности, даже когда станут памятником глубокой старины. С некоторыми, постепенно убывающими, ограничениями то же можно сказать обо всем художественном обиходе XIX в., начиная с тех лет, когда был забыт блистательный полустиль Империи. Отныне и тут, как в архитектуре, возможны лишь рассудочные агрегаты готовых, заученных или произвольно выдуманных форм.

Предмет обстановки или одежды, фарфоровая чашка или шелковая ткань не обладают замкнутой в себе целостностью статуи и картины; они излучают ту жизнь, тот смысл, что переданы им всей художественной культурой их времени, они не могут стать искусством там, где нет внутренней диктатуры стиля и внешней дисциплины ремесла. Вне этих условий, однако, бесконечно затруднена и всякая вообще художественная деятельность: не только работа ювелира и столяра, но и творчество скульптора и живописца. В стилистически насыщенные эпохи художник и сам ощущает себя ремесленником; его ремесло, как и всякое другое, питается стилем, родится из него, возвращается к нему в каждом творческом акте. Изменения стиля во всех областях искусства управляются архитектурой, даже если они не вытекают из собственного ее развития. Все связано в такие эпохи, все совместно одухотворено, и отклонения не нарушают общего единства. Существуют не только готические соборы, но и готическая форма башмаков; самый дрянной оловянный подсвечник обличает свою принадлежность к XVII или следующему столетию. Именно стилем и был огражден художник от тех опасностей, с которыми так трудно стало ему бороться в XIX в. и в наше время. Лишь благодаря ему второстепенные голландские мастера, с их любовью к грубоватому анекдоту и к мелочной выписке подробностей, не стали похожи на какого-нибудь Кнауса [14] или Мейссонье [15]. Лишь благодаря ему итальянские живописцы, расписывая стены на свадебные лари, подчинялись требованиям большой или малой архитектуры, не умея себе и представить времени (наступившего в конце прошлого века), когда «декоративное» станет синонимом безвкусного и пустого и будет пугать всякого уважающего себя художника. Даже индивидуальная незначительность и слабость художественного произведения еще не уничтожала в былые времена его общего художественного смысла, его эстетической уместности. Старинная картина, будучи бессодержательна, буднична, скучна, все еще оправдана именно как декорация, никогда не оскорбляющая глáза. Но в наше время все то уже не искусство, что ищет только украшения и приятности, точно так же, как ни один писатель не скажет (как сказал Сервантес в предисловии к сборнику своих рассказов), что он пишет ради того же, ради чего сажают аллеи, проводят фонтаны и разбивают затейливо сады. За личной совестью и личным мастерством нет все оправдывающего, все несущего в себе стилистического потока. Как только индивидуальное творческое напряжение ослабевает, взамен искусства появляется банальность или произвол — вещи, одинаково ему враждебные. Художнику приходится каждый раз как бы все создавать заново; ему остается рассчитывать только на отдельно для него каждый раз совершаемое чудо.

Необходимые условия художественного творчества стали недосягаемой мечтой. Целое столетие архитекторы тщетно искали архитектуру. Они продолжают искать ее и теперь, но все решительнее обращаясь от архитектуры стилизующей к архитектуре, начисто обходящейся без стиля, к так называемому рациональному или функциональному строительству, к «машине для жилья» ле Корбюзье. Сходное развитие, хотя и в более медленном темпе, наблюдается в области прикладных искусств. Все больше распространяется отвращение к подделке, к фабричным луикаторзам и луисэзам [16]. Требование добротности и удобства сменяет требование роскоши. При этом добротность смешивают с рыночной ценой материала (например, когда золото или серебро заменяют платиной); вещи драгоценные, переставая быть роскошными вещами, становятся лишь символом кошелька. От вещей хотят простоты, но не простоты художественной, свойственной классическому стилю, а простоты, не ищущей искусства и только потому не противоречащей ему. Пожалуй, правда: только то, что еще не было искусством, может стать искусством в будущем; однако отказ от стилизации есть необходимое, но еще недостаточное условие для

рождения целостного стиля. Целесообразность, вопреки мнению стольких наших современников, еще никогда не творила искусства и сама собой не слагалась в стиль. Оголенно утилитарное здание и очищенные от украшений предметы обихода, как их все чаще предлагают нам, могут не оскорблять художественного чувства, но это еще не значит, что они его питают. Даже когда они ему льстят, например пропорциями и линиями современного автомобиля, они от этого искусством не становятся. Существует красота машины — осязаемый результат интеллектуально совершенной математической выкладки; но красота еще не делает искусства, особенно такая красота. Удовлетворение, даваемое точностью расчета, может входить в замысел архитектора (например, строителя готического собора), но не из нее одной этот замысел состоит. В искусстве есть не только разум, но и душа; целое в нем непостижимым образом предшествует частям; искусство есть живая целостность. Огромное строение и мельчайший узор получают свой смысл, свое оправдание, свое человеческое тепло из питающего их высшего духовного единства. Пока его нет, не будет ни архитектуры, ни прикладных искусств, ни сколько-нибудь здоровых условий для жизни искусства вообще; и нельзя его заменить другим — техническим, рассудочным единством. В механической архитектуре, уже начавшей подчинять себе другие искусства, есть единообразие, которого не знал XIX в., но это единство стандарта, штампа (хотя бы в своем роде и совершенного) — не стиля. Стандарт рационален; но только стиль одухотворен.

У Новалиса, в «Генрихе фон Офтердингене» [17], есть трудно-забываемая страница о домашней утвари старых времен и особом чувстве, которое она внушала людям. Средневековый быт, духовная его сущность открылась Новалису в недрах бережно хранимого Германией его времени провинциально-патриархального, семейно-замкнутого быта. В этом уходящем в незапамятную даль быту всякая, даже самая обыденная «вещь» была своему владельцу дорога, не в силу рыночной цены или трезвой своей полезности, а благодаря обычаю, связанному с ней, ее месту в обиходе и преданиях семьи, индивидуальному облику, принадлежавшему ей искони или приданному ей временем. «Молчаливыми спутниками жизни» называет Новалис предметы скромной обстановки в жилище ландграфа, отца своего героя, и обозначение это незачем отводить на счет заранее готового романтического умиления. Слова эти правдивы не только по отношению к средневековому, но и ко всякому другому устойчивому, не рационализованному быту, северному больше, чем южному (не переставая быть верными и для юга). Весьма прочно держался такой быт в России, и многие черты его всем нам памятны. Лишь городская цивилизация искореняет постепенно живое отношение к вещам; конкретное чувство связи превращается в отвлеченно-юридическое знание о собственности; машинное и массовое производство стирает индивидуальность (привязаться же можно не к общему, а только к частному); принцип строгой целесообразности

не оставляет места отклонениям, случайностям, всему тому, что кажется человеческим в вещах и за что человек только и может любовью, а не грубой похотью любить тленные, прислуживающие ему вещи.

Веками он согревал их собственным теплом, но, должно быть, есть в мире убыль этого тепла, раз они так заметно, с некоторых пор, похолодели. Нет спору: рационализированная мебель, посуда, механическое жилище последних лет удобнее, опрятнее и даже отраднее для глаз, чем пухлые пуфы и пыльные плюши XIX в. Пусть брачное ложе уподобилось операционному столу и зубоврачебное кресло стало символом досуга и покоя; все равно все, чего хотел от своей «обстановки» прежний человек, слилось для наших современников в образе комфорта. История этого слова отвечает ходу всемирной истории. Оно значило — утешение (Comforter в английской Библии — эпитет Св. Духа), стало значить — уют, а в нынешнем международном языке означает голое удобство. Только удобную, только целесообразую вещь можно ценить, но нельзя вдохнуть в нее жизнь, полюбить ее, очеловечить. Какой-нибудь громоздкий комод, о который мы в детстве стукались лбом, был нам мил, трогал нас своим уродством, мы с ним жили, мы сливались с ним. Но в современном доме из металла и стекла нужно не жить, а существовать и заниматься общеполезной работой... Прошлый век был безвкусен, и его художественный быт — не искусство; однако и неудавшиеся попытки украшения придавали его изделиям душевное тепло. Новые вещи погружены в стерилизующий раствор, где погибают зародыши болезни, но вместе с ними — и жизнь самых вещей. Различие тут переходит за пределы всякой эстетики — как и морали,— оно проникает вглубь, к источнику всяческой любви. Наше время запечатало источник и утверждает, что без любви возможно удобство и даже эстетическое созерцание; пусть так, но только из любви рождается искусство.

Гибель Рима проистекала не от силы варваров, а от ослабления духовных основ Империи и античной культуры. Гладиатор не заменил бы трагического актера, если бы не был утрачен смысл трагедии. Современный человек проклинает царство машин, но разве не он их создал и не он принес им в жертву лучшее свое достояние? Только в опустошенной душе и мог утвердиться мир, бездушный, переполненный бездушными вещами. Только согласие, только пособничество человека может сделать пагубными для него создания его рук. Если современному искусству угрожают враждебные ему силы, то лишь потому, что в нем самом образовалась пустота и раскололась его живая целостность.

Искусство можно рассматривать как чистую форму; беда в том, что как чистую форму его нельзя создать. Без жажды поведать и сказаться, выразить или изобразить не бывает художественного творчества. Если под изображением разуметь одну лишь передачу внешнего мира, а передачу внутреннего называть выражением, станет ясно, что, кроме искусств изобразительных — живописи и скульптуры, драмы и эпоса, есть искусства, чуждые

изображения, как архитектура, или такие, где (как в музыке и лирической поэзии) оно обречено на служебную и приниженную роль. К тому же и живопись, и скульптура бывают неизобразительными, чисто орнаментальными, тогда как выражение присутствует, во всяком искусстве, хотя бы и в изобразительном больше того — в самом изображении. Тем не менее живопись и скульптура, уже в силу присущих им технических средств, всегда тяготеют к передаче видимого мира, к изображению человеческого образа, человеческой жизни, природы, и поэтому для них, как для эпической и драматической литературы, человек и все, что относится к человеку, составляет не только духовное содержание (то, что немцы называют Gehalt), как для всех вообще искусств, но еще и «фабулу», «сюжет», т. е. содержание (Inhalt) в обычном смысле слова. Случается — особенно часто случалось в прошлом веке — живописи и скульптуре злоупотреблять этим своим родством с литературой и пользоваться ее средствами там, где они могли бы обойтись своими; но отрицание этого рода «литературщины» еще не означает, что выкачиванию человеческого содержания в искусстве можно предаваться безнаказаннее, чем в литературе, или хотя бы что позволено не делать никакого различия между изображением кочана капусты и человеческого лица. Различия здесь можно требовать с не меньшим основанием, чем изменения замысла статуи, в зависимости от того, исполняется ли она в бронзе, дереве или мраморе; предмет, по крайней мере, столь же важен, как материал, отрицание портретных, да и вообще предметных задач, превращение человеческого образа в мертвый объект живописных или скульптурных упражнений — такой же ущерб для самых этих искусств, как замена живого героя кукольным подставным лицом для драмы или для романа. В обоих случаях схематизация «фабулы», «сюжета» и предмета приводит к выветриванию духовного содержания.

Если из живописи и скульптуры окончательно изъять образ человека, а за ним и всякое вообще изображение, останется узор, арабеска, игра линейных и пространственных форм; характерно, что еще и в нее былые эпохи умели влагать богатое духовное содержание. Бодлер недаром сказал: наиболее одухотворенный рисунок — это арабеска; но узор одухотворен, поскольку он выразителен, а значит, человечен. Стремление отряхнуть и эту человечность приводит к так называемому «конструктивизму», т. е. к исканию такого сочетания форм, которое в отличие от всех, самых, казалось бы, математических и отвлеченных, построений, известных до сих пор из истории искусства, ничего человеческого не выражало бы и по самому своему замыслу не только предмета, но и духовного содержания было бы лишено. Если скажут, что узору незачем быть выразительным и достаточно быть красивым, нужно возразить, что в искусстве и сама красота есть выражение человеческой внутренней гармонии. Северный орнамент (древнегерманский и древнеславянский) выражает беспокойство и движение, южный (например, древнегреческий) — гармонию и покой; но

и тот, и другой, и всякий оправданы в своем художественном бытии духовным содержанием, выраженным в них, а не приятностью для глаза или практической целесообразностью, которые сами по себе не имеют отношения к искусству. Главный признак искусства — целостность художественного произведения (орнамент чаще всего бывает частью, а не целым и получает оправдание от целого), а целостности этой без единства духовного содержания и уж конечно без его наличия достигнуть вообще нельзя. Вот почему всякий ущерб этого содержания, в той ли двухстепенной форме (сначала «Inhalt», потом «Gehalt»), которая свойственна изобразительным искусствам, или в той непосредственной, какая присуща архитектуре и музыке, приводит кратчайшим путем к распаду, к разложению искусства.

Ход истории одинаков повсюду, но едва ли не в судьбе живописи он сказался всего яснее. Импрессионизм был последним заострением ее изобразительной стихии; но изображал он уже не мир, не природу, а лишь наше представление о них; и не представление вообще, а один только зрительный образ; и даже не просто зрительный образ, а такой, что уловлен в одно-единственное неповторимое мгновение. Этому вовсе не так уж противоположно направление современной живописи, идущее от Ван Гога и Мунха [18] и окрещенное именем экспрессионизма, хотя правильнее было бы его назвать импрессионизмом внутреннего мира, ибо оно точно так же ограничивается передачей эмоциональных раздражений нервной системы, как импрессионизм ограничивался раздражениями сетчатой оболочки, отвлекая, выцеживая их из живой полноты духовного и телесного человеческого опыта. Переход от этих двух внутренне родственных художественных систем к кубизму и другим видам формалистической, «беспредметной» живописи вполне последователен и заранее предначертан. Импрессионист и экспрессионист оба подвергали анализу внешний или внутренний мир и отвлекали от него отдельные качества для своей картины; кубист продолжает их дело, но он анализирует уже не мир, а картину, т. е. само живописное искусство, разлагает его на отдельные приемы и пользуется ими не для создания чего-нибудь, а лишь для их разъяснения кистью на полотне и для доказательства своего о них знания. Кубисту не интересно писать картины; ему интересно лишь показать, как они пишутся. Такое отношение к искусству возможно лишь в конце художественной эпохи; так как оно предполагает существующими те навыки, те формы, которые художник уже не обновляет, а лишь перетасовывает вновь и вновь, чтобы строить из них живописные свои ребусы [19]. Связь такой живописи с миром — внешним или внутренним — с каждым годом становится слабее. В жизни образуются пустоты, незаполненные и уже незаполнимые искусством. Их заполняет фотография.

Искусство ни в какие времена не отвечало одной лишь эстетической потребности. Иконы писались для молящихся, от портретов ожидали сходства, изображения персиков или битых зай-

цев вешали над обеденным столом. Отдельным художникам это изредка приносило вред, но искусство в целом только в этих условиях и процветало. В частности, убеждение, свойственное живописцам старых времен, что они производят лишь «копии природы», было столь же практически полезно, сколь теоретически неосновательно. Голландские мастера считали себя не «артистами», а, так сказать, фотографами; это лишь два века спустя фотографы стали претендовать на звание «артистов». В старину гравюра была чаще всего «документом», воспроизводя действительность или произведение искусства, т. е. служила той же цели, какой ныне служит фотография. Различие между фотографией и гравюрой такого рода не столько в исходной или конечной точке, сколько в том пути, по которому они следуют: одна проходит целиком сквозь человеческую душу, другая — сквозь руководимый человеком механизм. Еще недавно отличительным признаком фотографии считалась точность даваемых ею «снимков», «копий» видимого мира. Одни художники обвиняли других в излишней близости к природе и предлагали такого рода стремления предоставить фотографам. Но все это основано на недоразумении. Фотография не просто механически воспроизводит, но и механически искажает мир. Плохой живописец уподобляется фотографу не любовью к миру и желанием передать его возможно полней — без этой любви, без этого желания вообще не существовало бы изобразительных искусств,— а лишь применением в своей работе заранее готовых, мертвенных, механических приемов, причем совершенно безразлично, направлены ли эти приемы на воспроизведение видимого мира или на какое угодно его изменение.

Нападать на фотографию, как это делают сейчас многие, артистически настроенные люди, за то, что она всего лишь «подражает действительности» и не помнит об искусстве или о «красоте», значит не понимать существа той опасности, какую она представляет для искусства. Светочувствительная пластинка дает двухмерное и бескрасочное, т. е. вполне условное, изображение видимого мира; объектив непомерно увеличивает размеры предметов, выдвинутых на передний план; существуют и другие чисто механические искажения видимости, проистекающие из устройства фотографического аппарата. Таковы факты; но, конечно, можно противопоставить им тенденцию, заложенную в фотографии и особенно в новейших ответвлениях ее, можно указать на идиотическое стремление современного кинематографа давать уже не копию, а прямо-таки дублеты не только видимого, но и вообще чувственно воспринимаемого мира. Нужно помнить, однако, что искусству опасно не то, что его в корне отрицает, а то, что предлагает ему взамен более или менее успешный суррогат. Сахарина за сахар никто бы не принимал, если бы он не был сладок. Когда фотография и кинематограф потеряют всякую связь с искусством, они перестанут быть для него опасными. Беда не в том, что современный фотограф мнит себя художником, не будучи им: беда в том, что он и в самом деле

располагает известными навыками и средствами искусства. К тем условностям (а без условностей искусства нет), которые ему предоставляет аппарат, прибавляются те, которых он достигает сам, снимая против света, ночью, сверху, снизу, свободно выбирая снимаемый предмет и произвольно обрабатывая снимок. Во всех этих действиях сказывается его выдумка, его вкус, его чувство «красоты». Все эти действия ведут к изготовлению поддельного искусства.

Уже полвека тому назад художники стали замечать эстетические возможности фотографии. Дега первый воспользовался для своих картин передачей движения, свойственной моментальному снимку, неожиданным вырезом, столь легко достигаемым на пластинке или пленке, и даже некоторыми, невольными для фотографа, колористическими эффектами. С тех пор произошло весьма опасное сближение фотографии с искусством. Если импрессионист изображал вместо целостного мира лишь образ его, запечатленный на сетчатой оболочке глаза, то от сетчатки к объективу не такой уж трудный оставался переход. Если Пикассо и кубисты вслед за ним отказались от всякого «почерка», от всех личных элементов живописного письма, превратили картину в сочетание ясно очерченных плоскостей, равномерно по-малярному окрашенных, то этим они расчистили путь картине, от начала до конца изготовленной механическим путем, к которой как раз и стремится современная фотография. Дело тут, повторяю, не в «списывании» предмета или в отказе от этого списывания; оно исключительно в механических приемах, которые при отсутствии предмета становится еще легче применить. Можно приготовить для фотографирования и столь произвольное сочетание неживых вещей, что фотография покажется совершенно беспредметной. Современные фотографы научились достигать самых неожиданных эффектов путем так называемого монтажа или другими путями, дальнейшее развитие получившими в кинематографе. Область фантастического, ирреального для них столь же, а быть может, и более открыта, чем для живописцев. Но в том-то и заключается страшная угроза, что в фотографии уже нет живой природы и одухотворенного человека, а есть лишь механический осколок мира.

Фотография вытесняет искусство там, где нужен документ, которого искусство больше не дает (например, в портрете); она побеждает его там, где искусство отказывается от себя, от своего духа, от своей человеческой — земной и небесной — сущности. Она побеждает, и на месте преображенного искусством целостного мира водворяется то придуманный, то подсмотренный получеловеком, полуавтоматом образ совершенного небытия.

Победа фотографии не может расцениваться с точки зрения искусства всего лишь как успех врага на одном, твердо ограниченном участке битвы. Она для живописи значит то же, что победа кинематографа для театра, торжество хорошо подобранных «человеческих документов» для романа, триумф литератур-

ного монтажа для биографии и критики. Дело не в участии тех или иных посредствующих механизмов, а в допускающей это участие механизации самого мышления. Механизация эта есть последняя ступень давно начавшегося рассудочного разложения, захватившего постепенно все наше знание о мире, все доступные нам способы восприятия вещей. Стилистический распад, обнаружившийся в конце XVIII в., можно рассматривать как результат внедрения рассудка в самую сердцевину художественного творчества: разложению подверглась как бы самая связь между замыслом и воплощением, между личным выбором, личной свободой и надличной предопределенностью художественных форм. Стилизация тем и отличается от стиля, что применяет рассудочно выделенные из стилистического единства формы для восстановления этого единства таким же рассудочным путем. Точно так же исчезновение из искусства человеческой жизни, души, человеческого тепла означает замену логоса логикой, торжество расчетов и выкладок голого рассудка. Тут все сказано: но симптомы всеобъемлющей болезни сказались не одновременно в разных областях. То, что в начале прошлого века отчетливо проявилось в архитектуре и прикладных искусствах, то, что отдельные поэты тогда же или еще раньше провидели в поэзии, то в живописи и в скульптуре (которая не требует отдельного рассмотрения, так как в XIX в. шла за живописью, а в наше время следует за архитектурой), особенно же в музыке, не везде в Европе стало ясно еще и к началу нового столетия. Теперь этих колебаний, этих неровностей больше нет. Повсюду ощущается ущерб человечности, утрата стиля; повсюду, не в одной лишь «чистой» поэзии, происходит своеобразное истончение художественной ткани; все тоньше, тоньше — гляди прорвется. Кое-где уже как будто и прорвалось.

В живописи XIX в. есть одна знаменательная особенность. С кем бы мы ни сравнивали ее великих мастеров из их учителей или из художников, родственных им в прошлом, мы увидим, что сходство будет каждый раз в другом, а различие может быть выражено одинаково. Делакруа подражает Рубенсу, но отходит от него в том же направлении, в каком Энгр, подражающий Рафаэлю, отходит от Рафаэля. Импрессионисты XIX в. тем же самым не похожи на своих предшественников, импрессионистов XVII в., чем не похож декоратор Гоген на декораторов Возрождения или «Милосердный Самаритянин» Рембрандта на «Милосердного Самаритянина» Ван Гога. Можно сказать, что все в XIX в. написано острее, тоньше, умнее, как бы кончиками пальцев,— не всей рукою — и воспринимается тоже какой-то особо чувствительной поверхностью нервной системы, какими-то особо дифференцированными щупальцами души. Старая живопись обращалась ко всему нашему существу, всем в нас овладевала одновременно; новая — обращается к разобщенным переживаниям эстетических качеств, не связанных с предметом картины, оторванных от целостного созерцания. Барбизонцы и тем более

импрессионисты стремятся передать видимость; Лоррен или Рейсдаль передавали во всей его тайной сложности человеческое восприятие природы. Уже Делакруа и Энгр одинаково предлагают нам, взамен органической полноты Рубенса и Рафаэля, как бы воссоединение химическим путем разъединенных составных частей их творчества. Мане начинает с подражания самому интеллектуальному из старых мастеров, Веласкесу, и сразу же бесконечно опережает его в интеллектуализме. Рисунки Дега или Ван Гога, если угодно, еще духовнее, но вместе с тем поверхностнее и случайнее, чем рисунки Рембрандта, потому что у одного духовность в остроте зрения, у другого в пароксизме чувства; у Рембрандта она во всем. Для современных живописцев она лишь убыль плоти; для него — всесильность воплощения. Как все великие живописцы старой Европы, он, величайший из них, присутствует всем своим существом во всем самом разнородном, что он создал. Нет замысла для него без целостного осуществления; нет сознания без бытия. И только XIX в. научился подменять бытие сознанием.

Развитие здесь начинается с Гойи, а быть может, и раньше; оно отнюдь не закончилось и сейчас. Отличие современной живописи от живописи XIX в. в этом направлении почти так же велико, как отличие импрессионистического письма от письма Веласкеса или Хальса. Дерен [20] или Сегонзак [21] несравненно менее конкретны, чем Курбе; Матисс расчетливее, суше и острее любых предшественников своих в минувшем веке; мясистое мастерство Вламенко [22] бесплотнее, т. е. отвлеченнее воздушного гения Коро. У Пикассо и в его школе картина придумывается как математическая задача, подвергающаяся затем наглядному решению. В недавнем прошлом Сезанн яснее, чем кто-либо другой, понимал опасность механизации, заключенную уже в импрессионизме, и хотел от своего искусства той самой живой полноты, которой не хватало его веку и еще менее хватает нашему. Но Сезанн не был понят: от его здания позаимствовали одни леса, архитектора в нем приняли за инженера и, соединив произвольно отторгнутые у него технические приемы с такими же приемами, односторонне высмотренными у Сера, основали кубизм и все остальные формалистические системы последних десятилетий, захотели искусство превратить в эссенцию искусства и тем самым разрушили вконец исконную его целостность. Внешне противоположны этому течению, но внутренне соотносительны ему и одновременно с ним возникший экспрессионизм и то искание документа, которому отвечает победа фотографии, но которое в Германии (и отчасти в Италии) породило все же школу так называемой «neue Sachlichkeit», нового объективизма. Когда распадается искусство, то не так уже важно, изберем ли мы для эстетических упражнений опустошенную его форму или сырое «содержание», а в последнем случае безразлично, поспешим ли мы выставлять вместо картины наше собственное вывернутое нутро или будем выдавать за искусство разрезанную на куски действительность. Эстетические рефлексы так

же, как любопытство к людям и вещам, еще и тогда продолжают жить, когда искусство жить не может.

Судьбы искусств — одна судьба. Вспоминаю скромную картину Курбе, годами не находившую покупателя у блестящего парижского торговца. Вспоминаю маленькие пьесы для рояля Шуберта или Брамса, которые многие из нас разыгрывали детьми. На картине изображен морской берег, песок, поросший травой откос и две приземистые детские фигурки на первом плане, как бы рожденные для того, чтобы глядеть на это море, обитать на этом берегу. Никакой литературы во всем этом; только повсюду разлитое человеческое трепетное тепло. Никакой литературы у Шуберта и Брамса, но любая каденция согрета изнутри живым дыханием: молчи и слушай. Так и чувствуешь здесь и там: не видимость сделана искусством и не чередование интервалов; в искусство преобразилась жизнь. Какими холодными кажутся рядом с этим измышления современной живописи и музыки, особенно музыки! Рассудочное разложение сказалось в ней позже, но, быть может, и резче, чем в других искусствах. Недаром мелодия, образ и символ музыкального бытия есть в то же время образ и символ непрерывности, неделимости, неразложимости. Гёте, чей музыкальный вкус был несколько узок, оставил горсть изречений о музыке, более глубоких и точных, чем все, что было сказано после него. К ним относятся гневные, записанные Эккерманом слова: «Композиция, что за подлое слово! Мы обязаны им французам, и нам следовало бы избавиться от него возможно скорее. Как можно говорить, что Моцарт скомпоновал своего «Дон Жуана»! Композиция — как будто это какое-нибудь пирожное или печенье, состряпанное из смеси яиц, муки и сахара». Слово удержалось вопреки Гёте, но он был, разумеется, прав, возражая против применения к музыке слова, по этимологическому своему смыслу гораздо лучше подходящего для обозначения компота и искажающего саму суть того, что должен делать композитор, отнюдь не складывающий свою музыку из отдельных звуков или нотных знаков, а создающий ее как нерасторжимое, во времени протекающее единство, воспроизводящее собственную его духовную целостность. Сверхразумное единство мелодии, чудо мелоса есть образ совершенства не только музыки, но и всех искусств, и в этом смысле верны слова Шопенгауэра о том, что к состоянию музыки стремятся все искусства. Умаление чуда, аналитическое разъяснение его само по себе есть уже гибель творчества.

Вплоть до недавних лет музыкальное творчество подчинялось стилю, созданному работой нескольких веков и столь же непохожему на стиль древнегреческой или китайской музыки, как готический собор не похож на пестумские храмы [23]. Грамматика этого стиля преподается до сих пор в консерваториях Европы и Америки, но чем дальше, тем больше — в качестве грамматики мертвого языка, который считают полезным изучать, но которым уже не пользуются в жизненном обиходе. Если же пользуются, то как любой другой стилистической системой, изучаемой историей

музыки, причем останавливаются по преимуществу на какой-нибудь давно прошедшей его ступени, конструируемой, разумеется, условно, так как живой стиль, подобно живому организму, не знает остановок в своем развитии. Современники наши возвращаются к Моцарту или Баху совершенно так же, как писатели поздней Империи возвращались к Вергилию и Цицерону: из пристрастия к чужому языку. Стилизация в музыке, разумеется, так же возможна и в наше время почти так же распространена, как в других искусствах. Как и там, свидетельствует это не о замене одного стиля другим, а об уничтожении стиля вообще, что и позволяет музыканту свою личную манеру составлять из обрывков любых, хотя бы самых экзотических, музыкальных стилей. И точно так же, как в поэзии, в живописи и в архитектуре утрата стиля оборачивается в то же время ущербом человечности, распадом художественной ткани, наплывом неодухотворенных форм. Разлагается, истлевает не оболочка, а сердцевина музыки.

Гёте и здесь заглянул в самую глубь. «В музыке,— пишет он,— явлено всего полнее достоинство искусства, ибо в ней нет материала, который приходилось бы вычитать. Она вся целиком — форма и содержание, она возвышает и облагораживает все, что выражает». Такова музыка в своей силе и славе, но уже XIX в. стал протаскивать в нее всевозможный литературного происхождения материал, что, в свою очередь, вызвало реакцию, намеченную уже теорией Ганслика [24] и приведшую к отрицанию и самого содержания, а не только материала, к формализму, нисколько не лучшему, по сути дела, чем вся «звукопись», все увертюры «Робеспьер» [25]. Неумение отличить духовное содержание (Gehalt), непередаваемое словами, от материального содержимого (Inhalt или Stoff) характерно для музыкальных споров еще самого недавнего времени. Роль изобразительных, иллюстративных приемов в музыкальном искусстве, разумеется, очень скромна; Гёте это понял, он понял, что музыке не нужно никакого внешнего предмета, но он из этого отнюдь не заключил, что она не должна ничего выражать, ни к чему не относиться в духовном мире: то, что она выражает, и есть ее содержание. Содержание это в XIX в. становилось все более непосредственно человеческим, душевно-телесным, земным, отрешенным от истинной духовности; но отказаться совсем от содержания — значит, собственно, отказаться и от формы: форм без содержания не бывает, бывают лишь формулы либо совсем пустые, либо начиненные рассудочным, дискурсивным содержанием, как те, что применяются в правоведении или математике. Формалисты, сторонники химически чистой музыки, не заменяют одного содержания другим, а подменяют форму рассудочной формулой и вследствие этого разрушают рассудку недоступную музыкальную непрерывность: не композиторствуют, а и в самом деле варят компот, не творят, а лишь сцепляют в механический узор умерщвленные частицы чужого творчества.

Дробление временнóго потока музыки с полной очевидностью проявляется впервые у Дебюсси и его учеников. Вместо расплавленной текучей массы, членения которой не преграждают русла, где она течет, у них — твердо очерченные звучащие островки, в совокупности составляющие музыкальное произведение. Импрессионистическая мозаика Дебюсси выравнивается у Равеля в сторону классической традиции (между ними такое же взаимоотношение, как в поэзии между Малларме и Валери), но и для Равеля музыкальное произведение есть лишь сумма звучаний, целостность которой только и заключается в общей окраске, в «настроении» и «впечатлении». Вся эта школа была реакцией против музыки ложноэмоциональной, риторически-напыщенной и, в свою очередь, вызвала реакцию, направленную против ее собственного культа ощущений (вместо чувств), против щекотания слуха тонкостями оркестровки и гармонии или, как у раннего Стравинского, пряностями ритма. Однако и это движение не положило конца музыкальному чревоугодию, обращенному, вослед негритянских образцов, даже не к слуху, а к несравненно более низменным восприятиям недавно открытого немецким физиологом Катцем «вибрационного чувства», доступного и глухим. Насильственное упрощение музыкальной ткани продиктовано либо выдуманным классицизмом и ученой стилизацией, либо (как у Вейля [26]) еще более бездуховным обращением к исподним, массовым инстинктам слушателя, чем была старая угодливость по отношению к его индивидуальным гастрономическим причудам. Падение музыкального воспитания, а следовательно и вкуса, связанное с механическими способами распространения и даже производства музыки, приведшими к невероятному размножению звучащей ерунды, все более превращает музыкальное искусство в обслуживающую рестораны, танцульки, кинематографы и мещанские квартиры увеселительную промышленность, изготовляющую уже не музыку, а мьюзик,— каковым словом с недавнего времени в американском обиходном языке обозначают всякое вообще занятное времяпрепровождение. Истинной музыке, бессильной заткнуть рупор всесветного громкоговорителя, остается уйти в самоотверженное служение вечному своему естеству, чтобы обрести голоса целомудрия, веры и молитвы.

Не было, кажется, идеи более распространенной в минувшем веке, чем идея господства человека над природой посредством «завоеваний техники». Кое-кто остался ей верен и по сей день, хотя таким образом обнаружилось, что победа над природой есть также и победа над человеческой природой, ее вывих, увечье и, в пределе, ее духовная или физическая смерть. Если человек — властитель и глава природы, то это не значит, что ему пристало быть ее палачом; если он — хозяин самого себя, то это не значит, что ему позволено вести хищническое хозяйство. XIX в. очень любил слова: организовывать, организация, но в действиях, обозначаемых этими словами, отнюдь не принимал во внимание истинных свойств и потребностей живого организма

(сущность этих действий изображается гораздо точнее излюбленным в современной Италии глаголом sistemare). Организаторы государства, хозяйства, жизни вообще и неотрывного от нее человеческого творчества всего чаще насиловали эту жизнь, навязывали ей мертвящую систему, не справившись с ее законами, приводили ее в порядок, и в порядок как раз неорганический. Природу можно уподобить саду, над которым человек властвует на правах садовника, но, вместо того чтобы подстригать деревья и поливать цветы, он деревья вырубил, цветы выполол, землю утрамбовал, залил ее бетоном и на образовавшейся таким образом твердокаменной площадке предается неестественной тренировке тела и души, дабы возможно скорее превратиться в законченного робота. В том саду цвело искусство; на бетоне оно не расцветет. Один из парадоксов искусства (области насквозь парадоксальной) заключается в том, что хотя оно и человеческое дело на земле, но не такое, над которым человек был бы до конца и нераздельно властен. Свои творения художник выращивает в себе, но он не может их изготовить без всякого ростка из материалов, покупаемых на рынке. Чтобы создать что-нибудь, надо себя отдать. Искусство — в человеке, но чтобы его найти, надо всего человека переплавить, перелить в искусство. В художественном произведении всегда открывается нечто такое, что в душе автора дремало, оставалось скрытым и неведомым. В великих произведениях есть несметные богатства, о которых и не подозревали их творцы. Однако богатства эти имеются там только потому, что художник ничего не припрятал для себя, все отдал, всем своим существом послужил своему созданию. Творческий человек тем и отличается от обыкновенного трудового человека, что дает не в меру, а свыше сил; но если он не все свои силы отдаст, то не будет и никакого «свыше». Человек должен вложить в искусство свою душу и вместе с ней самому ему неведомую душу своей души, иначе не будет искусства, не осуществится творчество. Вопреки мнению практических людей, только то искусство и нужно человеку, которому он служит, а не то, которое прислуживает ему. Плохо, когда ему остается лишь ублажать себя порабощенным, униженным искусством. Плохо, когда в своей творческой работе он работает только на себя.

С тех пор как исчезло предопределяющее единство стиля и была забыта соборность художественного служения, освещавшая последний закоулок человеческого быта, искусство принялось угождать эстетическим и всяким другим (в том числе религиозным и моральным) потребностям или прихотям человека, пока не докатилось до голой целесообразности, до механического удовлетворения не живых и насущных, а рассудком установленных абстрактных его нужд. Здание, перестав рядиться в павлиньи перья вымерших искусств, превратилось в машину для жилья или в машину иного назначения. Музыка продержалась в силе и славе на целый век дольше, чем архитектура, но и ее вынуждают на наших глазах содействовать пищеварению человеческой особи или

«трудовому энтузиазму» голодного человеческого стада. В изобразительном искусстве и литературе все более торжествуют две стихии, одинаково им враждебные: либо эксперимент, либо документ. Художник то распоряжается своими приемами, как шахматными ходами, и подменяет искусство знанием о его возможностях, то потрафляет более или менее праздному нашему любопытству, обращенному уже не к искусству, как в первом случае, а к истории, к природе, к собственному его разоблаченному нутру, иначе говоря, предлагает нам легко усваиваемый материал из области половой психопатологии, политической экономии или какой-нибудь иной науки. Можно подумать на первый взгляд, что вся эта служба человеку (которую иные пустословы называют служением человечеству) приводит к особой человечности искусства, ставит в нем человека на первое место, как в Греции, где он был «мерой всех вещей». На самом деле происходит как раз обратное. Искусство, которым вполне владеет человек, которое не имеет от него тайн и не отражает ничего, кроме его вкуса и рассудка, такое искусство как раз и есть искусство без человека, искусство, не умеющее ни выразить его, ни даже изобразить. Изображал и выражал человеческую личность портрет Тициана или Рембрандта в несравненно большей степени, чем это способна сделать фотография или современный портрет, полученный путем эстетической вивисекции. По шекспировским подмосткам двигались живые люди; современную сцену населяют психологией напичканные тени или уныло стилизованные бутафорские шуты. Искусство великих стилистических эпох полностью выражает человека именно потому, что в эти эпохи он не занят исключительно собой, не оглядывается ежеминутно на себя, обращен если не к Творцу, то к творению в несказанном его единстве, не к себе, а к тому высшему, чем он жив и что в нем живет. Все только человеческое — ниже человека. В том искусстве нет и человека, где хочет быть только человек.

Художественное творчество исходило в былые времена из всего целиком духовно-душевно-телесного человеческого существа, укорененного в надчеловеческом и сверхприродном, и как раз стиль был гарантией этой одновременно личной и сверхличной цельности. Тот же самый процесс культурного распада, что привел к падению стиля, обнаружился и в ущербе этого целостного участия человека в творениях его разума и его души. Все больше и больше в создании статуи и картины, музыкального или поэтического произведения, как и в их восприятии, вкушении, стали участвовать одни лишь эстетические в узком смысле слова, т. е. специализированные, чувственно-рассудочные, относительно поверхностные, способности человека, которыми никогда не исчерпывалось искусство в прежние века и которые недостаточны сами по себе ни для творчества, ни даже для восприятия творчества. Искусство шло из души к душе; теперь оно обращается к чувственности или к рассудку. Импрессионизм (во всех областях искусства) был прежде всего сенсуализмом. То, что последовало

за ним, или гораздо грубее «бьет по нервам», или приводит к мозговому развлечению, подобному решению крестословиц или шахматных задач. Неудивительно, что в таком искусстве отсутствует самый образ человека; или оно в лучшем случае пользуется им, как всяким другим материалом, для своих упражнений, геометрических и иных. Уже для последовательного импрессиониста было, в сущности, все равно, отражается ли цветоносный луч в человеческих глазах или в уличной канаве, и еще менее интересуют современного художника материалы, нужные ему для его беспредметной схематической постройки, где живую природу заменила давно рассудком установленная, отвлеченная «действительность». То, что строит, комбинирует, сочиняет современный музыкант, живописец, стихотворец,— искусство ли оно еще? Мы ответим: оно искусство, поскольку не совсем еще стало тем, чем оно становится. Больше того: даже и став этим новым чем-то, оно сохранит *некоторые* черты искусства, останется способным потрафлять физиологически-вкусовым, абстрактно-эстетическим ощущениям. В этом, как и в других, еще более очевидных практических целесообразностях, и будет заключаться его служба человеку; оно сумеет *услужать*, даже и потеряв способность быть славословием, хвалой, высоким человеческим *служением*. Услужающее искусство без труда отбросит все лишнее, искусное, расправится с неверным и безвкусным, со всем тем художественным — в кавычках или с отрицательным знаком,— чем был так переполнен минувший век; но от этого оно само положительного знака не приобретет, искусством в полном смысле слова, т. е. творчеством, не станет. Все будет разумно и бесплодно, гулко и светло. Кропите мертвецкую известкой и сулемой — но не в чаяньи рождения или воскресения.

Без возмущения совести, без жажды восстания и переворота эта измена творчеству остаться не могла. Но подмена искусства утилитарно-рассудочным производством, сдобренным эстетикой, привела к чему-то, в принципе общепонятному и потому сплачивающему, пригодному для массы, и не так-то легко бороться с тем, чью пользу и удобство докажет любая газетная статья, что одобрит на основании присущего ему здравого смысла всякий лавочник. Эстетические потребности убить нельзя, но искусство убить можно. У человека нельзя отнять зачатков «хорошего вкуса» или вообще вкуса, но его можно отучить от творчества. Уже и сейчас всякий бунт, сознательный и нет, против суррогатов искусства, предназначенных для массы, загоняет художника в одиночество, тем более полное, чем пережитки целостного стиля, здоровой художественной традиции, ранее поддерживавшие его, становятся разрозненнее и слабее. Вне этой традиции были одиночками и бунтарями уже все великие мастера прошлого столетия. Правда, германские экспрессионисты, французские сверхреалисты и многие другие группы в разных странах выступали и выступают сообща, но это не отменяет внутреннего одиночества каждого из участников таких сообществ. Даже если художнику удается найти отдель-

ную, годную для него одного традицию, от одиночества его не избавит и она: произвольное ученичество у любого из старых мастеров всегда грозит превратиться в простое подражание, в подсматривание приемов. Подражание такого рода ничем изнутри не отличается от оригинальничания, хвастовства несходством, стремления выдумать себя. Надо от всех отделиться и всех опередить — таково требование, предъявляемое художнику им самим и теми, кто еще соглашается проявить интерес к его искусству. Еще довольно мастеров, знающих, что искусство не есть благоразумное сочетание приятного с полезным, видящих в нем воплощение духовной сущности; но трагедия их в том, что духовную сущность эту они обречены усматривать только в собственном своем Я, и потому, не умея прорваться сквозь себя, не находят ей целостной плоти, т. е. формы. Сырой материал своего сознания или подсознания они высекают на камне, выворачивают на холст; они жаждут искусства и не умеют отказаться от себя ради его свершения. Художник всегда искал своего, того, что могло открыться ему одному, но он искал его не столько в себе, сколько по ту сторону себя, и потому искание своего не приводило к столь безусловному отвержению чужого. Лишь перелом, обозначившийся в искусстве полтораста лет тому назад, вырыл ров между своим и чужим, постепенно превратившийся в непереступаемую пропасть; и чем она становилась глубже, тем более неуловимым и колеблющимся делалось свое, тем больше сливалось чужое с безличным и всеобщим — с неискусством, одинаковым для всех, всякому приятным и полезным, безвыходно-очевидным и преднамеренно-назойливым.

Судьба искусства, судьба современного мира — одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противополагается распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем — в заблуждении не разума только, а всего существа — уже теряющего пути к целостному его воплощению. Первое условие для создания здорового искусства, как сказал Бодлер, есть вера во всеединство. Она-то и распалась; ее-то и нужно собирать. Искусство и культуру может сейчас спасти лишь сила, способная служебное и массовое одухотворить, а разобщенным личностям дать новое, вмещающее их в себе, осмысляющее их творческие усилия единство.

ПРИМЕЧАНИЯ

В книге «Умирание искусства» раскрывается кризисное состояние разных видов и ракурсов художественного творчества: романистики (глава «Над вымыслом слезами обольюсь»), лирики (глава «Чистая поэзия»), изображения человека (глава «Механический герой»). Для настоящего издания выбрана глава, обобщающая подобные процессы в современном искусстве.

Автор книги Владимир Васильевич Вейдле (1895—1977) со времени высылки из России в 1924 году жил и работал на Западе: преподавал философию искусства в Парижском Богословском институте. Сотрудничал в западных журналах и периодических изданиях русского зарубежья («Современные записки», «Воздушные пути», «Мосты», «Числа», «Вестник РСХД», «Континент»). Проницательность диагноза и размах эстетического обобщения в «Умирании искусства» и других работах послужили творческим импульсом для австрийского искусствоведа Ганса Зедельмайра, автора основополагающего сочинения по философии современного искусства «Утрата середины» *, который признавал влияние работ русского коллеги не только на свое творчество, но и на развитие философской эстетики XX века.

Основные работы В. В. Вейдле: «Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы» (Н.-Й., 1952), «Задача России» (Н.-Й., 1954), «Безымянная страна» (Париж, 1968), «После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока» (Париж, 1973), «О поэтах и поэзии» (Париж, 1973).

[1] Маре, Ганс фон (1837—1887) — немецкий живописец, проделавший путь от реалистической манеры к созданию романтико-символических полотен.

[2] *Гоголь Н. В.* Арабески // Собр. соч. М., 1937. Т. 6. С. 67—90.

[3] Там же. С. 85—86.

[4] Там же. С. 88—89.

[5] Там же. С. 97.

[6] Виолле-ле-Дюк, Эжен Эмманюэль (1814—1879) — французский архитектор, историк и теоретик архитектуры, представитель неоготики. Реставрировал ряд готических соборов и замков (в том числе — при участии Ж. Б. Лассю — собор Парижской богоматери).

[7] Имеется в виду увлечение известного русского художественного и музыкального критика В. В. Стасова (1824—1906) фольклорными стилизациями в отечественной архитектуре, прежде всего творчеством И. П. Ропета (псевдоним архитектора И. Н. Петрова), автора ряда выставочных павильонов в России и за границей. Это течение использовало элементы русского деревянного зодчества при декоративно-орнаментальном оформлении каменных зданий. Пропаганде так называемого псевдорусского стиля посвящены статьи Стасова «Русские постройки на всемирной выставке» (*Стасов В. В.* Собр. соч. Спб., 1824. Т. 1. Отд. 2. С. 549—554), «Наши итоги на всемирной выставке» (там же, с. 627—672) и др.

[8] Наиболее значительные образцы немецкой архитектуры второй половины XIX века созданы главным образом в парадном стиле итальянского Ренессанса: биржа, 1859—1863, архитектор Ф. Хициг; рейхстаг, 1884—1894, архитектор П. Валлот; Имперский суд в Лейпциге, 1888—1895, архитектор Л. Хофман; оперный театр в Дрездене, 1871—1878, архитектор Г. Земпер. Гофрид Земпер (1803—1879), работавший в Дрездене, Париже, Лондоне, Цюрихе и Вене, строил, в частности, здание Дрезденской картинной галереи; считается эклектическим подражателем итальянского зодчества эпохи высокого Ренессанса и барокко.

[9] *Гоголь Н. В.* Арабески // Собр. соч. М., 1937. Т. 6. С. 89.

[10] В 5-й главе 1-й части романа «Воспитание чувств» Г. Флобер дает ироническое описание столпотворения стилей, отличающего здание парижского ресторана «Альгамбра» (см.: *Флобер Г.* Избранные сочинения. М., 1947. С. 340).

[11] Г-н Жозеф Прюдон — тип ничтожного и самодовольного буржуа, созданный французским писателем Анри Монье (1799—1877) в ряде сатирических пьес. Имя г-на Прюдона стало нарицательным, а его фигура — излюбленным предметом карикатуристов в эпоху Луи-Филиппа.

[12] Гарнье, Жак Луи (1825—1898) — французский архитектор, создатель помпезных сооружений в эклектическом духе («Гранд-опера» в Париже, оперный театр и казино в Монте-Карло).

[13] Земпер Г.— См. примечание 4.

[14] Кнаус, Людвиг (1829—1910) — немецкий живописец, мастер реалистического бытового жанра; не без влияния голландских жанристов XVII века изображал сцены из крестьянского быта, тщательно выписывая детали.

[15] Месонье (Мейсонье), Эрнст (1815—1891) — французский живописец, график, скульптор.

[16] Луикаторз — убранство жилища в стиле Людовика XVI, созданном Шарлем Лебреном (последняя фаза барокко во Франции); отличается пышностью и богатством отделки.

Луисэз — мебель в стиле Людовика XVI со светлой обивкой, резьбой, позолотой, характерной формой ножек. Начиная со второй половины XIX века художественная промышленность обратилась к воспроизведению этих стилей.

[17] Роман немецкого поэта и прозаика Новалиса (1772—1801) «Генрих фон Офтердинген» (не окончен, опубликован в 1802 г.) — типичное произведение раннего романтизма, где поэтический дух средневековья бескомпромиссно противопоставлен бюргерскому укладу.

[18] Мунк (Мунх), Эдвард (1863—1944) — норвежский живописец и график, предтеча экспрессионизма. Испытал влияние литературного символизма с характерными для него мотивами одиночества и метафизической тревоги.

[19] Не столько искусствоведческий анализ, который мы находим в данной работе, сколько духовная диагностика кубизма содержится в сочинениях старших современников и единомышленников Вейдле: в статье С. Н. Булгакова «Труд красоты» (1915) и брошюре Н. А. Бердяева «Кризис искусства» (1918).

[20] Дерен, Андре (1880—1954) — французский живописец, график, скульптор, театральный художник, керамист. Испробовал приемы разных модернистских направлений: пуантилизма, фовизма, кубизма.

[21] Дюнуайе де Сегонзак, Андре (1884— ?) — французский живописец, график, театральный художник; одно время был близок к кубизму.

[22] Вламинк (Вламенко), Морис де (1876—1958) — французский живописец, представитель фовизма; его ранние пейзажи отличаются кричаще яркими красками.

[23] Пестум Посейдония (современный г. Песто на юго-западе Италии), на территории которого был возведен храм Геры, отличающийся суровостью и монументальностью форм, а также другие святилища.

[24] Ганслик (Ханслик), Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик; автор трактата «О музыкально-прекрасном» (1854), где с опорой на эстетику Канта развивается взгляд на музыку как на искусство чистых звуковых форм.

[25] «Робеспьер» (а также «Жирондисты») — программные оркестровые увертюры французского композитора Анри Шарля Литольфа (1818—1891), в которых эффектно использованы мелодии революционных песен.

[26] Вейль (Вайль), Курт (1900—1950). Мировую известность получил благодаря «Трехгрошовой опере» на либретто Б. Брехта (1928), многие номера из которой стали шлягерами. Впоследствии неоднократно писал музыку для зонгов в пьесах Брехта. Создал новый тип оперы, близкий к мюзиклу и ставший явлением массовой культуры.

В. В. Бибихин,
А. Н. Фрумкина

Бёлль Г.

Франкфуртские чтения *

1

На последующих наших встречах я попытаюсь, упоминая отдельные книги, темы и тезисы, рассмотреть эстетику *человечного* [1] — таких вещей, как обитание, соседство и родина, деньги и любовь, религия и застолье [2]; я мыслю себе так, что каждый раз я буду стараться на почве одной-двух книг выработать основу для беседы, которую можно будет потом на семинарах с вами проверить и расширить. Сначала, сегодня, мне хотелось бы только сказать о предпосылках литературы, изложить несколько общих наблюдений о ситуации в ней и коснуться того из личного, что мне важно предполагать заранее известным в последующих беседах. О личном разве вот что. Хоть пишу я в одиночку, оснащенный только стопкой бумаги, коробкой отточенных карандашей, пишущей машинкой, я всегда воспринимал себя не как одиночку, а как привязанного. Привязанного к времени и современникам, к пережитому, испытанному, увиденному, услышанному целым поколением, которое в автобиографическом плане лишь изредка оказывалось достаточно примечательным, чтобы о нем начинали говорить; привязанного к тревоге и беспочвенности поколения, которое внезапно видит себя в дедовском возрасте, а все еще, как говорится, не созрело. Что делать с такими дедами — в психбольницу их, что ли, или в крематорий? В глазах другого читаешь смерть: лучше бы тебе умереть или быть убитым. У нас в стране на просторе и безнаказанно шныряет слишком много убийц — много таких, кого никогда не удастся уличить в убийстве. Вина, раскаяние, покаяние, осмысление не стали ни общественными категориями, ни тем более политическими. И вот на этом-то фоне сложилось то, что можно — теперь, по прошествии двадцати лет, уже несколько условно — называть немецкой послевоенной литературой [3].

Ощущаю себя привязанным, сказал я, к времени и современникам, и все равно — без связей. Конечно, личная дружба идет в счет, читатели тоже, но они не заменят союза: для публикующегося союзник только тот, кто так же для всех открыт, как он сам. Очень уязвимая, болезненная позиция — в которой находились также и все те, кто до меня здесь говорил, и собирающиеся гово-

* *Böll H.* Frankfurter Vorlesungen. Köln; Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 1966.

рить после меня. Запомним это, чтобы стало ясно, пусть хоть приблизительно, каково всякому автору здесь стоять. Разумеется, болезненная не всегда только для автора, временами и для публики; но ведь за каждую стрелу, может быть, попавшую в цель, за каждый камень, возможно, задевший лоб Голиафа [4], в ответ палят из сотни дробовиков, а известно, что дробью всегда попадешь,— и так выясняется, что никаких союзников ни у кого нет.

Говорю я, вы видите, от собственного лица, как иначе и не могу, но все-таки несубъективно, т. е. хоть я и привязан ко многому, но не пристрастен. Пускай сказано слишком сложно; проще это и в самом деле не выразишь. Говорю как привязанный, и за этим уточнением стоит не скромность, а самонадеянность: ни во что совершенно непривязанное я не верю. Естественно, существуют элиты, группы, коллективы, круги, кружки — но разве так уж трудно представить себе союз, не занятый защитой и выгадыванием каких-нибудь интересов? Interests в переводе с английского значит, между прочим, проценты; это ближе к делу. Стоит литературе открыться обществу или, вернее, невольно оказаться затянутой в него, как она делается предметом борьбы интересов, будь то даже ущемленные или, возможно, лишь видимо ущемленные интересы.

В заглавии к моим докладам я слова «общество» избежал. Оно стало очень употребительным, что вовсе не означает, что на него можно с доверием положиться,— это модное слово, стершееся едва ли не прежде, чем его успели понять. Сло́ва «общительность», тем более «община», как и сло́ва «человечность», в нашем «обществе», наоборот, избегают, сторонятся их, выставляют в нелепом контексте: еще бы, на них не построишь общества, они антиобщественны, когда выступают без научного привеска, каким сопровождаются слова наподобие «социологии» и «гуманизма», или без политического ореола, излучаемого словом наподобие «социализма». Случись так, что через голову санкционированной, сверху донизу организованной благотворительности начнут искать и найдут какую-то человечную взаимосвязь между религиозным и социальным, я не удивлюсь, если церкви вступят в союз с атеистическим обществом, чтобы искоренить лицо или группу, в простом доверии к Богу посвятивших себя не обществу, а человеческому. Может быть, я преувеличиваю, но ограниченность моей фантазии привязывает мои преувеличения к области вполне мыслимых вещей. Много попыток такого рода уже было, некоторые внедрились, поскольку получили признание, удовлетворили потребность в порядке и организации. Характерно, что в нашей стране, классической стране объединений, не основывается никаких объединений, почти только общества, которые лишь по нужде, т. е. из юридических соображений, стыдливо примыкают к тому или иному зарегистрированному объединению и соглашаются с исполнением излишнего ритуала. Эта тяга к обществу прячется и за всеми многочисленными съездами, встречами, дискуссиями, публичными и частными, с приглашенным оратором, какой-нибудь знаменитостью, способной придать программе праздничную торжественность. У меня нет желания высмеять эту тягу к общественности, я уважаю экспектации, находящие себе выражение в подобных собраниях. Поражает только, что все эти общества — идет ли речь о развязных школьниках или выпускниках высших юридических курсов — связывают свои надежды не с похвалами, утешением, одобрением, ободрением; нет, они ждут чего-нибудь вызывающего, дерзкого, общественно-критического, ждут критики нашего времени, я почти готов сказать, ждут — будь то самоуверенные промышленники или духовные лица — взбучки, и с тех пор как до меня это дошло, я уже не чувствую в себе наклонности давать кому бы то ни было пускай даже мнимую взбучку.

Своеобразие такого заведения состоит, кроме прочего, в том, что собственно «общественность» расцветает вне программы, за столом, за стойкой поздно вечером. Тогда дело доходит до чудовищной откровенности, изливаются в исповедях, исповедей жаждут, неоднократные «нет, не то я хотел сказать» срываются с языка, раз уж язык сошел с ходуль официальной пустоты: без заботы о стиле расцветает общество, и оказывается, что есть официальный и есть принятый в доверительном общении язык, что каждая вторая фраза делает нужным переспрос: «Как вы это понимаете?» — и вот уже ты потерялся в чаще определений, притянутых очень, очень издалека, и понимаешь, в какие сумерки завела наш язык его история. Тут в полной мере дает о себе знать наша образовательная травма. Повторяю: у меня нет желания высмеять это тяготение к обществу, тем более дискредитировать его; ведь здесь сказывается тоска по привязанности [5].

Но общего словарного запаса едва хватает на час, не хватает его даже для повседневных вещей, скажем, для разговора о школах,— через час беседа превращается в утомительную болтовню. Не существует и ритуала вежливости, способного выручить больше чем на час. Языка нам хватит, хватило бы,— только как ему стать человечным, действительно общим, привязанным и в то же время держаться какой-то хотя бы самой скромной эстетики? [6] А ведь автор хотя бы трех страниц кое-как пригодной для напечатания прозы должен рассчитывать в качестве необходимой предпосылки именно на какую-то, пускай самую скромную, эстетическую восприимчивость — возьмем скромнейшее из скромного,— на разные критерии в подходе к роману и к передовой статье в иллюстрированном журнале.

Я исхожу из предпосылки, что язык, любовь, привязанность делают человека человеком, что они ставят его в отношение к самому себе, к другим, к Богу — монолог, диалог, молитва. Не мое дело исследовать здесь, как эстетика человечного должна была бы воплощаться в разговорном языке — в словаре политика, продавца, учителя, супруга, профессора, управляющего и соответственно их партнеров; обычно это вокабуляр захвата и утверждения власти, собственной правоты, сформировавшийся не в общении с партнером, а заранее, в отвлеченном представлении о нем

или же выработанный тренировкой. Чем больше власти, тем пустее становится этот словарь, многословный, ничего не говорящий. Я отказываюсь называть его пустой фразой, у фразы все-таки есть стилистическая красивость, образцовость; пускай манерная, она — инструмент словесного этикета, предполагает определенные условности, это чуть ли не фигура танца [7]. Наш язык такому этикету, столь удобному для выражения и почтения, и непочтительности, еще не научился. Богатая тема для философского и социологического исследования. Может быть, путем переводов в наш язык и проникнет что-то от манер, на худой конец через известную манерность. Вот уж настоящий провинциализм усматривать в так называемом потоке переводов угрозу для немецкого языка — всякий перевод, включая перевод детективного романа, становится обогащением нашего собственного языка, пробуждает к жизни словесные области, которые в нашей речи грозят захиреть, или никогда не существовали, или уже не существуют. За переводом одного рассказа, в котором фигурировал нью-йоркский сапожник, мою жену и меня поразило, как у нас выветрились слова, совершенно естественные тридцать лет назад, когда мы, еще дети, носили чинить ботинки к сапожнику. Со стремительным ростом механизации исчезают целые группы ремесел, а с ними их язык, названия инструментов, одежда, песни [8]. Сравнивать и собирать. Полно работы для германистов. Политику делают словами, вглядитесь в эти слова, соберите и сравните их [9]. Чересчур много — об этом я еще скажу — занимаются анализом содержания. Содержание прозы — это же ведь ее предпосылка, оно дается даром, а дареному коню не следовало бы заглядывать в зубы. Собирать слова, изучать их синтаксис, анализировать, вникать в ритмику — и тогда обнаружится, каким ритмом, каким синтаксисом, каким словарным запасом располагает в нашей стране человечное и социальное. Такому выражению, как «социальный пакет», давно бы пора стать темой филологической диссертации. Мы не вправе ни одного слова растратить, ни одного потерять, не так уж много у нас слов. Государство, которое — смело назову это так — обладало бы культурой, давно уже поспешило бы спасти все, что еще можно спасти. Такая не слишком зажиточная страна, как Ирландия, уже десятки лет имеет правительственные комиссии для этой цели, делающие работу, сопоставимую с работой братьев Гримм. Ну, конечно, Ирландия [10] — страна поэтов, первым президентом там был Дуглас Хайд, языковед, и он был — в такой католической стране — протестант.

Отвращение немцев к провинциализму, к повседневности, которая, собственно, и есть социальное и человеческое [11], само провинциально. Как раз провинции становятся местами мировой литературы, когда язык дорастает до них, доходит до них; назову только Дублин и Прагу [12]. Мы теряем слишком много слов, выбрасываем их; мир — это для нас большой мир, большой мир — большое общество, а большому обществу недостает величия: политики безъязыки или невыразительны. Сейчас идет

что-то вроде распродажи; языкознание, поддержанное и финансируемое государством, могло бы по дешевке скупать — скупать слова; оно могло бы их собирать, упорядочивать. Это просто несколько моих догадок, идей, возможно, уже запоздалых или излишних; я не знаю, что здесь уже делается или произошло [13].

Словарь «большого мира» так же невыразителен, как и язык политиков: по рангу в эстетике разговорного языка сапожник и рыночная торговка окажутся королем и королевой — в сравнении с ничего не говорящими словами, которые имеет предложить «большой мир». Меня с известной снисходительностью часто называли бытописателем маленьких людей; но беда в том, что в подобной характеристике мне всегда слышится что-то лестное. Да, до сих пор я мог найти величие только у маленьких людей [14].

Не случайность, не само собой так вышло, что в нашей стране нет детских книжек, книг для юношества, нет детективного романа [15], хотя преступность у нас ничуть не меньше, чем в странах, с чьих языков мы переводим детективные романы. Впечатление такое, что нет ни доверительного языка, ни доверительной почвы, ни хотя бы доверия к обществу, к миру, тем более к окружающей среде. И, по-моему, не случайность, даже не печальное явление, а благоприятное знамение, что писатели редко соглашаются придавать благовидность обществу, в котором им нет места [16]. В обществе, определяющем их достоинство потреблением или вынужденном его так определять, не имеющем никакого стиля, даже не манерном, только снобистском, писатель не на своем месте. Тот факт, что он публикуется, не означает, что он публичное лицо. Надеюсь, мне не требуется здесь определять понятие публичного лица. Немцы — и я не провожу тут никаких общественных различий — тоскуют по привязанности, но находят только общество, никакой доверительности; не случайность, что они так много ездят, где-то ищут человечности и общинности, любуются повседневностью других стран.

На долю современной литературы выпадает ответственность, до которой она не доросла. Ничего не говорящая политика, ничего не говорящее общество, известная беспомощность церквей, которые добиваются социальной «действенности» и потому все стыдливее настаивают на обязательности своей морали, ищут себе научного алиби, невыразительно высказываются о вещах, которые им не к лицу, подобно обществу, политике прибегают при случае к доносительским кличкам — все это, как я сказал, ставит современную литературу перед ответственностью, нагружая ее эротическими, сексуальными, религиозными и социальными проблемами, но так, что всякую разработку их ей снова ставят в вину. Где политика отказывает или терпит провал — вспоминаю об истерической горячке, с какой у писателей вымогались высказывания против берлинской стены,— от авторов как нарочно начинают требовать сло́ва, обязывающего сло́ва. Ждут предельно просто сформулированных откровений, которые полити-

кам можно было бы применять для взаимного разоблачения. Не случайность, даже не просто коварство или цинизм, если писателей пытаются побудить к высказываниям о политических, социальных, религиозных вопросах. Высокая честь, я бы даже сказал, слишком высокая честь и вместе доверие, когда среди джунглей определений от вас требуют того единственного прямого слова, которое станет для всех обязательным. Спрашивают не с науки, не с политиков, не с церквей — нет, именно писатели должны высказать все то, чего другие никак не хотят говорить: что потерянное потеряно; может быть, только для того, чтобы кто-то потом получил положенное нашедшему вознаграждение. Писатели должны назвать ребенка по имени. Политики увертливы, люди церкви в своих публичных выступлениях хитры, как змии, бесхитростного, правдивого слова люди ждут от писателей. Однако сто́ит им его высказать, машина демагогии взвывает, как сирена воздушной тревоги. Едва раздается слово, поднимающееся над ничего не говорящей тривиальностью стандартных публичных высказываний, и всеми овладевает паника.

Как более или менее осознанную констатацию этого положения дел я объясняю себе, между прочим, шумное появление новой литературы, которая выражает ничего не говорящие вещи с образцовым изяществом, освобождает человека от его человечности, привязанности, социальности, ничего не говорящими описаниями ставит его в ничего не говорящее окружение — удерживает язык в его собственном теле, ничему не дает разгласиться, прорваться наружу; ни одного тревожащего сообщения, сло́ва; остаться в круге, в кружке, ни движения вовне, один только ритм собственного кружения [17]. Но ведь даже великим глашатаям поэтического одиночества — Стефану Георге, Готфриду Бенну, Юнгеру — общество и публика не дали себя обойти; и не иронично, а трагично, что даже Музилю [18] пришлось испить эту чашу. Все написанное, тем более напечатанное, с момента написания, напечатания уже налично, уже присутствует в социальном смысле — хочешь ты публики, общества, изменения мира или нет. Благоговейный культ искусства, какому посвящали себя великие пророки одиночества, всегда остается, пускай даже только по едва уловимой атмосфере, ущербным: где на такой стилизованный манер совершается священное служение ремеслу, туда вторгается художественное ремесленничество, возникает что-то фатально дилетантское, а где общительность подавляется элитарным отбором слов, туда всего глубже просачивается общество: возникает удушающая интимность, что-то приватное, кружковое, в том числе и в меценатстве, образующемся около таких кружков [19].

Круг, кружок имеют общей чертой замкнутость. Так культовость проникает в области, всего менее уживающиеся с культом. Такой претенциозностью обладает только художественное ремесленничество. «Вкус», «вкусовое», «человек тонкого вкуса» и т. д.— вот словарь этих посвященных, берущий свои выражения из кулинарных сфер. То, что могло бы стать великим, посвященные сначала довольно-таки посредственно взращивают в своих теплицах, потом все превращается в моду. Я безусловно признаю, что литература требует не только читателей, но и толкователей, требует в качестве предпосылки социальности и привязанности, но я не думаю, что она требует специальной посвященности. Даже Кафка, великий из великих, не предполагает посвященности, как ни стараются взять его в плен кругов и кружков. Церковь — освящают, но через этот акт освящения она не закрывается, а открывается, причем для всех. В кружок принимают, из него изгоняют — вот вам вдобавок еще понятия святотатства и еретичности. Я своим детям и помощнице по дому тоже давал читать Кафку и Фолкнера — не из высоколобого убеждения, что искусство принадлежит народу, а из уважения к Фолкнеру и Кафке: я не считаю, что они писали для посвященных. И оценка «трудно для понимания» относительна, сказки братьев Гримм тоже трудны для понимания. Писатель не исключает ни одного читателя, и он это делает не из скромности, а из дерзновения. Скромничают в кружке.

Я делаю здесь эти замечания, чтобы прояснить самому себе, куда, в какое общество поступает все написанное, коль скоро оно начинает присутствовать в социальном смысле, с какими силами имеет дело автор, который не выставляет перед собой щита с надписью «Только для посвященных» и произносит свое беззащитное слово, выйдя из защитного круга. И вот у меня теперь иногда словно пелена спадает с глаз. Скромнейшая из скромных предпосылка — что отрывок повествовательной прозы требует другого интерпретационного инструментария, чем передовица массовой газеты,— эта скромнейшая предпосылка оказывается еще слишком нескромной. Если я попробую навязать вам тут кое-что из опыта, накопившегося у меня как объекта газетной критики, то возьму только то, что может претендовать на общезначимость и относится не только к упомянутому объекту. Вот знакомая ситуация.

Если в радиопостановке или романе трубочист падает с крыши — по композиционным, драматургическим, т. е. эстетическим, причинам **должен** упасть с крыши,— несутся жалобы профсоюза трубочистов: как раз трубочисты с крыш никогда не падают. Протесты, гнев, возбуждение никогда, собственно, намного глубже не идут, трудов поэтому не стоят, и не дело автора предоставлять профсоюзу трубочистов обзорный очерк западной эстетики от Аристотеля до Брехта. Минимальные предпосылки отсутствуют и тогда, когда по той или иной причине кто-то захочет торжествовать по поводу падения трубочиста. Обеспечить от себя еще и эти предпосылки автор уже не может: трубочисты как таковые ему абсолютно безразличны. Он и сам никогда не бывает вполне тем, в качестве чего его можно где бы то ни было классифицировать,— трубочистом, марксистом, католиком, государственным советником и т. д.; будь он даже католически-марксистским

государственным советником, который для потехи сдал когда-то экзамены на трубочиста: всем, чем он может быть кроме автора, он бывает **кроме того**, и его привязанность — ничто, если он не привязан по крайней мере к семи вещам сразу. Пускай он даже ищет чего-то вроде середины, но все стоящие там, снаружи,— трубочисты, марксисты, католики, государственные советники и т. д.— под серединой всегда понимают сразу середину круга, который кругл, а значит, эстетически непригоден, тогда как для трех-, девяти- и пятидесятисемиугольников тоже ведь существует какая-то середина [20]. Может представиться тысяча надобностей, чтобы сорвался именно этот трубочист; может быть, автору известно, что в водосточном желобе на крыше вот уже двадцать лет красивая стеклянная завитушка ждет человеческого общества, как раз та завитушка, которую открывает трубочист, когда цепляется за желоб, пока пожарная машина мчится его спасать. Ему — автору — может быть важно также окольным путем падения, задержки, приземления на подоконник направить трубочиста в комнату, где болеет или занимается молодая, сгорающая от любви к нему дама; не исключено, что ему, автору, понадобился шорох, производимый сползающими по черепице кедами,— именно этот шорох; ему, возможно, существенно важно еще и заставить сорвавшегося раскачиваться на надломленном крае кровли — скажем, ему требуется парящий человек, чтобы приписывать ему разного рода внутренние монологи и лирические излияния. Вполне уважительные основания, столь же безвредные, как и бесстрастные,— основания, могущие оказаться с равным успехом отвлеченными и человечными, нелепыми или бесчеловечными. Сказать короче, партии, заинтересованные группы, церкви открывают ангажированность почти всегда не с той стороны: они не интересуются стеклянными завитушками, сгорающими от любви молодыми дамами, даже той возможностью, что сорвавшийся окажется переодетым Казановой или Дон Жуаном, причем наметятся еще две совершенно разные эстетические перспективы — ничто такое их не интересует. Это как с авиакомпаниями: им не нравится, когда в романах падают самолеты, и они сразу начинают подозревать, что автор нанят железнодорожными обществами или подкуплен велосипедной промышленностью. Трудно сказать что-нибудь еще по поводу всех этих раздражений, обид, протестов. У автора какие-то свои цели, конечно, есть: он, возможно, хочет, раскачав желоб, запустить ту завитушку, словно из пращи, по высокой пятисотметровой дуге прямо на шлем жандарма; допустим, он имеет в мыслях чистую физику, хотел бы испытать, пробьет ли запущенная подобным образом стеклянная завитушка картон, стекло, а то и железо, у него баллистика на уме, а ему приписывают нанесение ущерба корпорации, политику. Что тут добавишь? Я пытаюсь только предложить разнообразную оптику для эстетики социального, или религиозного, или эротического, потому что, разумеется, может получиться и так, что автор не увяжет баллистику с эстетикой, завитушка попадет

не только не куда надо, а в глаз, или трубочист слишком рано приземлится на подоконник, когда молодая дама, еще в неглиже, удостоверяется перед зеркалом в чистоте цвета своего лица и блеске своих глаз.

С годами у меня начинает заметно укрепляться подозрение, которое до сих пор просто от спешки я не давал себе как следует осознать: что читатель — а я имею здесь в виду критика тоже, которого понимаю как читателя, обладающего навыком систематизации и артикулированного выражения,— не может ничего **допустить** (Iassen), что он постоянно настроен на разведывание **умысла** автора, и так со временем вырастает уже упоминавшаяся чаща определений, еще больше затемняемая обидами, раздражениями, протестами и всевозможными глупостями. Уже совершенно нельзя надеяться на существование хотя бы минимальной предпосылки, что выбранная автором оптика будет признана, принята и соответственно ее обязательные требования соблюдены. Короче сказать: даже у сравнительно реалистического романа есть свой сложный демонизм, превращающий многих читателей и критиков в невольных комиков, если они не распознали добровольного, профессионального комизма установленной в нем оптики [21]. Или еще по-другому: если в радиопостановке трубочист упадет с крыши и какой-нибудь человеколюбивой и наивной слушательнице придет в голову тут же набрать номер скорой помощи и вызвать ее — куда? — ну, скажем, на радиостудию, то она поступит эстетически корректнее, чем тот руководитель профсоюза, который немедленно звонит директору радиопередач, потом представителю средних классов при совете по радиовещанию и заявляет формальный протест. Повторяю, у меня теперь часто словно пелена спадает с глаз: выходит, напрасно думать, что настроение бывает вместе легким и серьезным или, применим музыкальный термин, «строгим и приподнятым»; что живость — не дурашливое балагурство, юмор и сатира — разные категории, сатира — никогда не потеха. Но не дело автора создавать предпосылки, это дело тех, кто на одном с ним языке, обучая, учась, истолковывая, критикуя — короче говоря, создавая предпосылки, занимается письменным словом.

В этом городе Теодором В. Адорно были сказаны великие слова: после Освенцима нельзя уже больше писать стихи. Я их видоизменю: после Освенцима уже нельзя дышать, есть, любить, читать — кто сделал первый вздох, зажег сигарету, тот уже решился выжить, читать, писать, есть, любить. В этом качестве выжившего я и говорю с вами — как человек, предположивший в мире больше надежного пространства, языковой почвы, чем очевидным образом можно было предполагать. Как читающий и пишущий, женившийся, курящий сигареты [22]. Оставшийся жить не знает, что́ после него останется. Он живет с бомбой, как вы, у нас у всех она в кармане рядом со спичками и сигаретами; с ней, бомбой, время приобрело другое измерение, почти исключающее длительность. Строги́м и легким становится все, ничто

не хочет оставаться на месте, тем более пускать корни и приобретать монументальность, хотя бы с помощью свинца в подошвах; потеряна родина, дом, потеряны взаимосвязи, нет надежной почвы. Как-нибудь я еще вернусь к этому, потому что, мне кажется, человечное, социальное, привязанное невозможно без родины, дóма, в понятие которого входит добрососедство, доверие, а не так, чтобы первая ступенька общества — семья — стала ощетинившейся, отравленной крепостью, кругом, кружком, исключающим, отталкивающим непосвященных [23]. Круги, кружки, закрытые общества, тайные союзы — это формы проявления тоталитарного общества, они роковым образом напоминают мне первые годы после 1933, тогда тоже были кружки, группы, приватные, тайные; секретничали большей частью по-дилетантски; всякий уже имел опыт в обращении и сосуществовании со шпиками и тайными службами, доносчики просачивались очень быстро: сразу аресты, допросы, даже если кто-нибудь, не имея отношения к организациям, просто шел с несколькими молодыми людьми играть в футбол. Временами дело ограничивалось предупреждениями, временами кончалось хуже, у диктатуры еще были свои случайности. Сегодня: замкнутая власть науки, тайные союзы, которые не маскируются под институты, университеты, издательства, объединения, радиостанции, а образуются вокруг них, внутри них; сплошь одни разрозненные тактические боевые группы, нигде никакой стратегии — или она где-то существует тайным образом? Открытая литература попадает тут в перепалку между тактическими подразделениями. При своей открытости она становится предметом ожиданий и заискиваний, которые совершенно неуместны: заменить собой религию и социальность она не может. Дело еще дойдет до противоестественных поворотов и перебросок фронта, потому что немыслимо заключать прочный дружеский союз или провозглашать вечную вражду через пропасти недопониманий. Суть не в том, и она все меньше будет в том, что выбравшего религиозную тему автора — дело его веры, не знания — ловят на каких-то ошибках (говорю не pro domo, а скорее pro ecclesia [24] и не хочу за это óрдена). Я хочу сказать вот что: в нашей стране царят удивительные представления о реализме — будто слово так же плоско и просто, как какой-нибудь пятак, при том что ведь каждый ребенок не позже, чем на первом школьном уроке, узнаёт, что не существует надежной страны языка, что даже Божье слово надо брать не таким, как оно есть. Политика делается словами, наука формулируется в словах, религия возвещает себя в словах, и ни одно нельзя считать плоским и простым наподобие пятака, годящегося в первый встречный автомат. Литература уязвима, ей всегда угрожает опасность быть отутюженной до плоскости, до того, что слова станут обтекаемыми и гладкими. А между тем написанное печатается массово и для масс. В нашей стране за последние десять лет раскуплены миллионы карманных книжек. Почти вся современная литература стала или станет таким путем за несколько лет популярной,

включая литературу для посвященных. Книга у каждого в кармане, собственно, даровая, она вручается за минимальный часовой оклад; даже за рецепт в больничной кассе платят целых пятьдесят пфеннигов, в восемь раз больше, чем автор получает гонорара с одной карманной книжки. Массовая литература требует какого-то средства массовой коммуникации, в котором найдут себе выражение ее эстетические предпосылки. Как автор, я боюсь не массовых тиражей, не просвещенных истолкователей, будь то противники или сторонники,— я боюсь претензий на истолкование, без предпосылок подходящих к тексту, у которого предпосылки есть.

Часть мира, которую называют восточной, несмотря на все свои очень неуклюжие, часто принудительно административные попытки обеспечить эстетику человечного и социального в плоской монете, сохранила у своих читателей примечательную чувствительность, все еще позволяющую опознать в социальном духовное, религиозное. В нашей части мира, которая называет себя западной, практикуется и пропагандируется, как мне кажется, самоубийственное отвержение человеческого и общинного. Высокий технический интеллект, который занялся или должен будет заняться расчетом для предметов потребления, способных никогда не изнашиваться, столь точного срока износа, чтобы потребительская экономика не пошатнулась,— этот высокий научный интеллект, возможно, уже задумался об износе человека, создавая род гигантского Освенцима, над воротами которого можно было бы повесить девиз: «Амортизация делает свободным» [25].

До меня никогда не доходило, как это сословно-образовательно-интеллектуальные ограничения могут существовать в социальных сферах, которые по своему замыслу, по своему самоистолкованию такие ограничения исключают: скажем, внутри религиозной общины, имеющей один язык для посвященных и непосвященных. До меня никогда не доходило — горький опыт, конечно, был, но осознать разумность происходящего так и не удалось — почему это образование должно не создавать социальное товарищество, а вредить ему. А между тем провозглашается образование для всех. Были и все еще есть родители, отказывающиеся посылать своих детей в высшую школу, даже получив официальное уведомление об их одаренности и интеллектуальных способностях,— отказывающиеся не из опасений перед финансовыми жертвами и затруднениями, а из страха перед тем мучительным разрывом, который может наступить в момент достижения их ребенком академического статуса. В подобном упрямстве сказывается горький опыт; сказывается в нем и высокомерие образованных сословий. Привожу только один этот пример, он включает в себя много других.

Немцы — народ, травмированный образованием, эта травма создает питательную среду для демагогии, взращивает образовательные сословия, ограничения, рессантименты. Достаточно посмотреть на образовательные ритуалы, установленные

ведущими национал-социалистами: неудачники, ущемленные — а если осведомиться, как эти неудачники и ущемленные захватывали власть над немецким университетом, обнаружится прискорбная картина. Образованные в своем чистейшем для немцев воплощении, профессора, оказались перед этим захватом власти не то что бессильными, они не сделали никакого употребления из собственной силы, уступили насилию. Мне не надо перечислять исключения, правило было слишком прискорбным. Недостало величия. Яростная, ведущаяся в демагогических выражениях война против интеллектуалов, которая развернулась сегодня, коренится в той же образовательной травме. Когда к образовательной травме прибавляется высокий интеллект, не нашедший своего предмета, своего образа, возникает смертельно опасная демагогическая сила.

Новый захват власти, конечно, уже не повредит университетам. В своей особой, подлинно средневековой свободе они ограждены привилегиями, иммунны, неприкосновенны и, кроме того, для государства неопасны. Когда с гарантированной ей помпой выступает наука как таковая, она неприкосновенна; а поскольку через естественные науки, медицину и социальные науки она не только связана с промышленностью, но иногда почти составляет ее часть, никакая опасность ей больше не грозит. Как наука переживет этот ее подлинный, теперь уже перманентный кризис (**веру** в нее), меня очень заботит, но это не моя проблема. Новинкой на освенцимском процессе, проходившем в этом городе, была апелляция одного обвиняемого уже не к подчинению приказам, а к ученому авторитету, к академику на заднем плане; она свидетельствовала о желании обвиняемого при помощи белого халата придать себе научный ореол. Если бы я попробовал детальнее сформулировать эстетику человечного, шприц для инъекций так же не был бы обойден, как белый халат с его неоспоримой действенностью при рекламе косметических средств и медикаментов. В таких мелочах дает о себе знать тот факт, что образованность в ее высшей полноте (наука) стала властью. Мы теперь обязаны ей послушанием, подчинением. Подобное ее положение среди народа, травмированного образованием, приближается к коронованной деспотии. Тем самым наука исполняет еще и роль реакции; а поскольку послушание, подчинение до сих пор на протяжении истории были единственной социальной реальностью для немцев, эта власть многократно возрастает. В данный момент Галилей наконец по-настоящему победил и в Германии, он у власти, теперь у него на очереди показать, что он с ней станет делать. Разумеется, церкви еще тоже занимают позицию власти, они заседают в комитетах, имеют влияние, при удаче расширяют его, но это вылазки наподобие тех, какие делали японские солдаты в джунглях спустя уже два, три года и больше после капитуляции. Исход борьбы решен, дело еще дойдет до чудовищных по своей извращенности поворотов и перебросок фронта. Религия, как таковая, во всех формах своего

общественного проявления больше не наступает, она только обороняется.

На этой очерченной мною ступени, в условиях образовательной травмы и всевластия науки, каждый писатель встает перед чудовищной ответственностью, и оказываемое им воздействие на общество само по себе не может ни оправдать, ни поддержать его. А в поддержке писатель нуждается. Он образован, хоть и не обязательно должен пройти каким-то из путей образования,— он с необходимостью образован, каким бы наивным ни явился из глуши и степей, из трущоб или джунглей: уметь выразить себя в почти безъязыком мире — эта задача поднимает его помимо его собственной воли на уровень образования; умение сделать себя образом — это ведь и есть высший уровень образованности. Как писатель, однако, он не имеет того, что имеет наука: у него нет никакого аппарата, никаких бригад помощников, необходимых предпосылок он не может ни создать, ни сохранить.

2

Мне показалось нелишним делом после первой лекции все-таки выяснить, за что же это такое я взялся, а поскольку единственным предметом, который я хоть и недолго, но довольно интенсивно изучал, была классическая филология, то я почел за благо впервые спустя двадцать пять лет опять обратиться за помощью к старому греческому лексикону и просмотреть список значений глагола poieo, не забыв и про средний залог от poieo, poieomai, который — употребляясь, по свидетельству старого Кеги, как актив — отдан на волю сочинителей. Тут целый ливень значений, и заблуждение, будто poiein означает только «делать», опровергается у Кеги на трех словарных столбцах: оно может значить «устраивать, заставлять» не в меньшей мере, чем «делать, готовить, обеспечивать, причинять, предоставлять, жертвовать, писать стихи, сочинять — делать чем-либо, выставлять чем-либо, чем-либо объявлять, считать — действовать, вести себя, заниматься, трудиться, проявлять активность, двигаться, воздействовать, производить, производить впечатление, исполнять, совершать, предпринимать, начинать, создавать, способствовать, поступать, брать на себя труд, прилагать усилия, изготовлять, порождать, [на]творить, строить, стелить, воздвигать, устанавливать, сооружать, возводить, добывать, приобретать, достигать, приносить еще раз — устраивать, выполнять, проводить, обнаруживать, помещать, отдавать, опять — устраивать, доводить до чего-либо, проводить, связываться с чем-либо»; есть также красивые ничего не говорящие выражения с poiein: kalos poiein может значить учтивое «слава Богу», «прекрасно», равно как и что-нибудь не столь учтивое, вроде «это уж как вам угодно», «да ради Бога». Наконец, poiema означает «сделанное, работа, труд — воздействие, событие, художественное создание»; сверх того оно означает еще «произведенное», поэтическое произведение, сти-

хотворение, поэма» и, наконец, «сочинение, книга». А poietes, т. е. делающий все эти вещи, которые можно натворить такой уймой глаголов,— poietes означает «творец, создатель, изготовитель, изобретатель» и, кроме того, «поэт» и «сочинитель». В Новом завете poietes означает опять-таки еще и «делающий» — т. е. исполняющий — слово, заповедь. Вооружившись этими более чем пятьюдесятью значениями, способными легко заполнить программу приглашенного доцента по поэтике, я и пустился в свой дальнейший путь деятеля, или действователя [26].

В попытке прояснить механизм тотального господства науки я охарактеризовал послушание и подчинение как единственную социальную реальность, усвоенную немцами за их прошедшую историю. Проще сказать: немцы повинуются с такой же охотой, с какой требуют повиновения. Самая мучительная сцена — «мучительная» представляется мне здесь уместным выражением, война окончилась, и я ощущал себя свободным, уже не просто по нужде переодетым, а совершенно гражданским — самая мучительная сцена на моей памяти это некоторые мои сотоварищи по плену, подтянуто и с рвением откликающиеся на первый призыв в американском лагере для военнопленных: спустя всего несколько часов после того, как они проповедовали стойкость и смерть, они заявляли теперь о своей готовности учиться внедрению демократической идеи. Подтянутые, полные рвения, раболепные — без следа эстетики и поэзии; среди целой полсотни значений глагола poiein значения «подчиняться» ни в переходном, ни в непереходном смысле не найти. Поэзия с пронзительной отчетливостью присутствовала в этом моменте: ты освобожден — и все равно в плену, с трудом, едва-едва оставшись в живых; развязность американского полковника, который — действительно веря в это и веря также, что обещает нам тем самым свободу и счастье,— обещал нам пиво и сосиски, и странное предчувствие, что, едва ощутив себя даже не свободным, а только освобожденным, ты скоро попадешь в плен к подтянутым, полным рвения, раболепным, и они начнут делать из тебя то, чем ты от рождения и по происхождению уже был: демократа. Найти для этого слова́ я до сих пор так и не сумел. В том, что касается моих собственных сочинений, стихов, книг,— я твердо придерживаюсь старого Кеги,— то я мог бы с гораздо бо́льшим успехом выработать какую-то поэтику в опоре на мною до сих пор еще не написанное, чем на написанное, но для этого понадобилась бы дополнительная дистанция, лета постарше; я думаю, что до пятидесяти лишь очень неточно, а стало быть, можно говорить и писать о своей поэтической технике, так что я уж лучше пущусь в истолкования. Относительно деятельности поэта я позволю себе еще несколько замечаний. Если поэт — poiein тут в смысле «[на]творить» — гуляя по тихой ночной улице, внезапно почувствует позыв к совершению чего-то поэтического, теперь poiein в смысле «исполнить» — а муза нашептывает ему, приказывает ему, подняв три камня, бросить их в ближайшее окно, и он соответственно

поступает, поскольку всегда покоряется нашептываниям музы, то для него не будет странной неожиданностью, когда потревоженные в своем ночном покое граждане откроют окно (причем на улицу сыплются осколки стекла, создавая дополнительный шум, и так может разволноваться целый квартал), чтобы крикнуть ему вслед, по крайней мере, «Ну и ну!» или что-нибудь более грубое вроде негодяя, хулигана, подлеца. Но он, естественно, удивится, если ему тут же припишут покушение на жизнь граждан, насилие, взлом, поджог, грабеж или подрыв государственной системы. А если ему потом придется предстать перед судом и он заявит, что, во-первых, он просто уступил нашептываниям своей музы, а во-вторых, общее у него с музой намерение состояло только в том, чтобы впустить свежий воздух в соответствующую спальню, то ему никто не поверит: что это еще за приказания какой-то там музы! Поднимется страшный крик и суета, ведь поэт не может апеллировать к тому, к чему другие, например, могут апеллировать когда угодно и что́ им может быть зачтено как смягчающее обстоятельство: что они действовали, подчиняясь приказу. По-моему, печать и общественность должны бережливее обращаться со своим возбуждением и возбудимостью, сохраняя чувство пропорции [27]. Ну что такого поэт — здесь в смысле «деятель» — может в самом деле натворить? Он ведь и камни бросает не в витрины и не в церковные окна, а по большей части просто в воду, потому что его интересуют расходящиеся от них круги; и вдруг он видит в изумлении, что такой камушек не только разводит круги, но наперекор всем физическим законам поднимает волны, так что возмущается вдруг весь тихий пруд: утки настораживаются, даже рыбы пробуют кричать. Он, поэт и деятель, естественно, не знал, что этот пруд (впрочем, все можно было прочитать на вывеске, но он ее проглядел) имеет в глубину только полтора метра, да еще 75 сантиметров из них, т. е. половина, состоит из топкого, тинистого вещества. И вот стоит он, не признавая своей вины, и апеллирует к музе, которая нашептала ему пережить поэтическое мгновение [28]; он не хотел и воды замутить, только сама вода оказалась мутной. Немец вправе повиноваться, даже обязан повиноваться; вправе разбивать двери, проламывать стены, стрелять, колоть, рубить, маршировать, грабить. Ну разумеется, только для государства, не для себя; иначе говоря, он вправе грабить только из неестественных побуждений. А вправе ли он повиноваться какой-то особе женского пола, с которой никогда не проходит ни полная секуляризация, ни полная канонизация и которая может ему повелеть одновременно пятьдесят разных родов деятельности?

Не знаю, может ли быть такая вещь, как демократия по приказу; надо бы подумать об этой формуле, а заодно подумать и о слове «приказ»: это слово, готовое для скамьи подсудимых, слово, которое стоило бы искоренить. Целая армия писателей-нигилистов не смогла бы и приблизительно натворить столько, сколько натворило одно это слово. Мне кажется, все вызываемые

литературой сенсанции прискорбным образом преувеличены. По-настоящему сенсационные вещи происходят на судах, которым следовало бы вынести приговор слову «приказ». Писатель как «берущий на себя труд», и в этом смысле поэт, очень хотел бы не только иметь место для обитания (обитать — это глагол, слово, выражающее деятельность), но и сделать обитаемым язык, на котором он пишет; нехорошо ведь человеку быть одному, а он не может сам собой устроить вокруг себя родину и добрососедские отношения, содружество и доверие из ребер, которые у него еще остались. Не может он и породить свой народ, как Авраам; он должен присоединиться, прирасти к нему. Ему нужны не только друзья, читатели, публика; ему нужны союзники, открыто связанные с ним, умеющие не только сердиться или злорадствовать, умеющие *признавать*. Тщеславию, ревности, обиде, злорадству, досаде следовало бы остаться приватным делом. Следовало бы *признать* то, что гораздо важнее: поиски обитаемого языка в обитаемой стране.

Перейду к делу: к родине. Сюда — одно место из повести «Поездка» Х. Г. Адлера: «Они приходили большей частью поздно вечером, еще ночью, принося свою весть, от которой отшатывался испуганный свет. «Жить нельзя!» Таким было печатное сообщение, передававшееся ими. Люди уже ждали этой беды, о которой заранее знали, и потому жилища оказывались уже разрушенными, прежде чем сильный фугас какого-нибудь самолета снисходил к ним. Самолеты прилетали гораздо позднее, чтобы измельчить выхолощенный хлам для уборки, но не чтобы отомстить за уведенных из домов изгнанников, о которых летчики едва ли вообще подозревали и которые были безразличны им, когда они по карте определяли квадрат города, который хотели уничтожить. Тяжко гудели и буравили ночное небо пикирующие машины, роняя свой убийственный груз на бренность, которая впервые только и обращала на себя внимание, когда вдруг лопалась на куски. Так что не до жилищ уже добиралась погибель, а до покинутых нор, ограбленных пещер или неблагоприобретенного добра, потускневшего в руках грабителей. Все это случалось уже, однако, гораздо позже и больше не задевало выметенных, которым задолго до того было возвещено: «Жить запрещается!»

Таким был приказ: жить нельзя! Эта повесть открыла мне глаза на важные обстоятельства. Читая ее, я впервые заметил, что в послевоенной немецкой литературе почти нет описаний оседлости, едва ли есть хоть одна книга, где бы добрососедство, родина сами собой подразумевались. Часто указывают на то, а дипломаты прямо жалуются, что послевоенная немецкая литература за рубежом предлагает совсем другой образ Федеративной республики, чем какой принят в дипломатической стилистике и в экономических соглашениях. Было бы интересной темой сравнить однажды эти различные уровни репрезентации, и, проводя такое сравнение, надо было бы не полениться тщательно

и всесторонне изучить колонки объявлений наших больших газет, в которых предлагается земельная собственность из всех мыслимых частей света и во всех мыслимых частях света разыскиваются участки земли для покупки. Возникает впечатление целого бегущего народа, бегущего с Востока, бегущего на Запад. Контрольная проверка, идут ли где-нибудь в мире столь же напористые поиски земельных участков на территории Федеративной республики,— имею в виду участки для жительства, не для строительства фабрик — даст, надо думать, скудные результаты.

Политики слишком много воображают о себе, когда, раздосадованные современной литературой — это относится не только к нашей эпохе и не только к Германии,— ощущают себя оскорбленными в своих лучших чувствах. Зря. Все, что может быть политического или социально-критического в современной литературе, идет от оказавшегося под рукой материала. Всякий автор ищет выражения, ищет стиля, и поскольку он весь поглощен трудным делом согласования морали, вытекающей из выражения, стиля, формы, с моралью содержания, политика и общество, их словарь, их ритуалы, мифы, обычаи становятся подручным, случайным материалом. Если политики и общественность ощущают в книге угрозу или обиду себе, то они не понимают, что дело всегда идет больше, чем о них. Их никогда не привлекают в качестве отправной точки и лишь очень редко — в качестве повода: все идет поверх них, мимо них. Автор не «берет» действительность, он носит ее в себе, создает ее, и невидимая мистика даже какого-нибудь сравнительно реалистического романа заключается в абсолютной несущественности того, что́ конкретно в него попало из реальных вещей и обстоятельств, что́ в нем переработано, скомпоновано, преображено. Важнее, что собой представляет и как начинает действовать исходящая от него сотворенная действительность. Пора бы уже понемногу внедриться той прописной истине, что в самых невзыскательных формах литературы, во всем написанном, в любом репортаже происходят превращения (транспозиция), сращения (композиция), идет отбор, отсев, долгие поиски «выражения». Даже фотография не копирует действительность: она результат отбора, за ней стоят определенные химические процессы, ее репродуцируют. И если кто-то обнаруживает в романе верность действительности и жизненную правду, то он обнаруживает созданную действительность и созданную жизненную правду. А действительность — в этой невозможности для немцев иметь место обитания, что бросается в глаза не только из нашей послевоенной литературы, потому что статистически все, конечно, как-то и где-то обитают (даже бродяги зарегистрированы), но впечатление такое, что все сидят на чемоданах. Соседство, окружение никем не описываются как что-то прочное, вызывающее доверие к себе. (Близость, взаимная помощь, поддержка, спайка, союз — такое, кажется, есть только у убийц; остальные не помогают друг другу, не держатся друг за друга, разъединены [29].) Жилища в послевоенной литера-

туре изображаются только утраченными, теперешние жилища — только импровизированными. Две фразы из повести «Поездка»: «В своей комнате Пауль часто и подолгу думал о том, что связь человека с окружением покоится на вере. Где эта вера подорвана, там связь утрачена, и наступят непредвиденные последствия».

Так что вовсе не случайность, что не может быть благодушных описаний города, что мы не встретим уютных картин недвусмысленно обитаемых местностей. Слишком уж подорвано добрососедство, слишком долго вымывалось взаимное доверие — по приказу, не всегда даже из ненависти или из фанатизма, просто по приказу; рушилось добрососедство, рушилось доверие, рушилась вера. Каждое убийство, каждое телесное наказание, каждый пинок ногой — и все по приказу — это целая провинция разрушенных соседских связей, нарушенного доверия. Я, пожалуй, мог бы предложить прекрасное настенное изречение для наших школ, строки из поэзии Ингеборг Бахман:

Униформа дня — терпенье,
знак отличья — нищая звезда
надежды над сердцем...

Вручается
за бегство от знамен,
за храбрость перед другом,
за выдачу недостойных тайн
и за неисполненье
любых приказов.

Следовало бы увековечить их память в наших школьных учебниках — бесчисленных, кто совершил почетное преступление неповиновения приказу, погиб потому, что не хотел убивать и разрушать. Когда слово «приказ» стоит перед судом, слишком мало говорят о тех, кто приказаний *не* исполнил: приказаний расстрелять, приказаний взорвать. Люди спасались от смерти, сберегались города и мосты: бесчеловечное пользуется правом ссылаться на вынужденное повиновение приказу, человечное кажется подозрительным потому, что не сделало никакого употребления из успокоительной подначальности. Надо бы было больше возмущаться школьными книгами для чтения, вместо того чтобы превращать в сенсацию пару разбитых оконных стекол.

Не случайность, что единственный город, сохранивший статус и имя в послевоенной литературе,— это потерянный город: Данциг. К Берлину явно не подступиться, его в надежную почву под ногами не превратишь. Город, полный трагедий — и не давший материала хотя бы для одной-единственной драмы, хотя бы, что еще удивительнее, для одного-единственного детектива (ибо этот литературный жанр умеет улавливать реалии). Читатели, даже критики часто представляют себе, похоже, что автор держит про запас действительность, как воду в бочке под водостоком на площадке перед домом, и требуется только выйти за дверь, чтобы из нее почерпнуть. Но ведь даже если бы она была

дождевой водой и накапливалась у него в бочке перед домом, все равно, сколько ингредиентов содержит дождевая вода и в каком соотношении они каждый раз между собой смешиваются. Пример с Берлином способен, пожалуй, доказать, что с действительностью, которая якобы на пороге, дело обстоит не так просто. Жизненные впечатления, ежедневный опыт, очевидно, не так уж легко выразить в словах.

В глазах стоят зловещие картинки: целые скорые поезда, полные ответственными представителями, которые едут на юг, на север и запад, но поезда на восток пусты, по крайней мере в вагонах первого класса; на восток летят самолетом; здесь отшатываются от минимального, совершенно неопасного прикосновения к действительности: от силы взгляд через окно поезда, в лица людей при остановке на вокзале; от силы встреча лицом к лицу с офицером народной полиции на досмотре. Нехорошо для города, когда в него только летают. Нет, нет, я говорю не о политике, а об эстетике человечного, о доме в литературе. Альфред Дёблин и Вальтер Беньямин, Раабе и Фонтане — это, конечно, слишком проблематичный материал для чтения. Господа в скорых поездах читают большей частью «Бильд-цайтунг», газета многим из них кажется достаточно содержательной, чтобы занять их на всем пути от Бонна до Гамбурга или до Мюнхена. Ну хоть бы кто-нибудь читал по крайней мере детективы, в которых закон, общество и их хрупкость все-таки еще предполагаются как реалии! Умолчим о Гельдерлине, Ницше, Марксе, Клейсте, которые тоже ведь писали по-немецки,— их будут читать студенты в Москве и Глазго без того, чтобы понадобились особые культурные соглашения. Перед глазами зловещие картины, в ушах недобрые слова: снова и снова та же история с подкидным дураком, которого подсовывает или подсунул этот тому и тот этому. Неужели политика вправду так же проста, как простейшая, глупейшая и скучнейшая из всех карточных игр? Впечатление именно такое, на мой взгляд.

Наша литература как-то лишена мест обитания. Гигантские, часто мучительные усилия послевоенной литературы состояли в том, чтобы снова обрести эти места и соседские связи. Люди до сих пор еще не поняли, что́ это значило — написать в 1945 году хотя бы полстранички немецкой прозы.

Есть еще одно слово, которое у нас терпит всякого рода демагогическую фальсификацию, слово «переселенцы», означающее «изгнанные с родины». Новая родина, старая родина! В прирейнских землях долгое время, вплоть до лет моей юности, собственно вплоть до 1945 года, в связи с Пруссией говорили о *холодной родине*. Рейнские места, прирейнские земли я никогда не ощущал как такие уж теплые. Насколько глупой я считаю насмешку над родиной, настолько же провинциальным мне кажется презрение к провинциализму. Очень похоже на то, что провинциализм еще на добрый промежуток времени останется нашей единственной возможностью создать надежную почву под ногами, построить соседские отношения, научиться обитанию на земле.

В Англии длится постоянный спор о Диккенсе, со времен Диккенса до наших дней не утихая. Диккенс для Англии — то, чего в нашей стране нет: перманентно оспариваемый классик, как Бальзак, подобным же образом оспаривается среди французских авторов. В такого рода дискуссиях что-то проясняется, снова и снова подвергаются проверке языковое пространство и социальная почва; формируется сознание само собой разумеющихся вещей, которое идет на пользу литературе сменяющихся эпох, будь она экспериментальной или традиционной; образуется основа, на которой можно стоять, перебрасываться аргументами, опровергать таковые. Где в немецкой литературе искать города наподобие Лондона и Парижа, чью реальность еще можно было бы сравнивать с реальностью, поколениями изображаемой в повествовательной прозе? Здесь не место и не время оплакивать географическое положение Германии и ее историю. Я могу только констатировать, что Берлин не более пятнадцати лет существует как столица демократической Германии — период сновидения и головокружения. Как внезапно кончились сновидение и головокружение, всем известно. Раабе и Фонтане, Дёблин и Беньямин не сумели сделать Берлин литературной реальностью, сравнимой с реальностью Лондона и Парижа, с реальностью Петербурга или Москвы. Что в современной литературе он еще не занял места, которого достоин, зависит от политизации города, сло́ва «Берлин». Нехорошо для города, когда он лишен права быть и оставаться собой, когда он не равен себе, становится понятием и в своей повседневности постоянно сталкивается с этим понятийным содержанием. *Как* дело дошло до этого, объяснять мне здесь не надо. Где же тогда главный город немцев, могут ли они еще довериться почве под ногами, где они ощущают себя дома? Когда политики проговаривают пустые слова, создают невыносимо пустые понятия, всякое слово, способное содержать тень истины, приобретает большую политическую важность. Когда отчеканивается лозунг вроде «свобода в единстве», преподносится нашим детям в пищу и одновременно при любой возможности с обеих сторон подчеркивается невозможность хотя бы приблизительно привести социальные и экономические условия одной части Германии в соответствие с условиями в другой части, то каждый ребенок понимает — а взрослые, наверное, не все,— что происходит самообман, предусматривается будущее с двумя возможностями, из которых одна оказывается неотвратимой, а на другую нельзя рассчитывать: война или чудо.

Эта невозможность жизни, обитания, конечно, вовсе не новая тема, она заслуживала бы подробного исследования: Гёте, который и жить, и странствовать, и любить мог; Клейст, который ни жить, ни странствовать, ни любить не мог; Штифтер, с его покоем от отчаяния, великолепнейшим созданием немецкой литературы: «Бабье лето» — сновидение. По-настоящему большая тема; и образ ее проявления в литературе имеет не только политическую, не только историческую, но также и религиозную

сторону — романтическое странничество, голубые дали, голубые цветы, и только позднее снова некто, умеющий и жить, и путешествовать, и — что не случайно — отважившийся писать о любви: Теодор Фонтане. Поражает, что в Берлине нет музея или архива Фонтане. Мне стоило немалых трудов разузнать, где его могила...

Вовсе не новая тема эта невозможность жизни, обитания. Кафка в беседе с Яноухом: «Массы спешат, бегут, идут ускоренным маршем сквозь время. Куда? Откуда они идут? Никто не знает. Чем больше они маршируют, тем меньше достигают цели. Бесполезно расточают свои силы. Они думают, что идут. При этом они только проваливаются в пустоту, делая шаг на месте. Это — всё; человек тут потерял свою родину». Кафка — конец. После него — только выжившие, ищущие себе жилища.

Я думаю о молодых людях, устраивающихся для жизни в нашей стране, для которых будущее не пустое слово, а ежедневно случающееся настоящее. Моя возрастная категория эту почву под ногами не найдет никогда. Традиции не хватает, терпения для занятий, для накопительства — уверенности в устойчивом существовании, для удовольствий — даже следа хотя бы цинизма, умеющего обрядиться в мудрость; моя возрастная категория не мудра, мудрее никогда не будет и по многим причинам до сих пор не стала хитрее.

Если литературоведение хочет иметь какой-то смысл, оно должно сбить разрывы в столбике ртути, охладить, согнать искусственный или раздутый самообманом жар мнимой актуальности, восстановить чувство подлинных пропорций. Часть Германии все еще в эмиграции; современная Германия не имеет к ней отношения, и она не имеет отношения к современной. Младшее поколение должно заделать разрывы, сделать нашу страну также и в литературе пригодной для обитания [30]. Страна обитаема и пригодна для обитания, если можешь чувствовать по ней ностальгию [31]. По свету раскидано множество немцев, ощущающих ностальгию, но всегда только по Германии, которой уже нет. Может быть, и ностальгия по определенному городу, по Берлину или Нюрнбергу, Гамбургу, Кёльну, Мюнхену. Но не будет ли это всегда ностальгия по утраченному или исчезнувшему Берлину, Кёльну? Ностальгия по Федеративной республике? Возможно, бывает и такое. Способна ли наша страна стать такой, чтобы по ней можно было чувствовать ностальгию? Не случайность и не злой умысел разлагающих массы интеллектуалов — будь они атеисты, нигилисты или католические плательщики церковного налога,— что в повествовательной литературе, в лирике и в публицистике Федеративная республика изображена иначе, чем того хотелось бы советникам и пресс-атташе экономических консульств. Политикам не следует ни огорчаться, ни жаловаться. Им надо бы себя спросить, почему же все-таки не существует ни одного послевоенного романа, в котором Федеративная республика нашла бы изображение как цветущая, радостная страна. Знаменитый вопрос: «Куда девалось позитивное?» — вовсе не такой уж глупый вопрос — не только ложно

поставлен, но обращен к тем, кто готов лгать: «Почему бы кому-нибудь не написать радостного романа об этой цветущей стране?» Желающему никто не станет мешать. Видно, есть препятствия, залегающие намного глубже, чем можно предположить в поверхностном политическом раздражении. Грустная страна, но без грусти [32]: она делегировала свою грусть, вытеснила ее за границу на Восток и все еще не знает, что политика — только поверхность, самый верхний, тонкий и вместе самый уязвимый из множества слоев. При измерении политической температуры в столбике ртути всегда обязательно оказываются разрывы. Политикам надо бы изучать эстетику: даже в политическом отношении это не было бы пустой тратой времени. Современность, схваченная в языке, показывает, как малочеловечно это — оставить государство в постоянной беспочвенности и отдать выражение «изгнанный с родины» в пользование союзам переселенцев, содержа его в постоянной демагогической боевой готовности, словно резерв, на котором при необходимости, как это называется, можно будет «сыграть». Еще одно место из повести «Поездка» Х. Г. Адлера:

«Дороги были запрещены, день укорочен, а ночь продлена, и все же ночь была запрещена и день равным образом был запрещен. Магазины были запрещены, врачи, больницы, автомобили и места для отдыха все были запрещены, запрещены. Прачечные были запрещены. Музыка была запрещена. Ботинки запрещены. Купанье было запрещено. И поскольку деньги еще существовали, их запретили. Было запрещено все, что было и могло быть. Объявили: «Всё, что ты можешь купить, тебе запрещено, но ты не имеешь права покупать!» Так что люди ничего уже не смели покупать и хотели продавать в надежде отсрочить смерть с помощью выручки за свое добро, но им говорили: «То, что ты хочешь продать, тебе запрещено, но ты не имеешь права продавать». Все поэтому мрачнели и оплакивали свою жизнь, но не хотели себя ее лишить, так как это было запрещено...»

Книга Адлера — очень немецкая книга, описывающая очень немецкое путешествие, и, конечно, не случайно слова «немцы» и «евреи» ни разу не встречаются в повествовании, как не встречаются и слова́ «полиция» и «лагерь».

Названия местностей в повести — Руенталь, Ункенбург, Лейтенберг, Штупарт; и язык повествования можно отыскать лишь в треугольнике, очерченном именами Кафки, братьев Гримм и Штифтера. Среди них, как у себя дома, на родине, и изгнанный из страны Кафки и Штифтера, изгнанный из страны братьев Гримм. Книга Адлера, как едва ли какая другая, не поддается привычному пересказыванию содержания — каждая фраза, каждое слово говорит за себя.

«Слова смешиваются с серой мглой; ибо язык нам больше не принадлежит, чуждым звучит он в ответ тому, кто пробует говорить; мои слова, твои слова, они проламывают перегородки и снова их воздвигают, примыкают друг к другу плотно, непроницаемо и надежно».

Прочтя эту повесть, я осознал, что послевоенная немецкая литература в целом была литературой обретения речи; я понял также, почему я охотнее переводил, чем писал сам: пересадить что-то из чужой почвы на почву собственного языка — одна из возможностей почувствовать опору под ногами.

В рассказе Адлера дело идет почти только о повседневных вещах: об электрическом утюге, который нельзя забрать с собой, о собаке, лютне Церлины, имуществе мещанской семьи и о столь часто высмеивавшемся мещанском жилье.

3

Книга, о которой я начал говорить на прошлой лекции, называется «Поездка», это повесть Х. Г. Адлера. Что книга Адлера прошла почти незамеченной в литературной критике, имеет возможной причиной непередаваемость ее содержания, каждая фраза в ней говорит за себя.

«Нельзя садиться на диван, потому что продавишь подушки. Только сегодня все было тщательно прибрано! Мягкой щеткой, щадя нежную материю, Ида и Каролина все почистили и пригладили. Они смиренно склонялись до земли, потому что все должно было приобрести наилучший вид, хотя посещения нельзя было ожидать с достоверностью».

И вдруг вот такая фраза: «Это принадлежит мне! Дом, двор, пес! Я называю это моим! Имение! Имение! Я сообщаю ему мою волю и наделяю моим именем, как и считаю правильным. Я так решил. Дом, двор, пес должны быть собственностью, и так возник Лейтенберг».

Если я буду пытаться что-то здесь толковать, то надо еще сначала пояснить, что я различаю между содержанием книги — ее духом, ее вестью — и выражением, которое в ней найдено для этого духа, этой вести. Содержание, как я говорил, дается даром, что не означает, будто оно излишне и должно опускаться при истолковании; просто ему большей частью придают, приписывают, даже навязывают, подсовывают слишком важное значение. Великим в книге Адлера представляется мне то, что содержание, сообщение и выражение выступают почти нераздельными. Так что подделка оказывается почти невозможной, равно как и подведение под идеологические категории. Доктор Леопольд Лустиг, практикующий врач, и его семья принуждаются к поездке. До последнего момента доктор Лустиг надеется, что эта административная нелепица не только окажется ошибкой, но и будет признана как таковая. Доброта, порядочность, благоразумие, симпатичная щепетильность всегда руководили им в жизни, сам он был тем, кого женщины обычно называют не от мира сего. Он умирает в Руентале, где мир показывает ему свою жестокую чужесть и бессмыслицу. У него была жена Каролина, двое детей, Церлина и Пауль, с ним живет золовка Ида Шварц, урожденная Шмерценсрайх, сестра Каролины. Нормальная мещанская семья, без особых признаков.

Содержание нужно было бы описывать примерно так: изображается поездка, бессмысленная, мучительная поездка, в которую заставляют отправиться Лустигов. Мало ли кого понуждают к переездам, мало ли бессмысленных, мучительных поездок — разве не умирают иногда люди во время таких бессмысленных, мучительных поездок? Разве не мог этот доктор Лустиг попасться на удочку какому-нибудь мошеннику, который, заморочив его, вымогает у него подпись под договором о переезде, семье приходится пуститься в путь, и поездка оборачивается бедой? Разве не мог доктор Лустиг, старый, привыкший к домашнему распорядку человек, во время этой вынужденной поездки умереть в каком-нибудь захудалом отеле или в палаточном городке от пищевого отравления, дизентерии или тифа? Простой пересказ содержания вроде бы допускает такое толкование, и не обязательно даже беглое, а скажем так: не предельно внимательное чтение легко могло бы пройти мимо одного всплывающего слова — буквально всплывающего как нечто такое, что всю дорогу плыло под поверхностью,— слова «крематорий». Впрочем, и это слово тоже легко поддается истолкованию: может быть, доктор Лустиг принадлежал к какой-нибудь компании, занимавшейся похоронами через кремацию? Следующий этап поездки носит странное название музея: «Постойте смирно, не шалите, дорогие дети, и выслушайте, что я вам расскажу. То, что вы здесь видите, было когда-то. Эта женщина некогда жила — вот обувь, которую она носила. Изготовлена из кожи. Как она еще хорошо сохранилась». Женщину эту звали Ида Шварц, урожденная Шмерценсрайх, сестра Каролины Лустиг. Должен ли я пояснять, что в сказочном тоне, с перенесением в будущее, повествуется о музее, который реальнее, чем все, когда-либо изобретенное литературой? Имеют место приказы о выезде, приготовления, отбытие, прибытие, упоминаются спутники, один из которых говорит:

«— Вы правы. Там не так уж скверно. Кухня там вполне хорошая. Почти каждый день клецки с мясом. Но если обнаруживают деньги или украшения и табак, то в наказание есть не дают.

— Но это ведь ужасно?

— Сами увидите, фрау Лустиг. Очень многие все это уже выдержали. Только вот еще нередко бьют. Однако пока никого не убили.

— Бьют?»

Нередко били, приходит мне на память, и в молодежных лагерях, когда у человека находили то, что он не имел права иметь: деньги, ценные предметы, табак. Но и разве не сдает умный путешественник, путешествующий в компании, свои деньги и ценные предметы на хранение портье или руководителю поездки?

Просто пересказать содержание — значит совершить несправедливость; не надо даже особой склонности к пародии, чтобы убить книгу таким манером. Испробуйте это на каком-нибудь романе мировой литературы — из него получится комикс.

Три мотива правят повествованием Адлера: родина, поездка, отбросы; другие сопутствуют: музей, собственность. Его повествование поднимается до подлинного величия, когда сообщение сливается в одно с описываемой реальностью — когда, скажем, при детальном описании прогрессивного и старомодного способа вывозки мусора автор заставляет опознать в первом техническое совершенство и отлаженность, которые жутким образом уже знакомы по хорошей организации поездки:

«Происходит это уже не так празднично, потому что освобождение от мусора сегодня или уже не ощущается, или его просто не ждут, а может быть, даже в него не верят. На дворе стоят несколько высоких закрывающихся оцинкованных контейнеров, куда в любое время можно опустить все, что ты больше не жаждешь иметь, и раз в неделю без подготовительного оповещения решительно въезжает мощный грузовик, появляются два человека, одетых соответственно их занятию и в резиновых перчатках, похожих на плавники, уверенно и с безучастной деловитостью входят во двор, вытаскивают один контейнер за другим на улицу, опоражнивают его, холодно и равнодушно, через практичное приспособление, препятствующее возникновению пыли, не говорят при этом ни слова и вкатывают пустые контейнеры обратно во двор, как будто все это ровным счетом ничего не значит. Когда грузовик нагружен дополна, он едет на предельной скорости за казарму с торговыми рядами и посредством несложного опрокидывающего сооружения сваливает содержимое под откос. Чавкая и громыхая, хлам оседает на поле, тогда машина мчится обратно в город, чтобы обследовать новые улицы и поглотить в свое гигантское нутро их жертвоприношения.

Сегодня в Лейтенберге стало намного тише, чем в старину, когда вывоз выбрасываемого был святым делом, обставленным звонкой торжественностью. Тогда из дома в дом ходил человек с колокольчиком в руке, вступал в сени и громко звонил, так что на всех этажах радостно отзывалось. Все это означало: «Слушайте, люди добрые, и радуйтесь радостью немалой, ибо за мною идут мусорщики, чтобы освободить вас от всевозможных нечистот!» Многие и так уже нетерпеливо ожидали вестника, а кто забыл, тому шумный глашатай напоминал для собственного же его блага. Тогда из всех дверей сбегались хозяйки и служанки с ведрами и коробами, собираясь возле ворот. Начиналась веселая болтовня, все поглядывали, не приближается ли уже долгожданная фура. И в самом деле, недолгое время проходило, как она уже подъезжала, медленно раскачиваясь на булыжной мостовой, но не без внушительности. Ее тащили два крепких ломовика, которым возница мог не кричать *тпру!*, потому что они столь хорошо выполняли свой долг, что останавливались точно перед каждыми воротами. Только сигнал к отправлению подавался веселым причмокиванием.

Вскоре фура достигала нужных ворот, все подбегали к ней с полными сосудами, которые принимали с рук на руки двое мужчин

без всяких перчаток. Умелым движением они опоражнивали с размаху ведра одно за другим и вдобавок дважды пристукивали их тугим кулаком по наружной стороне днища, чтобы наверняка высыпалось все. После этого мужчины любезно возвращали коробы и ведра в ожидающие протянутые руки».

А в другом месте — снова:

«Никто не выслушает вас, и уже поэтому мудро устроено, чтобы никто не смел с вами разговаривать. Как владельцы в ваших домах обособливаются от вас, так и вас обособили и сделали так, чтобы вы уже не могли больше жить в домах по своему желанию и чтобы обитание вам было запрещено. Вы отбросы, а их никто не хранит среди столов и постелей, среди стульев и шкафов. Отбросы смешиваются с отбросами и грех — с грехом, получается жуткое месиво, пригодное только для червей, ускоряющих разложение. Вам дали отставку и ломали над вами руки, но не подзывали, нет — в жесте отталкивания протягивали к вам руки. Люди вымыли перед вами души в воде вины, когда вас прогоняли вон, и двери перед вами захлопнули так, что они с грохотом замкнулись на щеколды, потому что было приказано не оглядываться на вас; чувствительные матери пошли дальше всякого повеления, они тщательно заперли окна и задернули занавеси, чтобы детки вас не видели, когда вы бредете мимо. Детки могли слишком испугаться, неподготовленные к вашему шокирующему виду. «Мамочка, что это там за грязные дяди?» Нет, таких вопросов добрые матери не вынесли бы, потому что им пришлось бы солгать: «бедные люди!» — и это не дело; или они должны были бы сказать правду: «изгнанные черти!» — а это тоже не дело».

Если видеть в книге Адлера инструментарий, то напрашиваются сравнения, которые намного прямее ведут в современность, в сегодняшний день, чем во многих романах о современности. Напомню вам еще супружескую пару в беккетовском «Финале», гору костей в «Собачьих годах» Гюнтера Грасса. Не писатели отравляют почву — они находят отравленную почву готовой. Как же случилось, что невозможно придать лицо, выражение поездке, будь то ознакомительной, развлекательной, все равно какой, без того, чтобы она оказалась зловещей, в лучшем случае сатирической, а ведь сатира — это просто не до конца опознанная форма проявления злобствования. Достаточно кому-то, как Адлеру, которого я цитировал, описать что-нибудь на первый взгляд безобидное, вроде вывоза мусора — и получается жуть. Я могу привести здесь только несколько примеров как стимул, намек. Я часто задавался вопросом, почему всегда выходит так зло, когда немцы пишут о путешествующих немцах. Наши духовные отцы и матери бранили наших соотечественников за незнание мира, жаловались на их затхлую неподвижность, но теперь, когда наши соплеменники пускаются в путь, знакомятся с другими странами, с их нравами, они становятся предметом карикатурных обличений; и что примечательно: по-другому никак не выходит. Язык явно не хочет фиксировать эти поездки как

что-то гуманное. Разве книга, подобная «Поездке», тем, что она *есть*, не развертывает эстетику путешествия, родины, отбросов, не творит действительность, оставаясь неизвестной? Может быть, удастся выразить в языке обитание, родину, когда поездка уже не обязательно будет казаться бегством, потому что поэзия повседневности будет снова признана уже не только поэтами, но и теми, для кого они пишут. Еще одно место из повести Адлера:

«Пошел снег. Тяжелые хлопья опускались с неба. Они не заботились о собравшихся людях. Они вились вокруг медно-зеленой крыши технического музея. Если кто слегка высунул бы язык, мог бы, наверное, поймать снежинку, но это было опасно, это было запрещено. Церлина радовалась, когда снежинка прилипала к ее реснице и оставалась висеть там. Как легко можно было ее стереть пальцем; даже встряхнув посильнее головой или разок мигнув вполне удалось бы согнать снежинку. Но Церлина замерла, она не смела шевельнуться. Снежинка таяла и осторожно скатывалась по щеке.

Если герои тут, то двигаться запрещено, это Церлина знала хорошо даже и без многократных внушений. Жизнь запрещена, что не всегда осознается только потому, что она не кончилась. Та же снежинка могла бы упасть на одного из героев, она могла бы, гонимая ветром, спланировать за пределы музейного двора, на один из окрестных домов, на улицу. Исключений из общей участи для современников не дано. Различия получаются только при распределении судьбы, но не в самой по себе судьбе».

Сопоставлю с процитированными местами из повести Адлера описание из «Бабьего лета» Адальберта Штифтера:

«Помимо бюро еще два стола привлекли мое внимание, по величине одинаковые и в остальном имевшие сходную форму, но различавшиеся тем, что панели на каждом имели разное художественное оформление. А именно, у каждого был на панели герб, как носили рыцари и благородные, только гербы разнились. Однако на обоих столах гербы были окаймлены и увиты резьбой в виде венков, цветов и листвы, и никогда раньше я не видел более тонкого рисунка стеблей, остей растений и колосьев, чем здесь, а ведь они были из дерева и врезаны в дерево. Прочим убранством были высокие кресла с резьбой, плетеньем и инкрустацией, две резных скамьи, которые в средневековье назывались бы лавками, деревянной же резьбы знамена с символами и, наконец, две ширмы из натянутой тисненой кожи, на которую были наклеены цветы, фрукты, звери, дети и ангелы из окрашенного серебра, которое выглядело как цветное золото. Пол комнаты, подобно утвари, был составлен из шестигранников с инкрустацией старой работы. При входе в эту комнату, наверное, ввиду красоты ее пола мы не сняли с ног войлочные туфли. Мой спутник и здесь тоже в ответ на мои радостные высказывания о комнате был не очень многословен, точно как в мраморном зале; тем не менее я, похоже, мог прочесть удовлетворение на его лице.

Следующая комната была тоже старинной. Она смотрела опять же в сад. Пол ее, как и в предыдущей, был инкрустированный, но на нем стояли три шкафа для одежды, и комната служила гардеробной. Шкафы были большие, со старинной инкрустацией, и каждый имел двустворчатую дверь. Они показались мне хотя и не столь изящными, как секретер и письменные столы в предыдущей комнате, однако тоже очень красивыми, особенно средний, самый большой, имевший позолоченный венец и показывавший в своих дверных выемках прекрасную резьбу в виде гербов, листвы и лент. Кроме шкафов там стояли только стулья и стойка, предназначавшаяся, по-видимому, для того, чтобы при случае вешать на нее одежду. Внутренние стороны дверей комнаты хорошо сочетались с мебелью и были филенчатые с инкрустациями.

Когда мы прошли через зал, когда спустились по лестнице и пришли к выходу из дома, то сняли войлочные туфли, и мой спутник сказал: «Вы станете удивляться, что в моем доме есть части, где нужно брать на себя неудобство надевания таких туфель; однако иначе будет нехорошо, потому что панели пола слишком чувствительны, чтобы можно было ходить по ним в обычной обуви, и помещения, имеющие подобные полы, предназначены, собственно, не для жилья, а только для осмотра; и, в конце концов, даже осмотр выигрывает в ценности, когда приходится платить за него некоторым неудобством».

Я отвечал, что такой порядок весьма разумен и что к нему нужно прибегать везде, где надлежит щадить художественно исполненные или в каких-либо других отношениях ценные паркеты».

Это Штифтер писал в 1857 году, а рядом — два стихотворения Гюнтера Эйха:

Инвентаризация

Это моя фуражка,
это моя шинель,
здесь в полотняном футляре
мой станок для бритья.

Консервная банка:
моя тарелка, мой бокал,
на луженой жести
я нацарапал имя.

Нацарапал вот этим
драгоценным гвоздем,
который я прячу
от завистливых глаз.

В сумке для хлеба
пара шерстяных носков
и кое-что, мною
никому не показываемое.

Все вместе мне ночью служит
подушкой голове.
Здесь лежит картон
между мной и землею.

Графит от карандаша —
самое мое любимое;
днем он мне пишет стихи,
придуманные ночью.

Это моя записная книжка,
это моя плащ-палатка,
это мое полотенце,
это мои нитки.

16-й лагерь

Вижу прямо перед собою
за колючей проволокой Рейн.
Земляное жилище строю,
палатки не имея своей.

Нет у меня и одеяла.
В Опладене осталась шинель.
Ощущаю, что товарищей не стало,
залезая в узкую щель.

Постелью мне клок люцерны.
Ночью говорю с одним собой.
Смутно шепчутся волны Рейна.
Сиянье звезд над головой.

Люцерна скоро завянет.
Небо стало черней земли.
В шуме Рейна тех слов не станет,
что меня убаюкать могли.

За дождем ничего не увижу,
не спасет земляной кров;
растопчут в дорожную жижу
весеннюю зелень лугов.

Ах, под дождем с грозою
товарищей не найдешь,
рады дружить со мною
только червь дождевой и вошь.

Так, сопоставляя тексты — подобранные в исторической последовательности,— можно, пожалуй, набрести на эстетику человечного. Отчаянная мечта Штифтера о долговечности, культуре, жилище — и стихотворения Эйха, в которых утиль не просто повертывается к нам лирической стороной, но и выступает на правах человеческого жилища и единственной утвари человека. В пространстве этих текстов — Адлера, Штифтера, Эйха,— в их говорящем присутствии оказывается в языковом, в эстетическом плане невозможным выставить какие бы то ни было предметы потребительской экономики, какой-нибудь безвредный и полезный предмет наподобие холодильника, такую относительно скромную и безвредную вещь, как автомобиль; они предстают эстетически непригодными, не относящимися к делу. Я истолковываю для себя это обстоятельство как факт невысказанной, но неумолимо действенной конгруэнтности между имеющей место почвой нравственности и эстетическими законами.

Есть чудовищная разница между тем, что без боязни искажения может описывать современная литература, что из действительности она способна воссоздавать, и тем, что обладает бесспорной реальностью в статистическом, народнохозяйственном смысле. Разве описание буржуазного жилья у Штифтера не звучит для нас почти издевательством — мягкие тапочки для гостей, музейность? Можете вы себе представить, чтобы какой-то теперешний автор стал описывать художественный аукцион, где музейные вещи покупались бы для квартирной обстановки,— разве не выглядело бы это чудовищным, после Эйха, после Адлера [33]? Есть, конечно, лазейки — снобизм, цинизм, нигилизм или смесь из всего понемножку,— но на них не построишь страны, в которой хотелось бы остаться, поселиться; снобизм, цинизм как грани литературы не лишены своей красивости, может быть, даже необходимы, но почвы под ногами они не создают, не образуют того пространства доверия, в котором слово «будущее» еще имело бы смысл. Меня не удивило бы, напиши кто-нибудь роман о содержимом первого попавшегося мусорного ведра [34] в нашей стране, не говоря уже о том наборе из гвоздя, коробки, консервной банки, который в стихотворении Эйха составляет утварь и жилье человека. Меру человечности страны можно определить по тому, что оседает в ее отбросах, что из повседневного, еще годного, что из поэтического идет в отходы, признается достойным уничтожения. Повесть Адлера «Поездка» я интерпретирую для себя как свидетельство окончательного провала штифтеровской попытки изобразить человеческое жилище как многозначительную поездку по обществу, которому угрожают хлам и музей [35] и в котором пока еще нет человечного. Слово «хлам», или «отбросы», в нашей стране слишком поспешно, бездумно прилагается еще и к людям — здесь, кстати, приведенное мной место из рассказа Адлера, где люди объявляются хламом, а их одежда, не они сами, отправляется в музей. Литература, по-видимому, может избрать своим предметом только то, что общество объявило хламом.

О том, чем были родина, жилище, добрососедство, человечность, теперь отправленные в отходы, можно безошибочно заключить по людям, у которых уже нет родины, хотя их никто ниоткуда не сгонял. Этот поток заграничных поездок, эту постоянную спешку можно толковать и как бегство из страны, потерявшей уверенность в себе, потому что ее жители, ее политики не хотят понять, что вначале было всеобщее гонение, провозглашение людей отбросами, обращение с ними как с таковыми; что в начале нашего государства стоял выброшенный на свалку, корчащийся в муках народ. Так называемые «изгнанные из родины» нередко устраиваются и чувствуют себя здесь лучше, чем не потерявшие родины, и это ясно показывает, что надо придать родине для всех — эмигрантов, изгнанных, неизгнанных, для всех оставшихся в живых — человеческую и эстетическую осязаемость. В терминах эстетики: дело идет о таком неуловимом, таком мимолетном образе, как запретная снежинка на щеке Церлины [36], дело идет о гвозде,

куске картона, о том ломте хлеба, которому посвящено одно из лучших стихотворений Борхерта.

Опорный с точки зрения демографической статистики элемент нашего государства и нашего общества, возрастная группа, к которой я принадлежу, не в состоянии без конца повторять то, что само собой разумеется. Вопрос тут не только нравственный. Нравственность и эстетика оказываются связаны, даже нераздельны. Все равно, с упрямством или покладистостью, смирением или яростью, в каком стиле, с какой точки зрения автор подходит к описанию или к простому изображению человечного: разрушенность связей, отравленность почвы не дают ему крепить взаимное доверие или дарить утешение. От себя моя возрастная группа имеет предложить только утешение уходящих, покой тленности. Слишком много произошло, слишком много пустяков было сказано, слишком мало сделано за время, приведшее нас к возрасту ответственности. Залы ожидания, станции, лагеря, снова станции, залы ожидания, лагеря, госпитали, стояние в очередях за хлебом, сигаретами и на увольнение [37] — слишком быстро вдруг человек оказывается вынужден, согласно свидетельству о рождении, называть, считать себя взрослым, нагруженным ответственностью, которую он так никогда и не сможет принимать вполне всерьез. Еле плетешься, таща за собой ноги. В чем сохранимся мы, что сохранится от нас? Вопрос малоинтересный, потому что возрастная группа, к которой я принадлежу, статистически крайне немногочисленна; она и настоящих взаимосвязей никаких не имеет, паря в высокопоэтической позиции, очарование которой еще повышается благодаря тому, что позиция эта не выбрана искусственно, а подарена историей.

При чтении одной антологии, которую издал покойный поэт Карл Оттен под названием «Пустой дом», я констатировал, что большинство текстов, хотя они и опубликованы между 1903 и 1937 годами, для меня новые — кроме Гертруды Кольмар, ни одного из авторов я не знал: языковые лакуны, образовательные лакуны, пробелы в памяти, ведущие к столь же разочаровывающим результатам, как и те пустоты в столбике ртути термометра, о которых я уже говорил. Требуется ведь не только восполнить пробелы чтения, но и осмыслить различия внутри поколений: какая разница между пражанином Францем Кафкой и галицийцем Йозефом Ротом, а разве оба не пишут на одном и том же столетнем немецком языке, который важнее оставить потомкам, чем любое столетнее вино? Они были почти одного возраста, родились не на бóльшем расстоянии друг от друга в километрах, чем Томас Манн и Готфрид Бенн. Большую противоположность, чем «Сюзанна» Гертруды Кольмар и «Слепой» Эрнста Бласса, одинаково обнаруженные мною в антологии Оттена, едва ли мыслимо вообразить, а ведь оба они были берлинцы, оба евреи, одного возраста, оба писали на немецком. Гертруда Кольмар — на вдохновленном сновидениями и сказками, Бласс — на прозрачном, элегантном; и если бы входящий в тот же том рассказ

Эфраима Фриша «Ценоби» был представлен сегодня — он имел бы все шансы сойти за современный по духу, возможно, вызвать шумную сенсацию. Имело место не только убийство, но и самоубийство, дом действительно пуст, и попытки сделать его обитаемым или проверить его на обитаемость с необходимостью по историческим, а также по статистическим причинам были робкими и безнадежными. Отечество? Что за вопрос! Но я думаю, что человек, живущий после Освенцима рядом с бомбой и тем не менее хотящий выговорить слово «будущее», должен сначала просто иметь надежную почву под ногами. Он должен также научиться тому, что́ с трудом дается людям, пережившим империю, республику, диктатуру, междуцарствие, вторую республику, не достигнув тридцатилетия: научиться вере в государство. К удивительной обязанности — быть еще и гражданином государства, не ограничиваясь уплатой налогов,— пожалуй, уж никогда снова не приобщится человек, который от своих шестнадцати до своих двадцати восьми лет ежедневно желал гибели государству, где он жил; государству, состоявшему из многих слоев, из темного их сплетения: неразрешимо перепутанные между собой, сцепленные один с другим слои. В храмах тогда молились за победу священники той же конфессии, собратья по которой ежедневно смешивались с грязью в лагерях. Многие пытались сберечь то, что еще удавалось сберечь и что они не могли бы даже пытаться сделать, если бы не были впутаны сами. Существовало открытое сопротивление, тайное, активное, пассивное, все степени смешения впутанности и сопротивления среди чудовищной массы злорадного и бесчувственного безразличия, соблазна и соблазненности — это было моровое поветрие, которое нельзя списывать как эпизод; мышление, воздух, слова́ отравлены, одними судебными процессами такое не очистишь. Чтобы гуманность имела шансы на возрождение, нужно повести кропотливую, мелочную работу, медленную, тягостную, требующую много терпения — начиная с книг для чтения в детских садах. Вот то, что вам предстоит,— создать эстетику гуманного, выработать формы и стили, отвечающие морали нашего состояния. Остерегайтесь слов, праздников, на которых в музыкальном обрамлении недо́бро дает о себе знать темный пафос. В развеселости праздников заглушается как раз то, к чему следовало бы прислушиваться: молчание мертвых. Вопрос стиля, а стало быть, эстетики, как мы должны хранить память о мертвых. Следовало бы устроить так, чтобы поезда останавливались в открытом поле, идиотическая спешка дорожного движения замирала, машины останавливались, закрывались магазины, прекращалась бы продажа хлеба, и школьников водили бы на большие кладбища, а еще лучше — в места, каких много, и объясняли бы им, сколько здесь было рук, сжимающих землю, прах, сколько людей, не покоющихся на кладбищах. Большинство умерло молодыми, а молодым нелегко умирается: есть маленький официальный обман в словах «убит» или «пал на поле боя»; эти слова создают иллюзию внезапности смерти, что было даровано лишь очень немногим. Умирающие становятся неким образом спокойными, этот покой похож на презрение; они часто мерзнут, потому что жуткое величие, приближающееся к ним, холодно. «Геройская смерть» — это выражение — обман, как и «памятник герою». «Герои» — вы вспоминаете, это слово встретилось нам в цитате из «Поездки» Адлера: снежинка против героя. Нелегкое это дело, выжившему в составе статистически столь малочисленной возрастной группы всерьез принимать или хотя бы уважать государства с их стилем. Проложили рельсы, поставили стрелки, распределили посты, сформировали стиль для нашего общества, который нашим быть не может, но, пожалуй, он ваш, молодых, стиль: фрак, цилиндр, фетровая шляпа — мне это всегда кажется чем-то вроде несменяемой рекламы шампанского, но, возможно, такой стиль не совсем уж неуместен, когда шампанское становится повседневным напитком; подобные вещи могут меняться: для моей матери в ее детстве апельсин был чем-то недоступным, а в моем детстве их давали уже больше дюжины за марку. Странным для нас кажется стиль государства, чья возрастная пирамида изображает очень шаткую рождественскую елку: в середине у нее самое слабое место, семидесятилетних больше, чем сорокалетних; устоять такое не может, не полагайтесь на него. Беспочвенные уходящие — нестабильный элемент, все равно, при каких политических, религиозных или литературных условиях они выступают. Вольфганг Борхерт — так определила смерть — старше Аденауэра. Ни мудрой, ни умной, ни даже хитрой не стала эта возрастная группа.

Условия первой послевоенной литературы были условиями полного равенства, которые потом оказались преходящими. Всякий авангардизм, всякое обращение к революционным литературным формам вызвало бы смех: бессмысленно эпатировать буржуа, когда таковых больше не оказалось. Может быть, сейчас и пора снова эпатировать буржуа, но я для этого слишком стар, да и времени не имею и даже не уверен — поскольку во время гонений было изгнано так много буржуазности,— что захочу этим заниматься; пусть другие увлекаются шутовством. В 1945-м человек ощущал себя свободным и оставшимся в живых; для вас, для молодежи, для свободных и живущих, все иначе: деды внезапно умирают, промежуточное поколение так прорежено — очень скоро вы станете основой этого государства. Сможете ли вы превратить его в государство, по которому можно будет чувствовать ностальгию и которое будет достаточно человечным, чтобы войти и в литературу? Может быть, когда-нибудь по-настоящему, не в намеках и в разрозненных частностях, а в большом романе будет описано то, что произошло между 1945 и 1950 годами. Была та неповторимая ситуация равенства, когда все жители страны были неимущими, имея имуществом все, что попадалось под руки: уголь и дрова, мебель, картины, книги [38]. Опустошенная страна после тридцатилетней войны, одновременно и освобожденная, и преданная, и брошенная на произвол судьбы. Когда кто-то просил хлеба,

не спрашивали, кто он, бывший нацист или спасшийся из лагеря; казалось, что Германия избрана для того, чтобы остаться вне политики. Получилось иначе — разумеется, не случайно, не совсем по нашему желанию и воле, далеко не в виде необъяснимого чуда, по разнообразным веским основаниям; историкам, экономистам и социологам в вашей среде это лучше известно, они умеют это точно обосновать. Возможно, люди моей возрастной группы стали бы хорошими братьями друг другу, но братство оказалось нежелательным, потребовалась власть, ждали приказов, ловили приказы, и поднялась гвардия подтянутых, полных рвения, услужливых, а литература пошла по совсем другой дороге: она вступила на мучительный путь обретения языка, перебирала отбросы в поисках человечного, самозабвенно плыла в половодье иностранной литературы, с которой ей, наконец, удалось воссоединиться.

И вот вдруг наступает момент, когда надежды, ожидания, внимание воспитателей, церквей, политиков направлены на современника, а он ускользает от них. Они не знают человека и ищут его окольным путем через литературу — или, может быть, наверстывают через нее то, что упустили в своих жизненных впечатлениях? Но было бы безнадежной затеей искать человека только в том, что делает с ним литература, и надеяться, будто его можно отыскать таким путем. Слова «эпика» и «эпический» звучат так доверительно, обжито, словно речь идет о чем-то, в чем можно поселиться по-домашнему, или, возьмем модное выражение, «осесть». Но перед современными романами следовало бы выставлять щиты с предостережениями: «селиться нельзя», «устраиваться на житье запрещается», «хозяйством не обзаводиться». Кто хочет иметь почву под ногами, должен обладать чем-то гораздо бóльшим, чем могут ему предложить какие угодно литература и искусство.

Надо же еще и пропорции соблюдать. Безумные вещи творятся в нашей стране: два, три, может быть, четыре писателя, платящие при этом католический церковный налог, в состоянии взбунтовать статистически значительную массу в 26 миллионов немецких католиков! Это говорит не о значимости их публикаций, а скорее о беспочвенности, возникающей, когда религия наличествует только в социальном, только в институциональном смысле. Я должен привести один такой пример; он показывает, на каких полых, глиняных ногах стоит общество. Некий автор, отважившийся изобразить в романе такую проклятую человеческую реалию, как работа, был вызван представителями промышленности в суд — да, против него было возбуждено судебное преследование, и его сначала защищали профсоюзы, но потом, когда кто-то наконец все-таки прочел роман и обнаружилось, что автор рискнул там изобразить также и профсоюзную склоку, они его обвинили в предательстве. Это — общество без почвы.

4

По многим причинам эта моя лекция должна быть последней, и теперь возникает та трудность, что метод сопоставления текстов, выставления их друг против друга как резонаторных экранов в целях проверки нашего современного словаря я не сумею приложить ко всем еще остающимся у нас темам. Я лишь пунктирно мог применить этот метод даже в отношении уже затронутых тем: невозможность обитания, отбросы, поездка,— здесь можно было бы много что добавить, некоторые позиции противопоставить: Жан Поль против Гёте, Гёте против Арно Шмидта — путешествие и обитание есть у всех троих,— Гейне против Штифтера или, что было бы еще выразительнее, Гейне против самого себя, бездомный, тоже изгнанник, как Маркс был изгнанником, к тому же неузнанный, как Клейст, Гельдерлин, Ницше. Остается еще много тем: супружество, семья, дружба, религия, еда, одежда, деньги, работа, время, и потом — любовь.

При чтении Достоевского, Бальзака, Честертона меня еще в детстве не только расстраивало, но казалось оскорблением сразу и эстетического и нравственного начал — об их взаимосвязи я говорил,— что немцам не только, что называется, здорово достается, но что они выступают в виде стереотипов. Одновременное нарушение эстетики, нравственности, человечности. Раздумывая над этой проблемой, специально занимаясь ею при последующем чтении, я убедился, что иностранцы в иностранных романах почти всегда стереотипны: голландцы неуклюжи и ребячливы, англичане сухи, погружены в сплин или чересчур надушены оксфордскими духами или блумсберийской лавандой, французы слишком чувственны или слишком остроумны, немцы — определенно капустники, честные, музыкальные, ирландцы всегда рыжие, венгры — страстные брюнеты, при том что в их стране так много тихих и белокурых людей. Честертон делает среди немцев единственное исключение для жителей Рейнской области: он описывает их как своего рода неудавшихся французов, что, наверное, кажется и некоторым немцам. Видите, остается еще много что изучить; очеловечение человека в романе, можно сказать, даже еще и не начиналось. Со мной уже несколько раз бывало, что иностранцы, знающие немцев только по романам или по пропаганде, спрашивали меня, действительно ли я все-таки немец, и я оказывался в самой дурацкой ситуации, ловя себя на мысли о том, удастся ли мне при случае предъявить удостоверение в своем не то чтобы сразу уж арийском, но хотя бы тевтонском происхождении. Впечатление такое, что при изображении национального своеобразия между полюсами смехотворности и благородства не остается никакого человеческого измерения. Много тем для исследования. Немцам чужое всегда явно казалось более интересным: дверь к самим себе они, кажется, до сих пор не нашли. За одну тему надо взяться в любом случае: образ еврея в немецкой литературе; отравленные источники, отравленные колодцы, в том числе и

предлагающие, по видимости, благородную воду. Или другие темы: образ человека, немца в немецкой литературе, его образ за обеденным столом. Я задумал сопоставить с немецкими текстами описания обедов у Диккенса, Бальзака, Толстого или у могучего едока Томаса Вулфа, поскольку, мне показалось, отношение человека в литературе к приему пищи стоит во взаимосвязи с обретенным им в литературе жилищем — и взаимосвязь обнаружилась: в немецкой литературе так же мало едят, как мало в ней и живут, почти не говорят о деньгах, много голодают, или еще — живут воздухом [39]. Потом это ужасающее правило сидеть за столом молча, молчаливые дети за столом, пригнетенные, присмиревшие [40],— и тем самым еще одна тема: образ ребенка, каким он живет в немецкой литературе. Полцарства за ребенка, который посмел бы быть самостоятельным, посмел бы быть свободным. Между жилищем и едой, любовью, браком, семьей, как они существуют в литературе, есть несомненные взаимосвязи. Не случайность, что описание места, описание семьи, жилища соотносятся друг с другом. Один из немногих подробно описанных обедов в немецкой литературе найдем в 5-й главе «Будденброков» Томаса Манна.

«Произошла новая смена блюд. Колоссальный кирпичного цвета панированный окорок предстал взорам, копченый, вареный, в сопровождении коричневого кисловатого соуса и таких груд овощей, что одной-единственной тарелки хватило бы насытиться всем. Лебрехт Крёгер взял на себя разрезание. Приподняв локти жестом виртуоза, вытянув длинные указательные пальцы вдоль тыльной части ножа и вилки, он обдуманно отреза́л сочные куски. Был подан и шедевр консульши Будденброк, «русский горшок», пикантная смесь консервированных фруктов со спиртным запахом. Свечи медленно, медленно обгорали и время от времени, когда в потоках воздуха их пламя склонялось в сторону, распространяли над столом тонкий запах воска. Сидели на тяжелых креслах с тяжелой спинкой, ели, пользуясь тяжелыми серебряными столовыми приборами, весомые, добротные вещи, запивали густым, хорошим вином и высказывали свои мнения. Дамы недолго следили за диспутом. Мадам Крёгер обратилась к ним с речью, аппетитнейшим образом изъясняя лучший способ варить карпов в красном вине... «Разрезаете на хорошие куски, дорогие мои, и с луком, гвоздикой и сухарем — в кастрюлю, с чуточкой сахара и ложкой масла — прямо на огонь... Но не смывать, драгоценные мои, чтобы вся кровь оставалась, Бога ради...» В двух больших хрустальных вазах появился пудинг, слоеная смесь из миндального пирожного, малины, бисквита и взбитых яиц; а на нижнем конце стола зажигались огоньки, это дети получили свой любимый десерт, горящий пудинг с черносливом. «Томас, сын мой, будь так добр,— проговорил Иоганн Будденброк и вынул свою большую связку ключей из брючного кармана.— Во втором подвале справа, второй ящик, за красным бордо, две бутылки, да?» И Томас, умелый в исполнении подобных заданий, побежал

и вернулся с совершенно запыленными бутылками, обвитыми паутиной. И как только из этой своей неказистой оболочки в небольшие бокалы для десертного вина была разлита желто-золотая, сладкая старая мальвазия, наступил торжественный момент, пастор Вундерлих поднялся и, дождавшись тишины, с бокалом в руке приятным оборотом речи начал свой тост за благополучие семьи Будденброков, как ее присутствующих, так и ее отсутствующих членов... виват!»

Подобное перечисление ингредиентов, блюд, чувственных наслаждений предполагало, конечно, еще то сознание собственного достоинства, ту ганзейскую уверенность в себе, ту непоколебленную буржуазность, которую текст романа «Будденброки» в целом отвергает. Это уже очень далеко от Штифтера [41], у которого об ингредиентах и чувственном наслаждении мало что найдешь, о церемониях и духе всеобщих собраний за столом — много.

«Вас удивит,— сказал за едой мой гостеприимный хозяин,— что мы так вот, в одиночестве поглощаем свою пищу. Приходится по-настоящему сожалеть, что не все обитатели дома сидят за одним с нами столом. Слуги начинают принадлежать тогда к семье; часто они всю жизнь служат в одном и том же доме, хозяин живет с ними душа в душу общей жизнью, и поскольку все, что есть хорошего в государстве и человечестве, идет от семьи, они становятся не просто хорошими слугами, любящими свою службу, но очень легко также и хорошими людьми, с простосердечным благоговением привязанными к дому как к нерушимой церкви, и для них господин — надежный друг... Я собирался,— продолжал он после некоторой паузы,— ввести эти порядки в нашем здешнем доме. Но люди тут выросли в других обычаях, вросли в самих себя, не смогли примениться к новому и только утратили свободу своего существа. Нет никакого сомнения, что они понемножку вжились бы в новые отношения, особенно кто помоложе, на кого еще действует воспитание; но я так стар, что подобный замысел простирается далеко за пределы моей жизни. Поэтому я освободил своих людей от принуждения, а молодые преемники пусть возобновят попытку, если разделяют мое мнение.— При этих его словах мне припомнился родительский дом с его благотворным установлением, чтобы по крайней мере торговые приказчики моего отца садились за обеденный стол вместе с нами».

И возможно, вы помните заключительную сцену брехтовского «Галилея»: перед падением занавеса мы видим покинутого старика, который в одиночестве сидит за столом и ест,— сцена, по своему жалкому отчаянию почти не имеющая равных: одинокий старик за столом, лукавый, преданный — и предатель; кончается великая жизнь, великий человек, и занавес опускается над его чавканьем.

«Галилей. Я предал свое призвание. Человека, делающего то, что сделал я, нельзя терпеть в рядах науки.

Виргиния. Ты принят в рядах верующих. (Идет и ставит тарелку на стол.)

Галилей. Правильно. Теперь я должен поесть.

(Андреа протягивает ему руку. Галилей смотрит на руку, не беря ее.)

Галилей. Ты учишь теперь сам. Ты можешь себе позволить подать руку такому, как я? (Идет к столу.) Кто-то из проезжающих прислал мне двух гусей. Я ем все еще с удовольствием».

Сопоставлю с этим два стихотворения Эйха:

Рецепт яичницы

Сухое молоко фирмы братьев Гаррисон, Чикаго,
яичный порошок Уокер, Мерримейкер энд Компани,
Кингстаун, Алабама,
не растасканная немецким командованием лагеря мука
и трехдневный рацион сахара
дают, замешанные на густо хлорированной воде
дедушки Рейна,
прекрасное тесто для яичницы.
Жарьте его в порции смальца для восьми человек
на крышке от консервной банки, над костром
из давно высохшей травы.
Когда потом вы вместе поедаете всё,
каждый свою восьмушку,—
о, когда она тает на языке, вы ощущаете
в какую-то роскошную секунду счастье затаенного детства,
где вы прокрадывались на кухню, чтобы
выпросить кусочек теста в канун Рождества,
или кусочек вафли, потому что в это воскресенье были гости:
в мимолетную секунду вы ощущаете все
кухонные запахи детских лет, еще раз
крепко вцепляетесь в подол материнского передника —
о, печное тепло, материнское тепло,— пока
снова не просыпаетесь, и в руках ничего нет,
и вы голодно переглядываетесь, и снова
угрюмо бредете в земляную нору. Поделили
яичницу все равно неправильно, и всегда
надо следить, чтобы тебя не обошли.

Дорога на станцию

Еще молчит завод,
пустынный под светом луны.
К утренней дрожи
хотелось бы мне привыкнуть!

Фляжка для кофе
в куртке справа,
рука стынет
в брючном кармане.

Так, не совсем проснувшись,
я шел на шестичасовой,
неприступный для горя,
даже себе чужой.

Но теперь теплый дух
из булочных
разбередил, как ласка, сердце,
и не могу быть равнодушным.

«И всегда надо следить, чтобы тебя не обошли»,— гласит последняя строка стихотворения Эйха «Рецепт яичницы». Может быть, немцы всегда оказываются обойденными? Признаться, когда я занимался этими своими темами, то по мере поисков их выражения в литературе меня все больше охватывало беспокойство; после Гёте единственным, кто умел находить взаимосвязи, оказывался Штифтер; на его творчестве, как на творчестве Жан Поля, можно было бы проиллюстрировать эстетику человечного, способную включить все перечисленные у меня вещи. Выгода для меня при занятиях Штифтером состояла в повторном открытии таящейся за его чопорным языком полноты, его современности, что для меня означает своевременность образом. По-моему, он мог бы стать отцом нового человечного реализма, тогда как крестные отцы последнего остаются при попытках не то чтобы уничтожить, ни даже перекрыть мостом, а разве что понемножку засыпать пропасть между действительностью статистической и изображенной в литературе.

Застолье в послевоенной литературе — это всегда перекусы спешащих людей, которым медлительное сидение за столом и церемониальное принятие пищи показалось бы чем-то страшно далеким, зловещим, достойным только сатирического изображения. А ведь существуют бесчисленные рестораны, в которых люди мирно и дружелюбно сидят и едят. Впечатление такое, что литература еще не может занять в них места. Она остается при своем супе и хлебе, за главное блюдо она явно не в состоянии сесть, не в силах стать оседлой. Наверное, Штифтер мог бы ей в этом помочь. Что́ я с безусловным удовольствием начал бы развивать, раз уж бросовость вышедшего из отбросов общества подготовила и предназначила меня для всего, касающегося подобной темы, так это эстетика хлеба в литературе. Сначала — испеченный булочником или домашней хозяйкой, крестьянином реальный хлеб, он же еще важнее, много важнее, чем хлеб,— знак братства; и не только: еще и мира, даже свободы; и опять-таки больше: действеннейшее афродизиастическое средство; а потом: гостия, облатка, маца, магически превращающиеся в пилюлю, форма которой идет от гостии, в эрзац братства, мира, свободы, афродизиастического средства... Впрочем, я еще не в том возрасте, да никогда и не буду в нем, когда начинают, пережевывая жвачку, толковать самого себя, так что оставляю эту тему, на которую уже много написал, другим [42]. Включить хлеб в какую-то эстетику — это, конечно, увело бы далеко, но не в безбрежность. Пришлось бы очерчивать, упорядочивать, исследовать. Это безошибочно привело бы нас на свалку отходов.

В связи с отсутствием надежной почвы под ногами я говорил о том, что нет немецкой книги для детей, книги для юношества, детективного романа, вообще той категории, которую называют развлекательной литературой. О плачевном влиянии этого отсутствия на так называемую серьезную литературу достаточно часто говорилось: не хватает окружающего мира, а вместе с ним, естест-

венно, и мира вообще; провинциальный страх немцев перед провинциализмом мешает доверчивому отношению к окружающему миру, а тем самым и образованию мира. Здесь, прежде чем хотя бы коснуться следующих тем, я должен во избежание всяких недоразумений исповедаться в одном личном недостатке: мне так и не удалось осознать разницу между настоящей и развлекательной литературой, т. е. я легкомысленно применял серьезную литературу для развлечения или — это выглядит отчетливее в негативном определении — лишь редко скучал от серьезной литературы. «Грозовой перевал» Эмилии Бронте, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Остров сокровищ», «Преступление» Бернаноса, первый роман Алена Роб-Грийе «Один день лишний» — чисто детективные романы. «Робинзон Крузо» — в такой же малой мере детская книга, как горчайшая и злейшая из всех сатир — «Путешествия Гулливера», описанные Свифтом, который родился в том же городе, что и Джойс, но в отличие от последнего там и умер. «Под грушевым деревом» Теодора Фонтане [43], «Каменное сердце» Арно Шмидта [44] — детективные романы. Насколько ни моему уму, ни сердцу никогда ничего не говорило разграничение между серьезной и развлекательной литературой, настолько же я никогда не воспринимал, тем более не принимал всерьез разграничения между ангажированной и неангажированной литературой. Повторяю: когда автора хвалят за его (признаваемое соответственно хорошим) умонастроение, прощая форму или не обращая внимания на форму, совершается обман. Обсуждение содержания без обсуждения формы предоставляет неограниченные возможности для мошенничества. Если бы даже было правдой, что признанное хорошим умонастроение и хорошая литература взаимно обусловливают друг друга, все равно не следовало бы ни слова расходовать на оценку умонастроения, ведь хорошую литературу можно распознать по одному ее стилю, форме, выражению. Следовало бы ввести правило: чем более ангажированным считает себя автор, тем лучше он должен уметь писать. До меня, во всяком случае, никак не доходит, почему это ради какого бы то ни было умонастроения я должен быть скучным. Скучным не должно быть ничто, в том числе и религия: Кьеркегор дал доказательства этому, как до него Августин; Кафка — еще новые, как Фолкнер и Толстой. Джойс и Грасс останутся безнадежно непонятными для тех, кому неизвестно, что это значит быть католиком или бывшим католиком; какое чудовищное напряжение возникает, какие эстетические и демонические силы развязываются, когда человек их масштаба утрачивает или оплакивает такую веру, как эта. Немыслимо, невозможно понять их обоих, если не понята эта предпосылка. Но, разумеется, никто ничего не поймет, пока церкви прискорбнейшим образом хлопочут о научности. И нет ничего случайного в том, что атеисты и те люди церкви, которые позволили себе опуститься до роли представителей определенных интересов, самым идиотским образом оказываются заодно. Я уже говорил, что дело еще дойдет до поворотов и перемещений фронта; церкви

докатятся до сумасшедшего положения, когда они уже не смогут понимать религиозное в литературе без знания эстетики, потому что в нашем сложном мире самое простое, общедоступное идет и **должно** идти все более сложными путями. Автор, отваживающийся придать своему роману религиозную напряженность, выходит за пределы защищенного пространства, какое ему может предоставить любая из господствующих литературных мод. Люди, стоящие вне всякой теологической проблематики, имеют в этом случае полное право ограничиться вопросом: «О чем это?»; а христиане оказываются в столь же счастливом, как и несчастном положении отсутствия какой бы то ни было обязательной для них эстетики, которая отвечала бы их теологии или их морали; они поэтому развили в себе обтекаемую верткость, позволяющую им произвольно выбирать ту или иную эстетику: от Аристотеля до Брехта их наберется несколько десятков, чтобы попеременно ими укалывать, когда пахнет свободой, или свободами. Очеловечение человека, я говорил, кажется, еще не началось, по крайней мере в романе; но, возможно, и христианство еще не началось: церкви еще не поняли, что такое любовь, хотя у них в распоряжении довольно текстов, которые можно было бы привлечь,— великолепных текстов [45]. От себя у них теперь только головоломное юридическое остроумие для упорядочения таких вещей, как любовь и брак. Что делать в том случае, когда брак становится безлюбовным, или когда любовные отношения, не будучи браком, принимают формы брака?

В эстетике любви, брака, предполагающей связь между любящими как необходимое условие, с точки зрения художественного материала ничто не создает такого захватывающего напряжения, как прочная, несгибаемая мораль; напомню вам о романах Грэма Грина «Конец одной связи», «Тихий американец», «Ценой потери»: то, что ощущается как оковы, представляет форму и вместе создает то сопротивление, без которого литература перестает быть литературой. Здесь проблема внешней разлуки и проблема внутренней разлуки; последнюю можно обозначить такими немодными словами, как прелюбодеяние, грех, обман. И еще одно напряжение, богословски хорошо определяемое тремя именами: Ева, Мария, Магдалина — три ипостаси, никогда не выступающие в женской природе в чистом виде, никогда — раздельно. Я не знаю лучшей эстетической предпосылки для описания, для изображения любви, чем религиозная. Рутина ничем не рискующей, освободившейся от всяких напряжений сексуальной вседозволенности, идеал опереточной Евы, опереточной Магдалины оставляет место только для таких ран, которые залечиваются коробками пралине или меховыми манто. Где больше нет места внутренней и внешней разлуке, там рушится троица женственного и воцаряется даже не обнаженное влечение, которое все же сродни невинному сладострастию и продолжению рода,— нет, все кончается в изоляторах гинекологических отделений, где царят только кровь и нож, смерть и опустошение навсегда. Дело еще дойдет до невероятных перемещений

фронта: возможно, вещи, некогда про́клятые как разврат, в один прекрасный день сравняются достоинством с предписаниями теологов; возможно, мать, родившая внебрачного ребенка, «дитя любви», как раньше красиво выражались, когда-нибудь станет образцом для христианских матерей. Сколько еще безумств придется ожидать, если церкви и впредь будут плачевным образом лепиться поближе к науке, домогаться союза с ней [46]. Я уже говорил, что считаю западное чувство превосходства по отношению к Востоку опасным самообманом; мне кажется самоубийственной распространенная насмешка над тем, что любят называть «восточным жеманством». Признак зловещего извращения и извращенности я вижу не в том, что, скажем, на Востоке существует стыдливость, а на Западе вседозволенность, а в том, что этот же западный мир еще и объявляет себя христианским. При холодном взгляде на вещи — сохраняя холодность, которая как раз уместна в отношении к подобному материалу,— можно, впрочем, счесть все это комичным и сделать предметом не юмористических, а сатирических размышлений. Эта западная вседозволенность ставит всякого автора, пытающегося найти выражение, стиль и форму для религии и любви, в извращенную позицию, а всякого отца семейства, как предсказывал Шарль Пеги, делает авантюристом; эротоман и искатель любовных похождений, потомок Казановы перед лицом такого авантюризма сможет только нагнать тоску. Нет больше разлуки с любимым, все ведь можно так легко устроить, не нужны больше алиби, потому что царит полное взаимопонимание, нет больше внутренней разлуки, не существует же ни прелюбодеяния, ни греха, ни ревности — в таком обществе любовь, не находя никакой формы, никакого сопротивления, прекращает свое эстетическое существование. К большому моему сожалению, я должен формулировать это здесь сокращенно и тезисно, на многое лишь намекать, бо́льшую часть оставлять на потом, может быть, для затравки. Я признаю, что тема была поставлена слишком широко, и я не знал, на что иду, это обнаружилось впервые лишь при занятии отдельными темами. Метод рассмотрения того, как что-то находит выражение, распознания в «что» — «как», в тексте — предмета текста путем исторического сравнения — этот метод позволяет, пожалуй, выработать какие-то критерии. Надо изучить образ еврея у Штифтера, у Раабе, у Гейне, у Брентано, осмыслить юмор у Гёте, у Шиллера, Жана Поля, Штифтера.

Со времен Готшеда [47] почти все немецкие авторы трудились над определением понятия «юмор», которое примерно в эпоху Готшеда, около 1700 г., не то что перешло из медицинской сферы в литературную, а просто выступило также и в качестве литературного понятия. Разные постоянно меняющиеся определения давали Готшед, Лессинг, Виланд, Гердер и, разумеется, тот единственный из немецких писателей, кто действительно обладал юмором и в чьем творчестве мы находим весь инструментарий эстетики человечного,— Жан Поль [48]. Когда после долгого перерыва я снова занялся Жан Полем, меня поразило, что такой автор не смог стать немецким

Диккенсом или Теккереем; возможно, это связано с образовательной травмой немцев и с их нежеланием совместно обитать в собственном мире и окружении. Не показался ли он немцам слишком немецким? По-моему, есть какая-то ложь в том, что писателя, обладающего юмором, называют юмористом или дают ему юмористические характеристики. Существуют адекватные определения, точки зрения: романтическая ирония, Шлегель, Новалис, но национальное бедствие немцев заключается в том, что их представлению о юморе суждено было определиться под влиянием человека, губительным образом связавшего слово с картинкой: Вильгельма Буша [49]. На выбор имелся человечный Жан Поль, обладатель неповторимого юмора, но выбрали бесчеловечного Буша, рисовавшего к самому себе иллюстрации, с его юмором злорадства и хамства,— не задумываясь, я назову его юмор антисемитским, потому что он античеловечный. Это — спекуляция на отвратительном хохоте обывателя, для которого нет ничего, ничего святого и у которого не хватает даже ума заметить, что своим страшным смехом он рассмеивает себя в ничто. Это — дух бросовости. Долгое время юмор видели в том, чтобы стащить с ходуль возвышенное или то, что выдавало и принимало себя за таковое. Если юмор еще может иметь себе оправдание в литературе, его человечность состоит лишь в том, чтобы изображать возвышенность вещей, отправляемых обществом в отходы. Отличие немецкого юмора от европейского определяется отличием Вильгельма Буша от Дон Кихота — жуткий вывод. Различие между популярным немецким юмором и тем, чем он мог бы быть, определяется различием между Вильгельмом Бушем и Жан Полем. Вот определение Жан Поля: «Юмор как **возвышенное наоборот** уничтожает не единичное, а конечное, противопоставляя его идее. Для него не существует ни единичной глупости, ни дураков, а только глупость и сумасшедший мир». В романе «Выше стропила, плотники» Дж. Д. Сэлинджера я нашел одно место, проникнутое таким же духом. Там о вымышленном брате повествователя Симоре говорится: «Я помню еще, как однажды, когда мы были маленькие, Симор в страшном возбуждении поднял меня среди ночи — только его желтые пижамные штаны светились в темноте. Он был в своем состоянии «эврика», как это называл мой брат Уолтер; ему надо было во что бы то ни стало рассказать мне, что, кажется, он наконец совершенно точно понял, почему Христос сказал, что никого нельзя называть сумасшедшим [50],— Христос, как обязательно должен был сообщить мне Симор, так сказал потому, что сумасшедших **вообще нет**». «Нельзя никого называть сумасшедшим» — это в духе Жан Поля. У Буша происходит, наоборот, уничтожение единичного, человека. К сожалению, немецкие представления о юморе по сей день формируются Бушем, а не Жан Полем и не иронической позицией романтиков. Это юмор хамства, злорадства, который не делает великое смешным, но вообще отказывает человеку во всяком величии. Для позиции сатирика характерен юмор отталкивания, а не юмор задетых и ранимых.

Все многочисленные попытки определения остались безрезультатными в том, что касается четкого разграничения между остроумием, юмором и сатирой. С юмором связана та трудность, что его нельзя приобрести, а можно только иметь. Иронию — в буквальном переводе это слово значит «притворство» — можно усвоить упражнением, сатире можно научиться — при условии, что у человека имеется необходимая предпосылка — задатки. Эстетику остроумия, юмора, иронии и сатиры никогда не удается определить в точности: они требуют партнера, публики как необходимого резонатора, а смех публики, особенно если к юмору ее приучал Буш,— это очень опасная, поскольку неточная, эстетическая реакция. Есть великие писатели, у которых не было юмора, они не теряют от этого в величии: не было юмора у Гельдерлина, едва ли он был у Толстого, в малой степени — у Гёте, Гегель его прямо-таки презирал, но зато есть Гоголь, Диккенс, Жан Поль, Клейст [52]. Я, между прочим, начинаю — вопреки своему прежнему мнению — меньше доверять юмору бравого солдата Швейка: это хоть не бесчеловечный, но все-таки почти вегетативный, животный юмор, причем бесцельный, если его единственная цель действительно в том, чтобы после войны пить в пивной пиво. Он пассивен и невинен до преступности; опять же, впрочем, он — достояние истории, потому что был возможен только в королевской и кайзеровской Австрии. Юмор — и это, наверное, делает его таким подозрительным для людей, лишенных его,— предполагает какой-то минимальный оптимизм и в то же время печаль: слово «humores» означает «жидкости», в том числе все жидкие составы тела, т. е. желчь, слезы, слюну и мочу, юмор привязан к вещественному, материальному, придавая ему вместе с тем человеческое качество. Плач и смех — черты homo sapiens. Я уже говорил, что, по-моему, есть только одна человеческая возможность юмора: указывать на возвышенность того, что́ общество объявило отбросами, сочло хламом. Тут мне приходится вернуться к тому, что я говорил в своей первой лекции: запутавшееся, эстетически и нравственно запутавшееся общество не то что заставляет нас считать себя глупцами, но оглупляет нас; ему не хватает величия, а потому писатель находит великий предмет своего юмора только в том, кого объявило хламом, кого отправило в отбросы общество; в том, кому непрестанный обстрел, ураганный огонь рекламы навязывает в качестве образца «большой мир»; в том, кто не принадлежит к этому «большому обществу». Возвышенно — непричастное обществу, и юмор надо иметь для того, чтобы увидеть эту его высоту. Но не требуется никакого юмора, чтобы изобразить отсутствие величия в «большом обществе»; чтобы противопоставить именующийся христианским мир тому, чем он претендует быть, достаточно сатиры. Напомню вам определение Жан Поля: «Для него (юмора) не существует ни единичной глупости, ни дураков, а только глупость и сумасшедший мир». Надо ли доказывать, что этот мир сошел с ума? И все же юмора, сатиры, остроумия, иронии — вспомним, что ирония означает «притворство»,— мало [53]; нужна еще печаль, без которой юмор не сможет стать самим собой. Беспечальный смех — смех публики, получившей уроки юмора от Вильгельма Буша,— придает всем проявлениям юмора тягостный отпечаток. Словом, смех, пожалуй, требует еще воспитания под водительством Жан Поля, при старательном избегании Вильгельма Буша и идущего от него злорадного юмора.

Современная литература той или иной страны — не просто необходимое дополнение к картине этой страны, которая вырисовывается из политических дискуссий, министерских речей, дипломатического стиля, цифр экспорта и импорта в качестве поверхностно размалеванного автопортрета, всегда похожего на плакаты туристических бюро. Стоит сравнить Францию де Голля с возникшей в его эпоху литературой, пока еще хранимое Англией величие с литературой ее сердитых молодых женщин и мужчин, современную литературу Федеративной республики с оптимистическим автопортретом, вырисовывающимся из статистики жилищного строительства, из отчетов о промышленных ярмарках,— и обнаружатся не просто, как теперь любят говорить, «ножницы»: обнаружится бездонная пропасть, жуткий провал. Государственные деятели без конца улыбаются, из своих поездок они всегда прибывают «в полном единодушии» с кем-нибудь, на аэродромах они предлагают один и тот же стандартный подарок: немного напряженную ободряющую улыбку, которая не обязательно замешана на лицемерии, а часто бывает проявлением отчаяния, пустоты, Ничто, тщательно запрятанных за рядом белоснежных зубов.

Современная литература той или иной страны — не просто такое дополнение: ее сообщения совсем другого рода, чем сообщения политики. Государственным деятелям — все равно, глядя из какой стороны света называть их западными или восточными, всегда мерещится нечто удобное, нечто вроде социалистического реализма в его административной форме — литература, признающая достижения, крепящая доверие к статистике, размахивающая знаменами, похлопывающая по плечу и действительно принимающая аэродромные улыбки за знаки полного единодушия; так уж повелось и, видно, к природе вещей принадлежит, чтобы государственные деятели возмущались и изрекали идиотские суждения о литературе. Я совершенно не понимаю, в чем тут дело: в конце концов все писатели с большим или меньшим удовольствием, подобно всем людям со времени введения налогов, платят свои налоги, оплачивают в статистическом среднем счета за квартиру, электричество и газ; это — их единственное соприкосновение с государством, и, по-моему, ничего больше из таких взаимоотношений извлечь нельзя. Сходным образом складываются отношения между писателем и обществом: оно не любит, чтобы ему пудрили мозги — этим пусть занимается реклама, но иногда нуждается в откровенно дурных, притом упорствующих публичных грешниках и грешницах.

Поэтому помолчим лучше и отступим на шаг, чтобы образовался фон для той без труда подтверждаемой статистикой реальности, что без литературы государства нет, а общество мертво. Где был бы исторический момент 1945 года без Эйха и Целана, Борхерта или Носсака, Крайдера, Айхингера или Шнурре, Рихтера, Кольбенхоффа, Шроэра, Ланггессера, Кролова, Ленца, Шмидта, Андерша, Йенса и Марии Луизы фон Кашнитц? Германия 1945—1954 годов давно бы улетучилась, если бы не нашла себе выражения в литературе тех лет. Каждое словесное выражение того времени, изучаемое и заново открываемое с двадцатилетней дистанции, оказывается редкостной драгоценностью. Поражает в этих очень ранних проявлениях удивительный — если подумать об исторической ситуации — юмор, человечный реализм. При литературно-историческом рассмотрении этих ранних проявлений много говорили о Кафке, но ведь Кафке предшествует Штифтер, и, пожалуй, Кафка немыслим без Штифтера, как Штифтер немыслим без Жан Поля. Пока оба они не будут открыты заново, нечего надеяться на обретение надежной почвы, и жилище, семья, все перечисленные мной проявления человечного не смогут найти себе места.

В. В. Бибихин

ПРИМЕЧАНИЯ

«Франкфуртские чтения» — это лекции, прочитанные Генрихом Бёллем во Франкфуртском университете летом 1964 г. Предполагалось, что Бёлль в качестве преподавателя, приглашенного для проведения своеобразного спецкурса, выступит с целым циклом таких лекций, достаточно свободных в смысле выбора тем, но обращенных к одному и тому же вопросу — о писательском самосознании и общественном месте литературы. Однако после четвертого чтения писатель отказался от продолжения лекционного цикла по причинам, которые он не пожелал объяснить. Возможно, он не нашел у слушателей желаемого отклика. Спустя два года четыре франкфуртских чтения вышли отдельной книгой и оказались наиболее развернутым автокомментарием к творчеству Бёлля, наиболее полной сводкой его представлений о противоречивой ситуации художника в современном обществе, о смысле и целях литературного и, шире, художественного труда. В печатном виде «Франкфуртские чтения» сохранили все (по возможности переданные и в переводе) особенности устной речевой манеры Бёлля (как, впрочем, его повествовательной манеры вообще): его установку не оратора, а собеседника — с чуждыми экзальтации, ненавязчивыми, самоуглубленными, а порой и неуверенными интонациями, рассчитанными не на переубеждение и завоевание аудитории, а на сочувственное понимание с полуслова, на восприимчивость к юмору и поэтическому ритму словесного потока.

Как и во многих других эссе Бёлля, во «Франкфуртских чтениях» мысль развивается не логически, а скорее музыкально: за беспорядком непроизвольных и прихотливых ассоциаций со временем обнаруживается плотная вязь лейтмотивов и повторяющихся тем. Прорисовывается ряд принципиальных противоположений, конфронтаций, создающих напряженное социально-духовное поле, в котором движется (подчас — мечется) литературно-эстетическая мысль Бёлля: общество, общественность — и община, общинность; круг, кружок, каста — и союз, общение; действие по приказу — и поэтическое действие, поэтическая выходка; «статистическая» действительность — и литературная действительность; отсутствие у писателя своего законного «места» в нынешнем западном обществе — и всеобщее стихийное «проталкивание» его на слишком ответственное, явно «не свое» место и пр. и пр.

Эмоциональную позицию автора «Франкфуртских чтений» можно охарактеризовать как недоуменную, растерянную, несколько раздраженную (идейная характеристика этой позиции дана в предисловии к настоящему сборнику). Надо помнить, что с «Чтениями» Бёлль выступил вскоре после завершения романа «Глазами клоуна» *— первого большого произведения, где критике им подвергнуты не последствия так называемого «непреодоленного прошлого» (нацизма, гитлеризма), а именно текущий день в общем благополучной и сытой страны, управлявшейся христианскими демократами. Бёлль как раз в это время ищет плацдарма, позитивной почвы, откуда могла бы вестись такая критика. Если нацистско-милитаристскому духу Бёлль противопоставлял свой христианский гуманизм, семейную католическую традицию, приправленную столь же традиционным рейнландским вольнолюбием, то к моменту создания «Франкфуртских чтений» у него крепнет мучительное чувство, что все прежние его нравственные эталоны отчуждены, присвоены и институционализированы «лжебратией» **— христианско-демократическими идеологами. Одновременно подросло новое поколение западных немцев, знающее о национал-социализме и войне лишь понаслышке и уже не питающее жгучего интереса к обращенной в прошлое литературе Ermittlung'а, «дознания», к которой в определенном смысле принадлежал и Бёлль. Оба эти обстоятельства переживаются писателем как утрата почвы и союзнической общности; потому-то тема беспочвенности, поисков почвы звучит во «Франкфуртских чтениях» столь болезненно, являясь симптомом не только общественной, но и личной ситуации. В такой ситуации «Чтения» оказались как бы лишенными точного адресата: Бёлль то «переругивается» с официозными кругами, то пытается передать горький опыт военного поколения юным слушателям, то обращает свой монолог к неведомому «x, y, z» ***. Ввиду подобной неопределенности адресата, неполной коммуникабельности как предпосылки говорения многие важные мысли в «Чтениях» подаются намеком, прикровенно, «для себя самого» — или, иногда, в форме парадоксальных выпадов, грустного озорства. Они могут быть эксплицированы в общем контексте творческих намерений Бёлля, что и является одной из целей настоящего комментария.

[1] «Эстетика человечного» — центральный пункт мироощущения и художественной программы Бёлля. Перед литературой ставится задача: вернуть поэзию прозаизированному миру голой функциональности, придать символическое, вертикальное измерение рутине существования. Это задача не только эстетическая, но и духовная, социальная, ибо обживание мира как дома, вещей как утвари, обогревание равнодушного индустриального пространства человеческим теплом, импульс, направленный против отчуждения и операционального, техницистского подхода к реальности, предполагает такую переориентацию сознания, которой охватывается и пластически выраженная этика жизненного поведения, и эстетика художественного преображения действительности. Поэзия сразу же оказывается у Бёлля в положении едва ли не последней силы, противящейся отчуждению, дегуманизации, а искусство перешагивает границы своего непосредственного назначения и становится «искусством жить». Наряду с этим в других местах «Чтений» отмечено, что «эстетика человечного» относится к жизненным предпосылкам, питающим искусство, и в дегуманизированном мире, где «невозможно жить», искусство тоже лишается естественных источников питания. Возникающий таким образом порочный круг нельзя отнести только на счет блужданий мысли Бёлля — таков объективный трагизм ситуации.

[2] Набор «экзистенциалов», перечисленных здесь Бёллем, может показаться случайным, но на самом деле он глубоко выношен и отвечает духу бёллевского «символического реализма». Бёлль фиксирует те точки высокого напряжения, точки плавления, где вещественное становится духовным, телесное душевным, физиологическое и социологическое — индикатором этики и эстетики. В этом смысле Бёлль не раз характеризовал себя как художника «вечных» экзистенциальных тем: «Тем

---

* *Böll H.* Ansichten eines Clowns. Köln; Berlin, 1963.

** Именно в этой связи Бёлль, говоря в одном из своих эссе об «опасном» положении писателя, цитирует ап. Павла: «Много раз был в пустынях... в опасностях от разбойников, в опасностях от единоплеменников в опасностях от язычников... в опасностях между лжебратиями» (2 Кор., XI, 26).

*** Этому неведомому союзнику, или союзникам: «für x, für y, für z» — посвящена книга: *Böll H.* Aufsätze, Kritiken. Reden. Köln; Berlin, 1967.

вообще не так много,— говорит он в одном из своих интервью,— детство, воспоминания, любовь, голод, смерть, ненависть, грех и вина, справедливость — и еще немножко» *. А близкий автору герой романа «Глазами клоуна» восклицает: «Вечные деньги! Вечная любовь!». В другом месте Бёлль утверждает: «Каждый писатель... должен узнать и усвоить какие-то основные элементы человеческого существования в состоянии относительной невинности и наивности» **. С точки зрения этой «интуиции невинности», естественной нормы (которая на поверку оказывается привитой ему в детстве религиозной нормой) Бёлль обыкновенно оценивает «превращения», каким подвергаются вечные основы человеческого бытия, будучи погружены во временнóй поток злободневного, текущего быта. И приходит к грустному выводу, что они, эти основы, в окружающем обществе «повреждаются»: разрушенное добрососедство; опустевшее застолье и т. п.

[3] Бёлль сразу же вспоминает исходную для писателей-соотечественников его поколения ситуацию, к которой он еще не раз будет возвращаться на протяжении «Франкфуртских чтений» (как вообще то и дело возвращается к ней в художественном творчестве и публицистических выступлениях),— так называемую «ситуацию ноль». Послевоенная западногерманская литература оказалась перед фактом длительного перерыва традиции, что представлялось тогда зияющей брешью (хотя, разумеется, нацистская диктатура за двенадцать лет своего существования не могла пробить абсолютный вакуум в историко-культурной преемственности); казалось к тому же, что традиционные литературно-эстетические средства вообще «не срабатывают» — не пригодны для передачи беспрецедентного исторического опыта. Один из зачинателей послевоенной «литературы развалин», рано умерший В. Борхерт писал: «И мы стоим... тоскующие сироты, кичливые, потерянные. Потерянные между деревней и деревней. Одинокие в миллионнооком городе... У нас нет последних вокабул, нет рифм, нет метра для всех наших бед» ***. В этой атмосфере возникло под руководством Г. В. Рихтера содружество молодых гуманистически настроенных писателей — «Группа 47», к которой принадлежал и Бёлль. Исповедуя психологию «сиротства» и «покинутости», эти писатели пытались воссоздать традицию и в то же время сориентироваться в потоке внезапно хлынувшей зарубежной (в первую очередь англоязычной) литературы, от которой Германия целое десятилетие была отторгнута идеологически-цензурной стеной, пытались найти свой слог, «вокабулы» и «метр» для честного, «свидетельского» воспроизведения послевоенной действительности.

[4] Библейский рассказ о поединке юного пастуха и певца Давида с профессиональным бойцом исполином Голиафом — у Бёлля один из любимых источников художественной и нравственной символики. За «Давидом» стоит поэтическая дерзость, исполненная надежды беспечность, граничащая с авантюризмом легкость бёллевского героя, отваживающегося противостоять «Голиафу» — государственной и вообще институциональной машинерии с присущим ей «духом тяжести». «Маленький Давид» — так мысленно именует одна из любимых героинь Бёлля своего мужа, строителя Генриха Фемеля, смеющегося над дисциплинарными устоями и «массивным» официозным искусством кайзеровской Германии («Бильярд в половине десятого» ****). В написанной незадолго до «Франкфуртских чтений» статье «Я не принадлежу ни к какой группе» ***** Бёлль — не без гордыни — называет себя, писателя, Давидом посреди Голиафов — партий, группировок, объединений, бесстрашным Давидом, отрабатывающим технику стрельбы из пращи.

[5] Различие между обществом (Gesellschaft) и общиной (Gemeinschaft) для немецкой социально-философской мысли достаточно традиционно; однако в понимании Бёлля община — это скорее духовная общность (так сказать, «соборность»), общность людей, связанных любовью и доверием, нежели устойчивая единица социального уклада. В творчестве Бёлля 40—50-х годов персонажи в зависимости от

* *Binek H.* Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München, 1965. S. 172.
** Ibid. S. 179.
*** *Борхерт В.* В мае, в мае куковала кукушка // Иностранная литература. 1966. № 2. С. 94.
**** *Böll H.* Billiard um Halbzehn. Köln; Berlin, 1959.
***** *Böll H.* Ich gehöre keiner Gruppe an // *Böll H.* Afsätze. Kritiken. Reden... S. 457—459.

их жизненного выбора очень четко делятся на «причастников агнца» и «причастников буйвола» («буйвол» — увенчанный рогами Вотан, главный бог древнегерманского языческого пантеона, воскрешавшегося нацистами); «причастники агнца», принадлежа к единой духовной «общине», почти чудесным образом опознают друг друга по случайному жесту, незначительной детали поведения. Такую «общину», в частности, образуют в книгах Бёлля автор, его ведущие герои и читатель-друг: между ними предполагаются отношения дружеского доверия и союза, откровенного единочувствия и единомыслия: «причастники агнца» открыты взору автора и подаются читателю «изнутри», «как на духу»; что касается лиц враждебного стана, содержимым их сознания повествователь вообще не интересуется, им не дано права на исповедь. Эту общность жизнеотношения Бёлль противопоставляет отчуждению и беспочвенности «большого общества» как своего рода невидимую «почву», на которой нельзя «осесть», но можно «жить» в состоянии непреходящего экзистенциального риска.

В период «Франкфуртских чтений» это эсхатологическое (как на «страшном суде») разделение людей на два стана уже утратило для Бёлля прежнюю ценность и доказало свою схематичность; тогда «община» для него начинает в известной мере совпадать с представлением о провинциальных, патриархальных традициях землячества и добрососедства, с «почвой» в специфическом смысле этого слова. В романе «Глазами клоуна» и повести «Чем кончилась одна командировка» *, последовавшей за «Чтениями», события впервые выносятся за пределы Кёльна, «города привычных лиц», где прежде обитала невидимая духовная община бёллевских героев; арена действия как бы распадается на два полюса — Бонн, столицу «общества», бюрократии, где все мертво, и провинцию, крошечный прирейнский городок, где «можно жить». Бёлль изображает провинциальное землячество без идеализации, с объективным юмором, сознавая **относительность** его этической устойчивости, но тем не менее держится за него как за один из немногих оставшихся позитивов.

В целом, наболевшая проблема человеческих связей — в центре творчества Бёлля; он как художник исследует все виды неформальной причастности одной человеческой жизни к другой: любящая чета, семья, духовное единство, землячество, добрососедство — и соответственно формы их разрушения и выветривания.

[6] Борьба с идеологическим отчуждением и прагматической дегуманизацией языка, с господством языковых клише, борьба за стиль как средство подлинной, нравственно-эстетической, не поддающейся искажениям коммуникации — постоянно в поле внимания Бёлля. Напомним, что перерыв в традиции стиля, языка, сообщения — острохарактерная черта «ситуации ноль». Национал-социалистической пропагандой были отчуждены и, так сказать, привлечены к соучастию в делах рейха целые словесные пласты. Цель, родина, мужество, честь, верность, жертва, почва — с этих слов предстояло новым контекстом смыть позор, а до той поры приходилось оставлять их закавыченными (у Бёлля они действительно долгое время пребывали под конвоем кавычек). Страх перед идеологически однозначным и идеологически скомпрометированным словом потребовал от Бёлля создания символико-поэтической «системы сообщения», явившись одним из стимуляторов его «символического реализма». Формирование потребительского общества принесло с собой новую волну языкового отчуждения (такова именно ситуация, отраженная во «Франкфуртских чтениях»). Для Бёлля это — общество, огородившее себя двуличными эвфемизмами, выработавшее в целях самозащиты обтекаемый и отвлеченный язык с множеством табу, общество, где только изгои не стыдятся называть любовь любовью, а ложь — ложью (пьеса-антиутопия «Глоток земли» **). Проза Бёлля отреагировала на шаблонизацию языка, на стоящий за нею духовный автоматизм отказом от непосредственно изливающегося слова персонажей, от прямой речи и, взамен, широким использованием косвенной, «цитатной» речи, чужого, объективированного, закавыченного слова. В произведениях 60—70-х годов («Глазами Клоуна», «Чем кончилась одна командировка», «Групповой портрет с дамой» ***) даже положительные персо-

* *Böll H.* Ende einer Dienstfahrt. Köln; Berlin, 1966.
** *Böll H.* Ein Schluck Erde. Drama. Köln; Berlin, 1962.
*** *Böll H.* Gruppenbild mit Dame. Köln; Berlin, 1971.

нажи принуждены и привыкли изъясняться на автоматическом языке общепринятости. Но художник делает эти клише—«цитаты» узлами в плетении «стильной», разыгранной, эстетически дистанционированной фразы и создает таким образом своего рода словесный «поп-арт» — берет, что дают, языковый мусор, хлам, и превращает его в элементы поэтической композиции. Так Бёлль добивается разрешения сложнейшей задачи: подняться над убогой языковой действительностью своего времени, в то же время не избегая ее. Однако это не снимает озабоченности писателя по поводу оскудения целых лексических пластов родного языка.

[7] Аналогия между речью, фразой — и, с другой стороны, таким рядом, как танец, игра, орнамент, у Бёлля не случайна. Орнаментальное плетение красок, звуков, запахов, геометрические узоры, кривые, вычерчиваемые жестом, походкой, пантомимой телесных движений, «музыкальная» геометрия игры (бильярдные шары, пересекающие зеленое сукно, теннисные мячи, взлетающие в воздух) — все это составляет алфавит изобразительного языка Бёлля. В таком «орнаменте» чувственное известие, высвободившись из уз функционального, «случайного» назначения, лишается тяжести и достигает сознания без помех; облегченная и истонченная реальность оседает в памяти, оставляя в ней штрих, след, контур. С принципом «орнамента» связана та ритмическая проработанность словесного потока, то поэтическое высветление реальности, которые отличают и речевую, и изобразительную манеру Бёлля. Владение орнаментально-декоративным искусством, игровыми, пантомимическими навыками косвенно удостоверяет взыскующий поэтический склад героев Бёлля (в «Доме без хозяина» * — Вильма, виртуозно украшающая торты, в «Групповом портрете с дамой» — Лени, артистически плетущая похоронные венки, в романе «Глазами клоуна» — актер-мим, в повести «Чем кончилась одна командировка» — искуснейший резчик по дереву Груль). Приверженность к орнаментализации у Бёлля, однако, не является литературным вариантом абстрактной живописи и не связана с дегуманизирующим формализмом. Смысл «орнаментальности» вещного мира здесь состоит в том, что предметная реальность не тождественна себе, она — напоминание и воспоминание о чем-то более значительном, чем она сама, и с этой точки зрения вся она — «чистая форма», ожидающая высшего наполнения.

[8] В повести «Чем кончилась одна командировка» изобличается нелепая система налогообложения, губящая последних свободных искусников — представителей вымирающих ремесел.

[9] Ср. из речи «Слово — прибежище свободы», произнесенной Бёллем в 1959 г. при вручении литературной премии в г. Вуппертале: «Слово, которым завладел бессовестный демагог, или карьерист, или оппортунист, может стать причиной гибели миллионов людей; машины, создающие общественное мнение, могут выплевывать это слово, как пулемет выплевывает пули: 400—600—800 в минуту. ...«Если бы слова могли убивать» — уже давно перестало быть нереальным сослагательным наклонением, давно уже перешло в изъявительное. Слова могут убивать. И сейчас это только вопрос совести: допускать или не допускать, чтобы язык опускался до той области, в которой слова становятся смертоносными». И далее: «Если бы мы брали в руки словари, сознавая наследство, скрытое в каждом слове, и стали бы изучать эту опись нашего богатства, мы обнаружили бы за каждым словом целый мир; и тот, кто связан со словом, например, каждый, кто пишет заметку в газету или заносит строчку стихов на лист бумаги, знал бы, что он приводит в движение целые миры, что он выпускает на свободу расщепленные вещества» **.

[10] Связи Бёлля с Ирландией — поэтические, творческие, духовные — очень прочны и глубоки. Писатель неоднократно приезжал туда вместе с семьей, проводил там летние месяцы. Вынесенным из этих поездок впечатлениям посвящена очерковая книга Бёлля «Ирландский дневник» ***— один из самых последовательных прикладных образцов его «эстетики человечного». Ирландия Бёллем несколько идеализирована, он видит в ней заповедник «серьезного», не затронутого политиканством и наукопоклонством католичества, заповедник народной веры, народного

* *Böll H.* Haus ohne Hüter. Köln; Berlin, 1954.

** *Böll H.* Die Sprache als Hort der Freiheit // Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographischbibliographischer Abriss, 4 Aufl. Köln; Berlin, 1966. S. 18.

*** *Böll H.* Irisches Tagebuch. Köln; Berlin, 1957.

вольнолюбия. Впадая в неизбежное противоречие, он желает этой стране скорейшего избавления от нищеты и вместе с тем сохранения тех патриархальных черт, которые делали ее непохожей на западное индустриальное общество. Гражданская война в Ирландии вызвала у Бёлля острую тревогу — он откликнулся на ирландские события рядом статей и заметок.

[11] Бёлль — поэт повседневности, «оседлой» жизни «у себя дома», противопоставленной туристическому бездомничеству, космополитическому «глобтроттерству». Его значение как писателя всеевропейского масштаба в том и заключается, что он, начав с чрезвычайных обстоятельств немецкого послевоенного опустошения, впоследствии, так сказать, поднял бремя западногерманской заурядной повседневности, лишенной какого бы то ни было импонирующего величия, и поэтически обжил ее, ввел в литературный оборот. Книги Бёлля наполнены устойчивой многократностью, монотонной пульсацией всего, из чего слагаются будни: умывание, кофепитие, уход на работу и возвращение с нее, привычные движения работающих рук, обеды, ужины, уборка и т. п. (отсюда, в частности, та ритмическая расчлененность временнóго потока, которая отличает и описания, и повествовательную речь Бёлля (см. примечание 7). Будни у Бёлля согреты человеческим теплом. Однако с неменьшей рельефностью изображены пустые, бездуховные ритмы житейского коловращения, абсурд **дегуманизированной** повседневности (например, рассказы «По мосту», «Не только под Рождество» *). Здесь, как и в других случаях, одновременно удерживать в поле зрения норму и извращение нормы — один из принципов «эстетики человечного».

[12] Речь идет о Дублине Дж. Джойса и о Праге Ф. Кафки. Для Бёлля Кафка — один из самых больших германоязычных писателей современности. Героиня «Группового портрета с дамой» готова рисковать жизнью, чтобы достать в нацистской Германии сочинения запрещенного Кафки для своего возлюбленного. В границах проблематики «Франкфуртских чтений» Кафка привлекает Бёлля расширительностью и иносказательностью своих квазимифологических композиций — той притчеобразной неразрывностью «сообщения» и «выражения», благодаря которой поэтическое содержание не поддается прямолинейному политико-идеологическому толкованию и использованию. Однако как представитель «Группы 47», ранний Бёлль избежал влияния Кафки; он чувствовал тогда, что в памяти искусства должна запечатлеться не вселенская «исправительная колония», а именно послевоенная немецкая действительность во всей специфической достоверности ее бедствий.

[13] Бёлль, как участник и редактор нового немецкого перевода Библии, в какой-то мере оказывается — через века — преемником дела Лютера по «собиранию» немецкого языка.

[14] Западногерманская критика очень часто квалифицирует Бёлля как «певца маленьких людей» — и в поощрительном, и, еще чаще, в неодобрительном смысле («справа» его при этом упрекают за изобилие картин бедности, нищеты, человеческого горя, «слева» — за пристрастие к «мелкобуржуазной среде»). На эти упреки Бёлль ответил в статье «В защиту прачечных»: «Маленькие люди? Я не различаю величин, как иные не различают цветов, я не различаю среды и пытаюсь проявлять непредубежденность, которую довольно часто смешивают с отсутствием убеждений. Величие не зависит от места в обществе, так же как не зависят от него страдание и радость; в прачечных люди тоже часами обмениваются банальностями, и среди великих мира сего, возможно, есть люди действительно великие; дадим и им шанс» **. Бёлль «не различает среды» в том смысле, что не представляет себе человека как производное от его среды; писателя интересует прежде всего духовное самоопределение людей, то, что объединяет или разъединяет их поверх среды, вопреки среде. В этом смысле он не может быть охарактеризован как бытописатель определенного социального слоя и сформированных им типов — «маленьких людей». Однако справедливо и то, что сердце Бёлля на стороне бедных и бедствующих, что социальные его предпочтения очевидны, что внимание его всегда

* *Böll H.* An der Brücke // Welt und Wort. Tübingen, 1950. Hf. 12. N 5. S. 13—14; *Böll H.* Nicht nur zur Weinnachtzeit. Frankfurt a/M., 1952.

** *Böll H.* Zur Verteidigung der Wahscküchen // Der Schriftsteller Heinrich Böll... S. 36.

приковано к резервациям нищеты (после «экономического чуда» в ФРГ и постепенной модернизации Ирландии он перенес свою тревогу на Латинскую Америку), к тем кварталам и регионам, куда — как говорится в повести «И не сказал ни единого слова» * — «не дошли аптекари». Здесь дело не только в сострадательности, но и в определенной эстетизации бедности — как «подлинной» жизни, не заштукатуренной и не залакированной сытым потребительством, в той именно «правде», какою привлекал к себе русского поэта «уклад подвалов без прикрас и чердаков без занавесок».

[15] Отношение Бёлля к детективному роману во многом сходно с честертоновским. По Бёллю, детективный и приключенческий роман (если это не заведомо пропагандистская продукция) воспитывает чувство справедливости, направляет стремления юношества к героике в нравственно доброкачественное русло. В «Бильярде в половине десятого» подросток совершает отважную антифашистскую акцию, начитавшись популярных приключенческих романов Карла Мая. Ниже во «Франкфуртских чтениях» подчеркивается, что высокая литература — это нередко в то же время и детективная литература. Своим последним произведениям 70-х годов Бёлль стремится придать некоторые черты криминального романа.

[16] Мнение о том, что в современном западном обществе у художника и вообще интеллигента-гуманитария нет (и не должно быть) своего фиксированного социального места, высказано Р. Дарендорфом в его известном эссе 1953 г. «Интеллектуал и общество. Социальная функция «шута» в XX веке» **. По Дарендорфу, художник, интеллигент в существенном смысле подобен средневековому шуту: «Его социальная роль заключается именно в том, чтобы не играть никакой роли, не делать того, что «принято» и «положено»... Сила шута — в его свободе от социально-иерархического порядка; его голос звучит не только изнутри, но и извне общественной системы. Шут составляет принадлежность этой системы, но не находится у нее в услужении; он может бесстрашно высказывать о ней самые неприятные истины». Эти слова Дарендорфа часто цитировались применительно к позиции Бёлля — особенно после создания романа «Глазами клоуна». Действительно, Бёлль в упоминавшейся выше (написанной одновременно с этим романом) статье «Я не принадлежу ни к какой группе» почти дословно повторяет Дарендорфа, заявляя, что хочет говорить не от имени «верхов», «низов» или «середины», а с «беспокойной обочины». Однако благодушная схема Дарендорфа вызвала у Бёлля раздражение (то, что у писателя «нет места» в обществе, не может считаться нормальным), и он, надо думать, ответил именно Дарендорфу, когда в своей вуппертальской речи заявил: «...Писатель всякий раз должен выражать себя черным по белому и полиграфически и в переносном смысле этих слов, и его свобода — это не свобода шута. Потому что те шутки, те немногие шутки, которые допускает его язык, не предназначены ни для какого властелина и не могут быть возмещены оплеухой. Это не шутовская свобода, потому что писатель не признает над собой земного властелина...» ***. Как отсюда следует, с «обочины», по Бёллю, говорит не «шут», а скорее «пророк», у которого ведь тоже нет своего «социального места».

[17] «Кружковая», элитарная «новая литература», с образцовым изяществом производящая «ничто»,— неоднократный предмет юмористически-пародийной полемики Бёлля. Примечательно, что полемика эта сравнительно мягка и не окрашена в тона личной уязвленности, хотя именно в 60-х годах, после возникновения французского «нового романа» и с ростом западногерманского неоавангардизма, Бёлля не раз объявляли отсталым, старомодным писателем. Однако сам Бёлль в романе «Глазами клоуна», отразившем его духовный кризис, отдал дань тому пониманию искусства, с которым он спорит на страницах «Франкфуртских чтений»: сфера чистого «ничто», состояние мистического «самоопустошения» отождествляется в этом романе с особым творческим состоянием художника, отрешившегося от своего человеческого Я в своеобразной игровой медитации.

---

* *Böll H.* Und sagte kein einziges Wort. Köln; Berlin, 1953.

** *Dahrendorf R.* The intellectual and society. The social function of the «fool» in the twentieth century // On intellectuals. Ed. by Ph. Rieff, Garden city. N. Y., 1970. P. 53—56.

*** *Böll H.* Die Sprache als Hort der Freiheit... S. 22.

«Ничто» — область свободного искусства, избегнувшего ложных связей и замкнувшегося «в ритме собственного кружения». Но уже три года спустя в повести «Чем кончилась одна командировка» этот мотив подвергается пародийному пересмотру; вычерчивание схем для бундесверовских маневров, это, по Бёллю, заведомо пустое и мистифицирующее занятие, иронически сравнивается с абстрактным искусством: «ведь в конечном счете искусство... и заключается в умении разделить единое ничто на множество упорядоченных ничтожностей; а составление и вычерчивание планов имеет свою графическую привлекательность *.

[18] Георге, Стефан (1868—1933) — немецкий поэт-символист; Бенн, Готфрид (1886—1956) — немецкий поэт-экспрессионист; оба в ответ на нацистскую диктатуру пытались сохранить позицию «абсолютного искусства», не причастного к политической «грязи». Музиль, Роберт (1880—1942) — австрийский писатель, автор знаменитого романа «Человек без свойств», стиль которого несет черты герметизма и нарочитой бессвязности. Юнгер, Эрнст (род. в 1895) — немецкий писатель и культурфилософ, в определенной мере связанный с тоталитаристской идеологией нацизма; «глашатаем одиночества» он стал после второй мировой войны.

[19] «Благоговейный культ искусства», «священное служение ремеслу», удушливая атмосфера «меценатства» — все это не раз становилось предметом сатирического гнева Бёлля. Особенно показателен пассаж: «Усердно, прилежно, тщательно, не разжигая страстей и не умеряя их, они ткали гобелен культуры — проворные шарлатаны, как авгуры, улыбающиеся друг другу при встречах... В скрытых от посторонних глаз лабораториях они очищали от грязи опаленные кишки жертвенного животного и тайно сбывали печень; замаскированные живодеры, они вырабатывали из падали не мыло, а культуру...» ** Культура, по Бёллю, должна быть средством духовной связи между человеческими поколениями, воплощением памяти, родства, соседства, общности; как только культура превращается из средства в цель, она становится сомнительным идолом, требующим кровавых жертвоприношений, а ее жрецы — особой кастой «знатоков» (пьеса «Глоток земли»), причастной к насилию и господству. Критика такого «культуроцентризма» доходит у героев Бёлля до акций, достойных Савонаролы. В «Бильярде в половине десятого» один из ведущих персонажей взрывает построенное его отцом великолепное здание аббатства; так как обитавшие там монахи «причастились буйволу» — симпатизировали нацизму, архитектурный памятник, согласно этой логике, превратился в помпезную, но полую оболочку попранного и улетучившегося культурно-духовного содержания, поэтому он представляется достойным разрушения.

[20] Весь этот пассаж, как и следующее за ним продолжение «притчи о трубочисте», написан, если воспользоваться выражением американских критиков, «в тоне интеллектуальной клоунады» **. Вообще необходимо помнить, что «Франкфуртские чтения» — произведение столько же художественное, сколько публицистическое, и автор на всем их протяжении не выходит «из образа», ощутимо близкого образу Ганса Шнира в романе «Глазами клоуна».

[21] «Оптика», оптический прибор, фотоаппарат, фотоснимок — характерные для Бёлля метафоры. «Камера-обскура» символизирует в его прозе то вместилище человеческого сознания, где память-совесть «прокручивает» перед человеком картины его прошлого, где личность сталкивается с «фотодокументальными» свидетельствами о себе, не прошедшими смягчающей психологической обработки. Таким образом, когда Бёлль говорит об «авторской оптике», речь идет не о произвольно выбранном ракурсе отстранения, а об ответственной последовательности художественного зрения. Что касается «комизма» художественной оптики, то здесь имеется в виду тот объективный юмор эстетического преображения действительности, который позволяет подняться над фатальной данностью непроницаемых «фактов жизни». Совершенно лишен «комизма»

---

* Иностранная литература. 1967. № 12. С. 170. Пер. с нем. Н. Ман и С. Фридлянд.

** *Бёлль Г.* Дом без хозяина. М., 1960. С. 172.

*** *Thomas R. H., Will W. van der.* The German novel and the affluent society. Manchester, 1968. P. 64.

(и, соответственно, совершенно безнадежно), по Бёллю, только «абсолютный роман» (в духе современного французского «шозизма», или «вещизма»), занятый фиксацией «хода вещей», вместо того чтобы осмыслять и гуманизировать его *.

[22] Бёлль, как человек и художник, в послевоенной ситуации 1945—1948 гг. дал выход обоим этим взаимопротиворечивым чувствам, нежеланию есть, пить, дышать, писать «после Освенцима» — и готовности «выжить», «осесть», «поселиться», вняв голосу надежды. «Группу 47» не воодушевлял торопливый энтузиазм материального воссоздания, так называемая «немецкая воля к возрождению»; «Я не желал брать в руки лопату и кирку и расчищать развалины»,— вспоминает Бёлль в одном из автобиографических эссе. Ранний герой Бёлля — нищий и бездеятельный сколько в силу обстоятельств, столько же из принципа, человек, у которого ни к чему не лежит сердце, вместе с самим автором отдает дань этой психологии покинутости и отвращения к настоящему из-за памяти о прошлом. И вместе с тем развалины родного города воспринимались избывшим солдатчину «возвращенцем» не только как наглядный урок возмездия, но и как призыв начать все сначала — с раскаяния, очищения, благоговения перед жизнью: «Неумолимая судьба попала в точку, хотя в военном отношении бомбежки Кёльна были совершенно бессмысленны. Однако этот город не мог быть разрушен, ведь мы решили в нем поселиться... Слезы, а на развалинах домов — венки и цветы; они сохранились еще с праздника Всех Святых» **. По прошествии многих лет автор «Франкфуртских чтений» снова повторяет, что в контексте трагедий века согласие **жить** может требовать больших нравственных усилий, чем беспросветное отчаяние.

[23] Типологический очерк такой «ощетинившейся семьи», предающейся «эгоизму вдвоем», с большой горечью набросан в романе «Глазами клоуна» — книге о распаде всех человеческих связей: «Если строишь на взгорье, можно разбить садик вверх по склону или вниз. Гериберт выбрал садик вниз по склону,— и это будет мешать, когда маленькая Мари начнет играть в мячик, потому что мячи будут скатываться на соседний участок, попадать на цветочную клумбу... «Ну что вы, что вы, разве можно сердиться на такую очаровательную крошку?» Нет, нельзя. В серебристых голосах звучит деланная веселость, нарочитая непринужденность, рты судорожно сведены от постоянной боязни морщин, напряжены шеи, натянуты мускулы... Но все проглатывается, прикрывается фальшивой добрососедской приветливостью, пока в один прекрасный вечер за закрытыми дверями и спущенными шторами не начинают швырять изысканными сервизами в призраки нерожденных детей: «Я хотела ребенка, это ты, ты не захотел!» ***.

[24] Pro domo [sui]; pro ecclesia (*лат.*) — ради себя, ради церкви.

[25] По аналогии с надписью над воротами гитлеровских концлагерей: «Arbeit macht frei» («Труд делает свободным»).

[26] Этот — с виду полушутливый — этимологический экскурс имеет принципиальное значение для мироотношения Бёлля и жизненного кодекса его ведущих персонажей. Бёлль стремится создать героя, устремленного к положительному действию, к творческому поступку, героя, овладевшего своим жизненным поведением в согласии с совестью, идущего ради этого на внезапный риск, на готовность к «Непредвиденному», на этическое «приключение», т. е. поэта в жизни. Нравственно-эстетическая задача такого героя — «того, кто живет поэзией, вместо того чтобы создавать ее» **** — состоит в том, чтобы «пройти по острию ножа», без фальши откликнуться на смысловые токи жизни. Его отклик-поступок всегда таит в себе неожиданность поэтического поведения, парадоксальность поэтического маневра и, совершаясь в состоянии нравственной свободы, всецело противоположен (на шкале ценностей Бёлля) действию по приказу; у лиц, обоготворяющих приказ и дисциплину, он вызывает одну и ту же негодующую реакцию:

* См.: *Böll H.* Uber den Roman // *Böll H.* Epzählungen. Hörspiele. Aufsäze. Köln; Berlin, 1961. S. 426—428.

** Новый мир. 1966. № 2. С. 203.

*** Иностранная литература. 1964. № 3. С. 122. Перевод Р. Райт-Ковалевой.

**** *Böll H.* Irisches Tagebuch... S. 69.

«Ну и ну!», «Это уже переходит все границы!», «Невероятно!» Притом эта парадоксальная эксцентриада не имеет ничего общего с пластичной изворотливостью героев плутовского романа; положительный персонаж Бёлля потому и является носителем приключения, что внутренне тверд; он ведет свою родословную от странствующего рыцаря — воина, нищего, поэта и немного «шута господня» (здесь Бёлль очень близок Честертону). Бёлль создает своего рода утопию «поэтического искусства жить», кое в чем родственную марселевской утопии «трагической мудрости»: вывести искусство из бездеятельного заточения, облечь поэзию в плоть поступка и тем возвратить ей утраченную способность связывать людей.

[27] Сходным образом Бёлль характеризует возбуждение консервативной прессы во время розысков террористки Ульрики Майнхоф *: «призыв к справедливости Линча», попытка «ввести осадное положение в масштабах государства», упоение «охотой на человека». И хотя писатель тут же говорит о бессмысленности и бесперспективности террористической программы действий, невольно напрашивается мысль, что для Бёлля акции группы Баадер-Майнхоф и относительно невинное бросание камешка в окно чьей-то спальни разделены между собой слишком малой дистанцией.

[28] На страницах «Франкфуртских чтений» Бёлль не проводит различия между эстетикой жизненного поведения и эстетикой «выходки». Однако постепенное превращение «поэтического действия» как акта, определяющего долгосрочный нравственный выбор, в игровую «выходку», искусство хэппенинга — создания «поэтических мгновений» — соответствует общей идейной эволюции Бёлля, которую условно можно обозначить как движение от Франциска Ассизского к Герберту Маркузе. Соответственно, ранний герой Бёлля, человек, поэтически обживающий обыденность, повседневность, изо дня в день прокладывающий в ней свой бескомпромиссный путь, в 60-е годы все больше приближается к полухиппианской фигуре современного homo ludens — «забавляющегося человека», организующего краткосрочные побеги и вылазки из обыденности (хэппенинг с сожженным джипом в повести «Чем кончилась одна командировка», размышления «клоуна» Ганса Шнира о возможном будущем его рано погибшей сестры Генриетты: «...вдруг вылить коктейль за шиворот одному из бесчисленных «директоров» или врезаться на своей машине прямо в «мерседес» какого-нибудь разъяренного сверхлицемера» **).

[29] В детективной по форме радиопьесе «Неуловимые» *** с большим сочувствием изображается своеобразное братство преступников, романтических грабителей (они, однако, никого не убивают), основавших колонию на отдаленном острове и совершающих оттуда свои набеги на цивилизованное общество. У них сохранилась та межчеловеческая солидарность, которой уже лишился «большой мир», а восклицание преследующего их полицейского агента: «Это ваше братство должно исчезнуть!» — приобретает в символическом контексте пьесы угрожающе обобщенный смысл.

[30] Как уже отмечалось, эта задача — найти «обитаемый язык в обитаемой земле» — отчасти осуществляется литературной деятельностью самого Бёлля. Во всяком случае, родина Бёлля Кёльн, заселенный множеством жизней, стилистически «вдвинутый» в план высокой поэзии «город привычных лиц», представляет собою целую литературную провинцию и вполне выдерживает сравнение со знаменитым округом Йокнапатофа, который создало воображение Фолкнера.

[31] О ФРГ как о стране, по которой невозможно тосковать, Бёлль писал еще в 1959 г. в «Бильярде в половине десятого». Один из героев романа, возвратившийся из изгнания антифашист Шрелла, на вопрос, узнает ли он Германию, отвечает: «...Я ее узнаю... приблизительно так, как узнаёшь женщину, которую любил совсем молодой, а увидел лет через двадцать; как водится, она здорово растолстела. У нее сильное ожирение; очевидно, ее муж человек не только состоя-

* *Böll H.* Will Ulrika Meinhof Gnade oder freies Geleit? // *Böll H.* Neue politische und literarische Schriften. Zürich, 1975. S. 230—238.

** *Бёлль Г.* Глазами клоуна // Иностранная литература. 1964. № 3. С. 105.

*** *Böll H.* Die Spurlosen. Hörspiel. Hamburg, 1957.

тельный, но и преуспевающий: он купил ей виллу, машину, дорогие кольца; после такой встречи на старую любовь взираешь с иронией»*. Эту «раздобревшую» страну Шрелла без сожаления покидает вновь и отправляется в повторную эмиграцию.

[32] Ср. в очерке 1960 г. «У нас в стране»: «Все эти люди, которые в длинные летние вечера, возвратившись с неудачных загородных прогулок, раздраженно и без удовольствия глотают здесь теплый лимонад, провожали когда-то своих сыновей и братьев к поездам, увозившим их отсюда в смерть. Что убило их скорбь, убило их память? Как мало лиц в этой стране говорит о том, что их обладатель способен на память и скорбь!» **).

[33] Эйх, Гюнтер (1907—1972) — западногерманский поэт-лирик и автор радиопьес; как и Бёлль, во время второй мировой войны был простым солдатом, как и Бёлль, оказался в американском плену. В 1950 г.— лауреат премии «Группы 47»; в 1956 г.— лауреат литературной премии имени Г. Бюхнера.

Адлер, Ганс Гюнтер (родился в 1910 г.) — немецко-австрийский писатель; годы второй мировой войны провел в нацистских лагерях смерти — Треблинке и Освенциме, с 1947 г. жил в Лондоне. Автор ряда мемуарно-документальных и социологических сочинений об узниках концлагерей, романа «Панорама» ***, рассказов. Рассказ Адлера «Поездка» ****, который цитируется и разбирается во «Франкфуртских чтениях», представляет собой кафкианский гротеск, тоже навеянный переживаниями, вынесенными из пребывания в концлагере.

[34] Хлам, мусор, отбросы играют ключевую символическую роль едва ли не во всех главных произведениях Бёлля. Во-первых, это социальная эмблема изгойства, отщепенства, отверженности; опознавательная мета всех тех, кого «большое общество» оттеснило на задворки, исключило из благополучных статистических сводок и кто, по мысли Бёлля, должен оказаться в центре внимания художника, приверженного к «эстетике человечного» (ср. с евангельским: «Камень, который отвергли строители, стал во главу угла»). Голодный разносчик, с безнадежным видом предлагающий свой бросовый товар (повесть «И не сказал ни единого слова», роман «Дом без хозяина», рассказ «Нежданные гости» *****), солдат-золотарь, в дисциплинарном порядке выгребающий нечистоты (повесть «Самовольная отлучка» ******, иностранные рабочие-мусорщики, жертвы непрестижного занятия и ксенофобии сразу («Групповой портрет с дамой») — этот разряд персонажей постоянно приковывает к себе взор писателя. И поскольку отличительной чертой бёллевского ведущего героя является неприятие привилегий, он обыкновенно не жалуется на свое место рядом с буквальными и фигуральными отбросами общества, а скорее гордится им; парадокс заключается в том, что именно близость к мусору и грязи позволяет сохранить внутреннюю чистоту. (Этот мотив имеет определенную автобиографическую основу: в гимназические годы Бёлля отправляли на грязную работу по уборке помещений, поскольку он отказывался вступать в гитлерюгенд и принимать участие в военных занятиях этой организации.) Вместе с тем «хлам» и «отбросы» — символ из области поэтической метафизики Бёлля. Писатель обстоятельно, даже с нежностью запечатлевает ненужные или отчужденные предметы: коробочки, бумажки, пустые флакончики, осколки бутылок, всякое старье на чердаках и в подвалах, яркие цвета грошовых картинок, афиш, плакатов, флажков, этикеток. Хлам, лишенная потребительской ценности, попранная, подобно известному разряду людей, материя вселенной представляет в мире Бёлля совершенно особую, бескорыстную онтологическую ценность; в качестве мемориала или трогательной игрушки эти предметы возвращаются из отчуждения усилиями сознания и памяти. В этом смысле для героя и самого повествователя, по существу, нет отбросов; хлам — это сгустки человечного.

---

* *Бёлль Г.* Бильярд в половине десятого. М., 1961. С. 176.

** *Böll H.* Hierzulande // *Böll H.* Erzählungen, Hörspiele. Aufsätze... S. 435.

*** *Adler H.* Panorama. Bonn, 1968.

**** *Adler H.* Eine Reise. Bonn, 1962.

***** *Böll H.* Unberechenbare Gäste. Zurich, 1956.

****** *Böll H.* Entfernung von der Truppe. Köln; Berlin, 1964.

[35] Соседство «музея» с «мусором» имеет здесь опять-таки принципиальный смысл. «Музей» в композициях Бёлля выступает как символ отчужденной, дегуманизированной культуры, ее мертвенный паноптикум (см. примечание 19). Тема рассказа Г. Адлера (людей отправляют на свалку, а их вещи сберегают для музея) разработана и у Бёлля: в «Бильярде в половине десятого» интеллигентный английский офицер предлагает уничтожить всех немцев, сохранив созданные ими произведения культуры (дело происходит весной 1945 г.). В ситуации массового истребления людей особая почтительность к музейным, культурно-археологическим памятникам — к «грязи из-под ногтей XIV века» — вызывает у персонажа Бёлля отвращение: если все эти ценности не помогли предотвратить человеческого взаимоуничтожения, значит, музейные экспонаты незримо обратились в мусор. Герой рассказа «Вы прибыли в Тибтен» * в духе «поэтической выходки» смешивает под стеклом музейной витрины статуэтки времен древнеримского владычества с современными грошовыми фигурками («мусором»), и никто с тех пор не может отличить одни от других — и те, и эти имеют общий смысл и общее ценностное оправдание как равноправные памятники «вечночеловеческого». Если воспользоваться дистинкцией, предложенной во «Франкфуртских чтениях», можно сказать, что Бёлль юмористически возвышает попранное («мусор») и сатирически унижает помпезное («музей»).

[36] Церлина — персонаж из «Поездки» Г. Адлера (см. примечание 33). По сюжету этого рассказа, власти депортируют людей, постепенно — запрет за запретом — лишают их свободы, жизненной среды и, наконец, уничтожают. Церлина не смеет смахнуть упавшую на нее снежинку, так как запрещено шевелиться.

[37] Об этом жизненном времени, потерянном в ожидальнях войны и разрухи, очень выразительно пишет автор статьи о творчестве Бёлля французский критик Анри Плар: «Бёлль почти никогда не описывает войну как таковую, но то, что происходит за ее кулисами,— от Кёльна до Вильнюса, от венгерской пушты до побережья Атлантики: бюро, лазареты, транспорты раненых, поезда, ползущие из одного конца Европы в другой, концентрационные лагеря, пылающие города — и всюду голод и отвращение. Никогда не вспоминает он короткий угар сражения, никогда — облегчение, которое может дать быстрое беспощадное действие хотя бы на минуту... У Бёлля не воюют, а умирают, подвергаются бомбардировкам, ампутациям, подбирают раненых, выходят ночью на патруль, стараются скрыть страх...» **

[38] Это братство голодных сирот, послевоенная надежда среди руин — отправная точка творчества Бёлля, тема и пафос первых его рассказов, получивших литературное признание. Связанные с этим временем переживания навсегда остались для него «моментом истины», высшим пунктом экзистенциального опыта — как годы каторги для Достоевского. В «Групповом портрете с дамой» взаимовыручка людей в те месяцы, их «христианский коммунизм» в «бесхозной» стране, внезапное падение имущественных и социальных перегородок представлены Бёллем, из четвертьвекового отдаления, даже несколько идиллически. В западной критике отмечалось, что начало «новой жизни» для Бёлля — 1945-й, а не 1948-й год, год, связанный с надеждами на внутреннее обновление, *а не год стабилизации марки, когда «новая жизнь» стала девизом* западногерманского официального курса.

[39] Символы вкушения пищи и застолья, совместной трапезы связаны у Бёлля с религиозной символикой «причастия» — как «мирской» ее вариант. Пища — это средство приобщения людей друг к другу и к космической субстанции; в ней воплощено то обращенное к человеку свойство материи, которое повлиявший на Бёлля Г. Честертон называл «съедобностью земли». При таком отношении к пище духовной нормой бёллевского героя становится непресыщенность, что в социальном плане совпадает с бедностью. Богатые извращают невинную сущность питания, насыщения, застолья; в ресторане роскошного отеля «все выглядело порочным, даже яйца всмятку... здесь случались всевозможные превращения: вино не было вином, хлеб не был хлебом... все становилось составной частью таинственных пороков» ***. Наряду с этой поэтической «мистикой»

---

* *Böll H.* Hier ist Tibten // *Böll H.* Unberechenbare Gäste... S. 67—71.

** *Plar H.* Mut und Bescheidenheit // Der Schriftsteller Heinrich Böll... S. 55.

*** *Бёлль Г.* Бильярд в половине десятого... С. 36.

еды-причастия, в прозе Бёлля не обойдена и «поэзия кухни», щедрого провинциального очага,— важный момент в «эстетике человечного» (повесть «Чем кончилась одна командировка»).

[40] Ср. в повести «И не сказал ни единого слова...»: «...Я плачу потому, что наши дети такие смирные. Они такие тихие, Фред. Мне страшно, когда я вижу, как покорно они идут в школу, как серьезно относятся к ней, меня пугает добросовестность, с какой они делают школьные уроки» *. Ребенок, замученный дисциплиной,— традиционная «немецкая» тема.

[41] Штифтер, Адальберт (1805—1863) — австрийский писатель; с сочувствием изображал уходящий в прошлое патриархальный уклад; в прозе и педагогических сочинениях развивал просветительскую утопию, близкую «Вильгельму Мейстеру» Гёте.

[42] «Эстетика хлеба» как общего источника жизни, единящего людей, действительно сопутствует всему творчеству Бёлля; ее соотнесенность с символом «причастия» очевидна. Однако не менее важна другая ее сторона — связанная с «ценами на хлеб», с чаянием социально-имущественной справедливости. «Тот, кто пишет или произносит слово ХЛЕБ, сам до конца не сознает, что он совершает. Из-за этого слова велись войны, происходили убийства, это слово содержит огромное наследство, и каждый, кто его пишет, должен был бы знать, какое наследство оно в себе заключает и к каким превращениям оно способно» **. «Превращение» хлеба из источника жизни в источник разъединения и ненависти, та опасность, какую несет с собой (если воспользоваться выражением М. Цветаевой) «голод голодных и сытость сытых», изображены в повести Бёлля с знаменательным названием «Хлеб ранних лет» ***.

[43] Фонтане, Теодор (1849—1898) — выдающийся немецкий прозаик, психолог — бытописатель прусского дворянства; «Под грушевым деревом» — ранний, сравнительно малоизвестный роман Фонтане.

[44] Шмидт, Арно (родился в 1914 г.) — западногерманский писатель, литературный ровесник Бёлля (печататься начал после войны).

[45] Герой романа «Глазами клоуна» тоже мечтает о том, чтобы кто-нибудь взамен псевдобогословской болтовни — «так пусть же все сущее существует, а все парящее воспаряет» — сказал проповедь о женских руках в Евангелии.

[46] В сатирическом эпизоде из романа «Групповой портрет с дамой» высмеивается этот католический модернизм, раболепствующий перед «духом научности» и «требованиями времени»: на могиле замученной в годы гитлеризма монахини чудесным образом вырастают розы, но церковные власти, боясь обвинений в обскурантизме и подложных чудесах, истребляют их заодно с прахом усопшей.

[47] Готшед, Иоганн Кристоф (1700—1766) — немецкий просветитель; представитель литературно-эстетической мысли классицизма.

[48] Жан Поль (настоящее имя: Иоганн Пауль Рихтер; 1762—1825) — немецкий писатель, близкий романтизму; его прозе, сочетавшей сентиментально-идиллические бытописательные черты с философско-педагогическими мотивами, свойствен тонкий интеллектуальный юмор, парадоксальная игра словесными значениями. В трактате Жан Поля «Подготовительная наука по эстетике» **** (1804) есть раздел о юморе (Жан Поль писал о «необходимости культуры остроумия в Германии», рассматривая остроумие как путь к свободе).

[49] Буш, Вильгельм (1832—1908) — немецкий поэт-юморист и художник-карикатурист; широкую популярность в Германии и за рубежом приобрела его книга для детей «Макс и Мориц» ***** — о веселых и жестоких проказах братьев-сорванцов из чинной буржуазной семьи; у нас эта книжка известна в блестящем переводе Д. Хармса. Многие произведения Буша насыщены резкими антирелигиозными и антиклерикальными выпадами.

---

* *Бёлль Г.* И не сказал ни единого слова... М., 1957. С. 111.

** *Böll H.* Die Sprache als Hort der Freiheit... S. 18.

*** *Böll H.* Das Brot der frühen Jahre. Köln; Berlin, 1955.

**** *Jean Paul (Richer J. P.).* Vorschule der Ästhetik. Nebst einiger Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Leipzig, 1923.

***** *Busch W.* Max und Moritz. B., 1896.

[50] Из евангельской Нагорной проповеди: «А я говорю, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду; кто же скажет брату своему «рака́» [пустой человек], подлежит синедриону, а кто скажет: «безумный», подлежит геенне огненной» (Мф, V, 22).

[51] Бёлль, особенно в своей ипостаси новеллиста, рассказчика, может быть с полным основанием назван юмористическим писателем, однако природа его смеха (соприкасающегося с сатирой, иронией, клоунадой, эксцентриадой, но не совпадающего ни с одной из этих разновидностей смешного) очень специфична и с известным приближением должна быть охарактеризована как «юмор юродства». Этот юмор направлен против «убийственной серьезности», «посюсторонней» озабоченности буржуазного существования и соответственно окрашен (если воспользоваться формулой из «Бильярда в половине десятого») в тона «библейского веселья», францисканской беспечности, проникнут пафосом победы над духом тяжести, веселого отречения от суетных ценностей, отягчающих респектабельное сознание. В такой тональности смешного, после работ М. М. Бахтина, нетрудно отыскать много элементов «карнавального мироощущения»; однако Бёлль сознательно отказывается от «здоровой жестокости», свойственной настроению «карнавализованной» толпы: смешной человек, чудак оказывается у Бёлля не объектом, а хозяином балаганного представления; его достоинство юмористически уважено.

[52] Называя имя Генриха фон Клейста, виднейшего немецкого писателя-романтика (1747—1811) в ряду великих юмористов, Бёлль имеет в виду не только его знаменитую комедию «Разбитый кувшин», но и эссе «О театре марионеток» *. Намеченная в этом эссе художественная концепция персонажа-«марионетки» с ее «антигравностью» (неподвластностью тяжести), с ее бессознательной, дорефлективной «невинностью», в чем-то уподобляющейся святости, нашла отражение и разработку в романе Бёлля «Глазами клоуна».

[53] Ирония для Бёлля — один из наиболее сомнительных разрядов комического. В «Бильярде в половине десятого» (истории архитектора Генриха Фемеля) осуждаются последствия иронической терпимости, подменяющей собою этически недвусмысленный выбор между правдой и ложью («одной иронии недостаточно, одной иронией не обойдешься» **). В эпоху исторических катастроф и «последних» нравственных решений ирония уже «не дает алиби», утверждает Бёлль.

И. Б. Роднянская

---

* *Клейст Г. фон.* Избранное. М., 1977. С. 512—518.

** *Бёлль Г.* Бильярд в половине десятого... С. 86.

Марсель Г.

К трагической мудрости и за ее пределы *

Слова устают и изнашиваются, как устают и изнашиваются люди. При случае может оказаться нужной замена. Но слово «мудрый» (sage), робко просочившееся в официальный язык и даже в академические круги на смену понятия «эксперт»,— действительно ли призвано стать на его место? Между тем именно «мудрым подходом» — по крайней мере, согласно характеристике авторитетных инстанций,— была названа деятельность комиссии советников, которым во время забастовки шахтеров во Франции несколько лет назад поручили заняться глобальным исследованием проблемы заработной платы. В целом речь шла об определении того, на какое ее увеличение надо пойти при данном положении вещей с учетом как постоянного роста цен, так и императива не делать ничего, грозящего нарушить финансовое равновесие и открыть дорогу инфляции. Вопрос, конечно, важный и трудный, но в целом касающийся исключительно техники экономического дела. Если же обратиться к истории человеческой мысли, мы неизбежно должны будем констатировать, что Мудрость принадлежит к совсем другому порядку вещей; больше того, что она **метатехнична** [1] постольку, поскольку часто вынуждает ставить под вопрос технические приемы и вообще технику как таковую. Простой факт, что человек может быть назначен для разрешения проблемы указанного рода в силу своей признанной или предполагаемой компетентности, уже достаточно показывает, на мой взгляд, что разговор о «мудрости» в данном случае неуместен.

«Но,— спросит кто-нибудь,— не в том ли здесь причина, что слово «мудрец» выражает отжившее понятие, отсылающее нас к дотехническому веку? Не приходится ли обществу, применяющему новейший научный инструментарий, все больше наступать на область внутреннего знания, сокровенного Bei sich sein [2], где слова «мудрый» и «мудрость», видимо, только и имеют право гражданства?»

* *Marcel G.* Pour une sagesse tragique et son au-delè // *Marcel G.* Pour une sagesse tragique. P., 1968. P. 291—310.

В самом деле, можно серьезно опасаться, что независимости и суверенности, которые так давно, особенно стоиками, были приписаны внутреннему суду совести, пришел конец. Это верно прежде всего на уровне познания, но также — и здесь глубокий трагизм — в плане самой жизни. Уже больше пятнадцати лет назад в сообщении, адресованном Конгрессу борьбы за свободу культуры, проходившему в Берлине, я писал (и вряд ли надо напоминать о трагическом опыте, из которого выросли мои опасения): «Каждый из нас, если он не хочет лгать самому себе или грешить необоснованной самонадеянностью, должен признать существование конкретных средств, могущих завтра быть введенными против него, чтобы лишить его той суверенности, или, скажем менее высокопарно, того распоряжения собой, которое в другие эпохи совершенно естественным образом считалось бы нерушимым, неотчуждаемым. Не будем даже говорить вместе со стоиками, что за человеком сохраняется спасительная возможность самоубийства: это уже не так, коль скоро он может быть поставлен в положение, где не захочет уже убить себя, где самоубийство покажется ему незаконной лазейкой, где он сочтет себя обязанным мало что подвергнуться наказанию, даже желать наказания, положенного за преступления, которые он себе припишет, может быть, не совершив их».

Несомненно, эти зловещие возможности в определенной мере перекликаются с тем фактом, что подлинность внутреннего суда совести была, особенно начиная с Ницше, радикально поставлена под вопрос. Сегодня кажется более чем сомнительной способность человеческого существа, каково бы оно ни было, обнаружить, выделить внутри себя какое-то осязаемое ядро, которое можно было бы назвать его сущностной самостью. И приходится признать, что такого рода отрицание самости служит как бы косвенным приглашением для всех вмешательств, для всех вторжений общества, сколь бы разными ни были принимаемые ими формы.

Здесь, кажется, надо предупредить одно — впрочем, явно несостоятельное — возражение. «Не настала ли пора,— могут спросить нас,— пойти на **децентрирование** мудрости и признать, что в мире, как он развивается у нас на глазах, само общество призвано приобрести свойства, которыми традиция наделила личность мудреца?»

Действительно, туманная идея подобного переворота уже давно витает в умах доктринеров социалистической мысли, и это началось, по-видимому, еще с утопистов первой половины XIX в. По-моему, однако, надо без колебаний ответить, что идея такого переворота покоится на иллюзии, граничащей с бредом. Ведь на какие бы технические усовершенствования ни оказалось способно общество, оно не может стать подлинным субъектом, оно всегда будет лишь квазиличностью, или псевдосубъектом. Поведение, на которое оно способно, рядом с жизнью или действиями мудреца в лучшем случае подобно электронному мозгу рядом с мыслящим существом.

Впрочем, не поступили ли мы неразумно, согласившись, кажется, слишком просто, как соглашаются с очевидностью, что мудрость в старом толковании моралистов была привязана к ситуации, совершенно чуждой теперешнему человеку? Может быть, приходится распроститься разве что с чувством экзистенциальной обеспеченности — впрочем, всегда грозящим выродиться не только в самонадеянность, но и в самодовольство? В этом отношении, как, должно быть, и во множестве других, мы, несомненно, вошли в полосу незащищенности, и смертельная опасность, какой подвергается человеческий род от ядерного оружия,— это в конечном счете лишь ее видимое выражение, или символ. Безусловно, мудрость отставного чиновника или офицера, переводящего Горация для заполнения своего досуга, имеет теперь для нас разве что такую же вместе сентиментальную и ничтожную ценность, какую мы придаем вороху старых фотоснимков, обнаруженных на дне забытого ящика в загородном доме. Но я уверен, что надо решительно воспротивиться соблазну считать, будто мудрость сводится к такого рода жизненному режиму или духовной диете на потребу людям, может быть, еще и живым физиологически, но давно распрощавшимся с жизнью, с ее задачами, опасностями, а заодно и соблазнами, которые она с собой несет.

Идею, очерченную мною здесь в ее отрицательном определении, я готов обобщить, сказав, что для сегодняшнего человека мудрость явно может быть только трагической.

Конечно, здесь на нашем пути мы встретим Ницше, и, признаться, такая встреча не слишком нас подбодрит, потому что, если в какой-то момент — что, наверное, нельзя отрицать — и существовала ницшеанская мудрость, все-таки можно спросить, так ли случайно она в конце концов вылилась в безумие. Однако это послужит хотя бы тому, чтобы побудить нас тщательно рассмотреть пределы, внутри которых мудрость, называющая себя трагической или желающая быть таковой, может оставаться мудростью. Приходится еще признать, сверх того, что эти слова «трагическая мудрость» обладают романтическим призвуком, который не преминет вызвать у некоторых людей беспокойство. Вместе с тем есть явные основания думать, что сегодняшний человек, претендующий на какую-то глубину, никоим образом не может абстрагироваться если не от Weltanschauung'а [мировоззренческих настроений], то по крайней мере от романтического опыта: он, мне кажется, должен будет признать, что этот опыт живет в нем хотя бы на правах некоего соблазна. Добавим даже, что речь идет о соблазне, раз навсегда избавиться от которого для него невозможно. И вообще словосочетание «раз навсегда» приложимо, надо думать, только к области рационального или техники, в которой оно материализуется, но не к жизни как таковой, всегда чреватой повторами, возвратами, ностальгическими зовами, поднимающимися из прошлого и из мира детства. Впрочем, следуя нашей линии размышления, придется, наверно, сказать, что именно этот постоянный соблазн, требующий

от каждого настороженности, оказывается признаком нашей фундаментальной необеспеченности, которая должна постоянно присутствовать в нашем сознании; это ее присутствие как раз и придает единственно еще доступной или, по крайней мере, единственно значимой для нас мудрости ее подлинно трагический характер.

Но эти взгляды, как бы они ни были верны, имеют все еще слишком расплывчатый и неопределенный характер; по-настоящему интересными они способны стать лишь в том случае, если позволят найти по крайней мере зачаточный ответ на встающие сегодня перед нами жгучие вопросы. В общем виде скажем, что все эти вопросы относятся к определенной ситуации, отмеченной прежде всего ускоряющимся и гиперболическим развитием техники и несомненными, может быть смертельными, опасностями, которым это развитие подвергает человеческий род.

Можно себе представить — тем более что действительно есть люди, пытающиеся такое осуществить,— что мудрость, по крайней мере воображаемая, состоит в том, чтобы, вдохновляясь примером более или менее правильно понятого Ганди, противопоставлять этому вторжению техники не просто словесный, но деятельный отказ. Следуя именно этому веянию, писатель Ланса дель Басто основал небольшую общину, вознамерившуюся довольствоваться по возможности собственными ресурсами, так что, например, подчеркнуто анахроническая одежда, которую носят ее члены, ткется вручную. Боюсь только, что здесь перед нами ложная мудрость, невольная карикатура на то, чем могла бы быть подлинная мудрость, хотя бы начала которой я стараюсь здесь прояснить. Выше я говорил об опасности самодовольства; оно-то и есть тот риф, о который почти неизбежно разбивается община такого типа: она образцова лишь в своих собственных глазах. Со всех сторон она открыта для упреков в **эстетствующем фарисействе**. Можно даже сказать, пожалуй, что она сталкивается с такой дилеммой: или эта ее самодостаточность — ложь, поскольку община зависит в своей материальной жизни от бесконечно более крупной общности, построенной на противоположных началах, или же она на самом деле автономна, но какой ценой? В ущерб всему тому, что могло бы притоком извне обогатить и напитать ее существо. Приходится опасаться, не суждено ли ей в таком случае умереть от истощающей анемии. Мне кажется ясным, что отказ от техники, от мира технических средств не идет дальше своеобразного инфантилизма, который ко всему прочему грешит еще и искусственностью. В лучшем случае общину наподобие упомянутой можно сопоставить с индейскими резервациями, ценой больших затрат сохраняемыми в разных глухих районах Соединенных Штатов. Все равно в них не увидишь ничего, кроме заботливо оборудованных филиалов какого-нибудь музея естественной истории. Их цель — хранить свидетельство о безвозвратно исчезнувшем прошлом, хотя начинатель вроде Лан-

сы надеется, наверное, создать нечто наподобие модели небольших обществ будущего.

Возможна диаметрально противоположная установка, и планетарный оптимизм, о котором свидетельствуют писания отца Тейяра де Шардена, позволяет определить ее с достаточной ясностью. Дело идет прежде всего об энтузиастическом утверждении техники и, хочется даже сказать, ее спасительной значимости. Вместе с тем здесь надо остерегаться одной возможной путаницы, которую сам отец Тейяр подчеркнуто и исчерпывающе осудил. «Веру в прогресс сейчас больше всего подрывает в глазах людей до сих пор еще проявляемая его сторонниками злосчастная тенденция превращать в уродливый милленаризм все, что есть самого законного и самого благородного в нашем ныне проснувшемся ожидании чего-то «ультра-человеческого». Период эйфории и изобилия, золотой век — вот и все, объясняют нам, что уготовила человеку Эволюция. Но перед лицом столь буржуазного идеала наше сердце по понятным причинам остается холодным» [3]. Всему, что сводится просто к **благополучному существованию**, отец Тейяр противопоставляет то, что он называет жаждой **бо́льшего существования,** которое одно только способно спасти мыслящую землю от taedium vitae *. Прогресс, в котором не сомневается отец Тейяр, может осуществляться двумя путями. Один — мобилизация путем внешнего принуждения, искусственное давление, оказываемое более сильной группировкой людей на более слабых, вдобавок к естественному гнету физических обстоятельств. Другой же способ состоит в том, чтобы пробудить среди людей подспудную силу взаимной связи, единодушие, порождающее начало которого может заключаться, по существу, только в том всеобщем тяготении, чей источник — один и тот же Некто. И в докладе, прочитанном в Пекине 22 февраля 1941 г. и включенном в V том, посвященный «Будущему человека», автор заявляет, что «чем больше пытается он, захваченный и восхищенный, измерить огромные сдвиги прошедшей Жизни, тем больше он убеждается, что это гигантское развитие, чей ход никто не в силах остановить, достигнет своей цели лишь через христианизацию» [4].

Таким образом, нет ничего более чуждого идеям отца Тейяра, чем технократический оптимизм, готовый самой по себе технике приписать способность разрешить человеческую проблему в целом. На деле вдохновляющая отца Тейяра надежда коренится в определенной мистике. Беда, к сожалению, в том, что последняя гораздо меньше поддается передаче, чем легкомысленный оптимизм, над которым она недосягаемо возвышается. Между прочим, именно поэтому можно наблюдать, как некоторые марксисты выражают симпатию к мысли, которая в действительности абсолютно несводима к их философии и которую они решительно и начисто обезглавливают при ее усвоении. Следует, правда, при-

* — скука жизни *(лат.).— Прим. ред.*

знать, что у самого отца Тейяра в очень ответственных контекстах намечается связь между этой мистикой самой по себе и перспективами совершенно другого порядка, но выступающими, по сути дела, как ее простые экстраполяции. В приведенном выше тексте фраза о развитии, ход которого ничто не в силах остановить, или оказывается чистой риторикой, или утверждает какой-то фатализм прогресса,— нечто вызывающе противоположное самим принципам христианства. Как раз из-за того, что единство тейяровской мысли так хрупко, она почти неизбежно обречена на расслоение, когда ее самые поверхностные и, надо сказать, вместе с тем самые соблазнительные элементы поддаются в конечном счете эксплуатации для партийных целей людьми, неспособными приобщиться к пылкой Вере, залегающей в сердце тейяровского творчества. Что касается занимающей нас проблемы, то, мне кажется, мысль Тейяра, рассмотренная во всех ее измерениях и в отвлечении от таящихся в ней противоречий, движется за пределами того, что мы называем мудростью, в скрытой и неуловимой области, где наука и религия тяготеют к совпадению; но зато упрощенческие, схематические и даже карикатурные выражения, в которые она облекается у того или другого вольного мыслителя, ставят ее, наоборот, ниже мудрости в собственном смысле слова.

Это затянувшееся à propos поможет в какой-то мере расчистке нашего пути, поскольку соображения, вызываемые тейяровским творчеством, чье историческое значение для серьезного читателя неоспоримо, дают яснее разглядеть пределы, внутри которых мы должны держаться в нашем осторожном исследовании, начатом в попытке раскрыть, чем может быть мудрость сегодня.

Нашим целям отвечает принципиальное положение о том, что чисто научный и технический прогресс не в силах сам по себе способствовать установлению между людьми согласия, без которого невозможно никакое счастье, заслуживающее такого названия. Это, конечно, не означает, что нам надо питать упорное подозрение к науке и технике, но мы, безусловно, должны разоблачать заблуждение людей, ожидающих от них того, чего те никоим образом не могут дать, я имею здесь в виду — наделить нашу жизнь смыслом. Именно этот смысл или, если хотите, эту ценность стремится открыть и сберечь мудрость — разумеется, оставаясь ниже гарантий, даруемых нам Откровением. Я даже оставляю пока без рассмотрения важный вопрос о том, в каких условиях мудрость, как таковая, может существовать рядом с экзистенцией, сосредоточенной на достоверностях этого порядка, или внутри нее. Очень возможно, что в подобном контексте собственно мудрость, как таковая, должна была бы подвергнуться подлинному преображению. Но занимающая меня сегодня проблема касается тех, кого такая достоверность не захватила. Не будет ли предосудительным легкомыслием утверждать, что этим неверующим, которые в большинстве случаев даже и не противники Веры или воинствующие атеисты, а скорее только скептики

или не более чем колеблющиеся, суждено впасть в идолопоклонство, заразившее технократов? Зато несомненным мне кажется обратное — и здесь мы совпадаем с системой мысли, которую я попытался очертить, говоря о трагической мудрости,— что желанное духовное равновесие никоим образом не должно носить статического характера, наблюдаемого у вышеупомянутых отставников жизни, а приходит как победа, всегда условная, не то что над самой по себе экзистенциальной необеспеченностью, но над тревогой, ее, как иногда кажется, неизбежным следствием.

Впрочем, не связана ли эта тревога с нашей смертностью и не возвращаемся ли мы тут, невзирая на все едва ли мнимые трансформации рамок, внутри которых движется человеческая жизнь, к мирской проблеме, проработанной в раздумьях Платона или Спинозы с такой мощью и глубиной, что a priori трудно увидеть, как их еще можно превзойти?

При более пристальном взгляде мы замечаем, однако, что видение вещей глубоко изменилось, прежде всего под напором истории и исторического сознания, и что сегодня уже не представляется возможным ставить эту проблему, пользуясь языком, принятым, скажем, в «Федоне» или в «Этике» [5]. Каковы бы ни были возражения, напрашивающиеся по поводу хайдеггеровского понятия zum Tode sein,— я их однажды уже излагал, и они остаются для меня без ответа [6],— автор «Бытия и времени» прав, когда, пожалуй, настойчивее, чем любой мыслитель до него, подчеркивает имманентность смерти для жизни. То знание, что жизнь в силу тяготеющего над ней приговора несет в себе смерть, как «темную половину», о которой говорит поэт «Морского кладбища» [7], уже не дает ни безоговорочно принять платоновскую идею приготовления к смерти, ни, с другой стороны, оттеснить эту последнюю по примеру Спинозы за пределы забот мудреца. И снова оказывается, что от трагического нам уйти не дано.

По отношению к этой-то обоюдоострой данности, имеющей своими неделимыми аспектами жизнь и смерть, Мудрец и должен занять позицию. Впрочем, я предпочел бы избегать этого последнего выражения, потому что пора, пожалуй, забросить традиционное представление о некоем привилегированном существе, якобы вступающем в необратимое обладание определенным качеством бытия. Так понятый мудрец грозит предстать перед нами сегодня как мирской — и, несомненно, смехотворный — вариант святого; но ведь даже и саму святость ни в коем случае нельзя представлять как обладание, она становится обладанием только по благодати, требующей незамедлительного отклика на нее, и искушение во всех его формах подстерегает нас как грозная возможность, уберечь от которой способно лишь неослабное напряжение сознания. Мудрость, со своей стороны, тоже представляет собой не столько состояние, сколько цель, и опять-таки здесь приходится вспомнить о нашем **переживании** фундаментальной необеспеченности человеческой экзистенции. Тут небесполезно задуматься и о таинственной связи между ростом этой

фундаментальной необеспеченности и разработкой человеком технических средств для гарантирования себя от надвигающихся опасностей (в том, что касается его здоровья, благосостояния и т. д.). Речь идет о взаимосвязанных аспектах определенной ситуации, которую можно назвать исторической в широком смысле слова. Стремиться к мудрости — значит стремиться неким образом овладеть этой ситуацией; но, как мы уже знаем, само по себе обладание оказывается тут как бы подточено изнутри силами, словно сговорившимися не допустить даже возможности его!

Я здесь всего лишь резюмирую то, что мы по ходу дела уже говорили, но это резюме неизбежно проливает свет на недостаточность любой «позиции»: не сводится ли тут мудрость просто к мерцанию какого-то пламени, обреченного, возможно, скоро угаснуть?

Тогда встает вопрос, в каком же направлении нужно двигаться, чтобы преодолеть эту установку, по-видимому, не идущую дальше стремления выжить.

Особенная черта современной ситуации — явление, которое я часто называл практическим антропоцентризмом (он, между прочим, старательно избегает признавать себя в качестве такового ввиду досадных ассоциаций, вызываемых обычно словом «антропоцентризм»). Нижеследующие строки Максима Горького, случайно прочитанные мною на днях в предисловии к полному переводу его драматургии, с какой-то наивной дерзостью передают спокойную самонадеянность, лежащую в основе такой позиции. «Для меня нет другой идеи, кроме идеи человека: человек, и только человек, на мой взгляд, творец всех вещей. Это он творит чудеса, а в будущем он овладеет всеми силами природы. Все, что есть прекраснейшего в нашем мире, сотворено трудом и разумной рукой человека... Я склоняюсь перед человеком, потому что не ощущаю и не вижу на земле ничего, кроме воплощения его разума, его воображения, его изобретательного духа» [8].

Этому утверждению противопоставим «золотые стихи» Жерара де Нерваля:

Ты думал, человек, что мыслишь только ты,
Свободомыслящий, в кипящем жизнью мире?
Над силой собственной ты властен в общем пире,
Но в помыслах твоих вселенной нет, увы.

Вглядися в зверя: жив дух деятельный в нем;
В любом цветке — душа, открытая Природе;
Металл в себе любви влечение находит.
Все дышит. И твоим все правит естеством.
Знай: на тебя глядит незрячая стена.
Материя сама глагол в себе хранит...
Нечестью твоему не служит пусть она!
В смиренном существе нередко Бог сокрыт;
И, словно вещее под век покровом око,
Жив в камне чистый дух под коростой жестокой [9] *.

* Перевод В. В. Бибихина.— *Прим. ред.*

Как знать, не покажется ли тут кому-то неуместным вспоминать сначала звонкую декларацию романиста, а потом свидетельство орфического поэта. Но весь вопрос — причем необходимо признать, что в наши дни его обычно избегают, кроме разве что Хайдеггера с его последователями — и сводится ведь к тому, может ли мудрость, коль скоро она не тождественна собранию утилитарных рецептов и, в конечном счете, технических приемов, корениться в другой почве, чем та же самая, откуда берет свое начало и черпает себе питание поэзия?

Наступательный антропоцентризм, упомянутый выше, явно способен лишь поощрить забвение чувства меры и сразу же обнаруживает свою несовместимость с извечными наставлениями моралистов. Здесь мы, однако, очевидным образом возвращаемся к вопросу, лежащему в основе всего нашего разыскания: действительно ли надо считать эти наставления устарелыми? Главное затруднение, с которым мы то и дело сталкиваемся, можно было бы сформулировать следующим образом: «Не есть ли то, что вы называете антропоцентризмом,— скажут мне,— просто тенденциозное и уничижительное наименование истины, которой подчинены все другие истины? Эта центральная (или первичная) истина охватывает, по сути дела, условия, вне которых само слово «истина» теряет всякое значение,— ведь разве эти условия не покоятся исключительно в разумном усилии человека?»

Это, наверное, кому-то покажется убедительным, но из столь общего наблюдения о «центральной истине» нельзя извлечь ничего, напоминающего антропоцентризм. По-моему, в этом вопросе Хайдеггер безупречно прозорлив, хотя его язык, как у него часто бывает, способен скорее затемнить мысль, которую он хочет выразить (правда, тут мыслитель напомнил бы нам, что **утаить** и **открыть** для него — нераздельные аспекты одного и того же акта). Пожалуй, не будет полной изменой существу его мысли выразиться следующим образом. С одной стороны, если не человек, то, по крайней мере, самый факт «бытия человеком» выходит за пределы всех ограничений и определений, которыми обычно довольствовались классические философы после Аристотеля. Факт «бытия человеком», как он предстает прежде всего в неотделимом от него языке, невозможно помыслить без обращенности к Бытию. Впрочем, я предпочитаю избегать здесь слова «Бытие», позволив себе немного отойти от мысли философа; но мне ведь важно вовсе не изложить ее, а сказать, на каких условиях она поможет уточнить и, главное, прояснить нашу проблему. В корне сомнительное, как мне кажется, различение между **бытием** и **сущим** я предлагаю заменить различением между **Светом** и тем, что он освещает. Само собой разумеется, что Светом здесь обозначается не физическое явление. Когда мы — все равно, постепенно или внезапным образом — начинаем понимать то, что сначала казалось нам темным, в нашем сознании становится светло, и это так же верно в отношении слепого, как в отношении человека с острым зрением. С другой стороны, явно нет ни малейшего

смысла говорить, что человек **производит** этот свет, как бы мы ни пытались переопределить здесь слово «производит». Мы можем, по крайней мере предварительно, оставить в стороне вопрос о том, существует ли у понимаемого подобным образом света какой-то источник и даже — существует ли точный смысл, в каком можно поставить подобный вопрос. Но, размышляя о своем положении как человека (т. е. мыслящего существа), я оказываюсь вынужден признать, что это положение нельзя определить без отсылки к умопостигаемому свету. Наше размышление, кроме того, показывает нам, что свет этот охватывает меня тем больше, чем решительнее я отвлекаюсь от самого себя,— и речь тут идет не только о моем индивидуальном Я, но, пожалуй, о самом факте быть Я вообще, поглощенность которым как раз и достигает кульминации в антропоцентрической гордыне. Достаточно очевидно настоящее безумие претензий на то, будто человек производит свет в таком же смысле, в каком электростанция производит ток (впрочем, заметим пóходя, что даже в случае электростанции слово «производство» должно еще послужить предметом для анализа, в ходе которого рассеялся бы его кажущийся смысл). С такой точки зрения абсурдно воображать, что непомерное развитие техники ведет к какóму бы то ни было изменению фундаментальной ситуации человека по отношению к бытийному свету; причем эта ситуация навсегда останется крайне трудной для прояснения, поскольку всякое прояснение неизбежно имеет дело с тем, чтó может быть освещено, а бессмысленно говорить, будто освещен сам свет.

Однако, преодолевая таким путем антропоцентризм, приближаемся ли мы к нашей цели? Поначалу это кажется сомнительным. В самом деле, все до сих пор говорившееся касается истины, касается человека в присутствии истины, но очевидна ли связь между истиной и мудростью? [10] Постулировать эту связь — не значит ли подразумевать интеллектуализм, под которым еще неизвестно, можно ли подписаться, не пренебрегая многими существеннейшими аспектами человеческой реальности?

Мне кажется, что вещь, которую здесь скорее всего следует принять во внимание,— это определенная **истина жизни.** В самом деле, кто не соглашается, что слова «истина жизни» в свою очередь должны иметь какое-то значение, по-видимому, молчаливо отказывается придавать содержание слову «мудрость». Не приходим ли мы сейчас к тому, что имел в виду Зиммель, когда говорил: «Как на физиологическом уровне жизнь есть постоянное воспроизведение, и потому жить значит в то же время и больше, чем жить, так на духовном уровне она порождает нечто большее, чем жизнь: цель, в себе несущую ценность и смысл. Это свойство жизни подниматься к чему-то большему, чем она сама, не есть в ней нечто привходящее, это — ее подлинное существо, взятое в своей непосредственности» [11].

Можно, наверное, не во всем принимать терминологию Зиммеля, особенно в том, что касается слова «цель». Но тем

не менее он сказал главное: философия, размышляющая о жизни, всегда рискует упустить из вида, что суть всякой жизни — ее **кульминация** в чем-то таком, что в определенном смысле запредельно ей; и тем самым слова «истина жизни» приобретают реальный смысл.

Однако все это тоже пока еще недостаточно определенно и потому двусмысленно.

Пытаясь когда-то в совсем другом контексте прояснить отношение Жизни к Святому [12] и напоминая, что это отношение очевидным образом отменяется при натуралистическом подходе, я, мне думается, показал, что лишь постольку, поскольку жизнь выступает в своем кипении, в своей свежести и тем самым в своего рода символическом качестве (как намек на какую-то потаенную и как бы неприкосновенную изначальную цельность), мы оказываемся способны, словно в молниеносной вспышке, вернуть ей святую ценность. Но когда мы ставим акцент на том, что я назвал истиной Жизни, не приходим ли мы как раз к идее такой цельности? Замечу мимоходом, что хайдеггеровское Heil [13] мне кажется хорошим соответствием тому, что я здесь называю цельностью. По-моему, мысль Зиммеля и мысль Хайдеггера могли бы здесь восполнить одна другую, хотя та трудная мысль, появления которой на свет хочу добиться я, не соответствует в точности ни одной, ни другой. Жизнь — в том смысле, в каком каждый говорит о **своей** жизни,— нельзя считать совершенно и безоговорочно чуждой Свету, понимаемому как предельная онтологическая данность, данность, которая в то же время является **дающей,** в силу чего она и предельна. Впрочем, здесь нас подводит язык, потому что Жизнь и Свет вообще нельзя рассматривать как разные данности, между которыми приходилось бы устанавливать какую-то связь. Остается говорить о порождении Жизнью Света не в большей мере, чем об обратном соотношении. Все это — грубые и неприемлемые схематизации. Не лучше ли со всей возможной конкретностью вспомнить, каким образом озаряется жизнь для человека, много жившего и пытающегося извлечь порядок из всего, что в момент, когда переживалось, могло казаться чистой путаницей. Пример Гёте, естественно, приходит здесь на ум или еще — «Ripeness is all» Просперо [14].

Так или иначе, мы не должны на этой стадии нашего рассуждения забывать то, что говорилось выше о радикальной необеспеченности, на которую обречена жизнь сегодняшнего человека. Здесь, как кажется, достигает отчетливой формулировки проблема, вокруг которой мы все время вращались: действительно ли эта необеспеченность несовместима со зрелостью как необходимым условием всякой мудрости, достойной такого названия? Ведь мудрыми все равно не **бывают**, ими стремятся **стать.** Спросят, не возвращаемся ли мы здесь просто к тревоге, как она была определена нами в самом начале? Стоило ли труда пускаться во все это кругосветное плавание, чтобы кончить таким отрицательным результатом? В действительности, однако, из наших

раздумий мы все-таки извлекли положительный вывод: лишь в порядке неоправданного смешения, сказали мы, человек дошел до того, чтобы в своем **эго** и в развернутой им технической мощи видеть начало упорядочения мира; новый антропоцентризм еще меньше заслуживает оправдания, чем старый, который, в конце концов, опирался на первоначальный теоцентризм. Без колебаний скажу, что с отречения от **эго** и начинается мудрость, как она должна определяться сегодня. Речь идет о смирении, основанном на разуме и как бы дополняющем собой то озарение, которым сопровождается всякий акт подлинного понимания. Это смирение связано также с чутким сознанием опасности, или искушения,— опасности самоутверждения, сосредоточенности на Я: «Я сумел...» С другой стороны, здесь защищается вовсе не какой-то максималистский тезис Симоны Вейль, согласно которой само по себе употребление слова Я неким образом греховно [15], а гораздо более нюансированный взгляд, состоящий в том, чтобы признать за Я место, подобающее ему в определенной совокупности потенций. Я беру здесь это слово в шеллинговском смысле [16].

Необеспеченность (связанная с угрозой, о которой я говорил) здесь явно утрачивает свою непреложность — в той мере, в какой человек восстанавливает в истине отношение, которым связан с изначальным Светом.

Но, опять-таки, если мы поставим это соображение в центр нашей жизни, то не рискуем ли мы вернуться более или менее прямым путем к спинозизму, пускай терминологически видоизмененному,— абстрагировавшись тем самым от трагического аспекта, о необходимости подчеркивать который в современном контексте я непрестанно говорил?

Тут я подступаю как раз к тому, что, по-моему, всего важнее, но что способно вызвать и самое резкое противодействие: дело в том, что это — один из пунктов, где я всего решительнее отхожу от хайдеггеровской мысли в том виде, в каком она обычно истолковывается. Мы возвращаемся здесь к критике, которой я счел необходимым подвергнуть понятие Sein zum Tode из-за крайнего умаления в нем кардинальной проблемы смерти другого человека, смерти любимого существа,— умаления, которое, на мой взгляд, серьезно сказывается на всем творчестве Хайдеггера и в конечном счете замыкает его в плену экзистенциального солипсизма (обрамленного, со своей стороны, чисто лирической онтокосмологией). Поистине, куда девается здесь agapē [17] и все относящееся к ней? Мы не разрешим эту трудность, даже если введем, как делает это Бинсвангер [18], дополнительную категорию любви. Дело ведь здесь не в категориях, а в самой судьбе того тварного существа, каким является каждый из нас, и все категории, какими бы они ни были, здесь просто служат ему и находятся в его распоряжении. Цель нашего разыскания — узнать, как то, что я назвал изначальным Светом, который никак нельзя понимать наподобие аристотелевского безличного **нуса**, относится

к нашему трагическому миру, где каждый причастен бытию-наперекор-смерти не только в силу некоего Drang'a [19], инстинкта самосохранения, но и — в более глубоком и интимном смысле — наперекор смерти того, кого он любит и кто для него значит бесконечно больше, чем он сам, настолько, что он существует — не по своей природе, а по своему призванию [20] — децентрированным или полицентрированным существованием.

Я по-прежнему думаю то, что писал непосредственно после Освобождения в статье «Дерзание в метафизике» (впрочем, я просто продолжал там заметки, фигурирующие во второй части «Метафизического журнала»). По моей мысли, каждый из нас как бы призван — независимо от отношения к вере, о которой здесь вопрос не стоит,— прояснить очертания какого-то мира, не наложенного извне на наш мир и являющегося, наверное, этим же самым миром, но взятым в такой многомерности, которую обычно мы даже отдаленно не улавливаем. Речь идет о мире не в узком смысле Umwelt'a или Umgebung'a [окружения.— *Нем.*], а о мире, как он задевает те глубины нашего существа, куда самый лучший психоаналитик лишь приоткрывает доступ.

В этой перспективе может прояснить ся, что истинная мудрость нашего века, века абсолютной необеспеченности, заключается в том, чтобы с необходимым благоразумием, но и не без трепетного восторга искателей пуститься по тропам, ведущим, не скажу — за пределы времени, но за пределы **нашего** времени, туда, где технократы и статистики, с одной стороны, инквизиторы и палачи, с другой, не только теряют почву под ногами, но исчезают, как туман на заре прекрасного дня.

ПРИМЕЧАНИЯ

Эта заключительная статья в одноименном авторском сборнике французского католического философа и драматурга Габриэля Марселя (1889—1973) имеет темой ряд мыслей, составляющих, по его словам, фон всего написанного им (включая драматургию, которую, говорит Марсель, «ни в коем случае нельзя отделять» от его философии — см. ниже прим. 12). Как мыслитель и художник, вдумываясь в ситуацию современного человека, он находит, что самодовлеющий индивид, конституировавшийся в Новое время на почве картезианства и спинозизма, в эпоху планетарной техники гибнет, раздавленный или тоской научно-технического прогресса с его дурной бесконечностью, или тревогой перед тем, как промышленная и социальная инженерия порабощает человечество и создает средства его быстрого уничтожения. Человек обречен теперь не только в извечном смысле неминуемой смерти, но и в смысле своего неизбежного распыления на производственные и социальные функции. Он оказался унизительно слабым перед собственным созданием; техника безвозвратно разъела индивидуальность, причем Марсель безжалостно осуждает попытки сохранить ее, отгородившись от мира. Мудрость человека, рискующего жить сознательным замыслом, проектом, выступив из слитного биологического существования к своему «призванию», Марсель видит в том, чтобы принять трагизм эпохи и в ответ на смещение центра от индивидуального Я к обществу вернуться к такому «децентрированию» и полицентрированию этого Я, когда центральное место отдается не обществу, за которым философ не признает никакого личностного смысла, и не человеку будущего, которого он считает рационалистической экстраполяцией из той же техники, а Свету, источнику всякого понимания, и ближним (любимым). Вверившись этим двум, по Марселю, реальнейшим реалиям, современный искатель мудрости как бы порывает связь с сегодняшним миром, но тут оказывается, что за истертыми фигурами плоской действительности все явственней проступают очертания настоящего, многомерного мира. Восстанавливая и спасая так человека, трагическая мудрость Марселя оказывается родственна творчеству — поэтическому или связанному с ним философскому.

[1] «Метатехникой» Марсель называет область свободного решения, откуда (через открытия и изобретения) идет сама техника и откуда при нормальном положении вещей должно определяться ее применение. (*Marcel G.* Pour une sagesse tragique et son au-delà. P., 1968. P. 226.)

[2] «У-себя-(самого)-бытие» (нем.; термин немецкого классического идеализма). ««Я»...возвращается к единству с самим собой. Это у-себя-самого-бытие «я»... есть его бесконечность, или идеальность... Бесконечным многообразием своих представлений дух... не только **не вовлекается в пространственную внеположность...** но... его **простая самость с ничем не омрачаемой ясностью** проходит через все это многообразие» (*Гегель.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. М., 1977. С. 20. Подч. наше.— *Прим. пер.*).

[3] *Teilhard de Chardin.* Hymne de l'Univers//*Teilhard de Chardin.* Oeuvres. P., 1963. T. 5. P. 117—118.

[4] Ibid. P. 100.

[5] Ср. Платон, «Федон» 63 с сл.: вопрос о смерти ставится в терминах души, тела и их связи; Спиноза, «Этика», ч. V, теоремы 38—39 (*Спиноза Б.* Избранные произведения. М., 1957. Т. 1. С. 613—614): проблему смерти мудрец снимает, поскольку способен жить высшими, бессмертными сторонами своей души.

[6] В работе «Моя смерть и я» (*Marcel G.* Op. cit. P. 175—191), где разбирается хайдеггеровская концепция «бытия-при-смерти» (zum Tode sein), Марсель находит у Хайдеггера солипсистскую поглощенность человека собственной смертью и забвение того, что смерть любимого существа для человека бесконечно весомее, чем собственная. Он предлагает как альтернативу понятие «бытия-против (вопреки)-смерти». В действительности хайдеггеровское вот-бытие (Dasein), определяющееся как «бытие-при-смерти», не тождественно индивидуальному существованию и изначально включает в себя существование любимых и близких.

[7] «Морское кладбище» — лирико-метафизическая поэма Поля Валери (1922). Цитируется конец VII строфы («...но воссияние света предполагает темную половину мрака») (*Valéri P.* Poésie. P., 1966. P. 102).

[8] Здесь Марсель, по-видимому, вольно излагает одну из любимых мыслей Горького. Ср., например, поэму «Человек».

[9] Сонет «Золотые стихи» (последний в цикле из 12 сонетов «Химеры») французского романтического поэта Жерара де Нерваля (1808—1855) (*Nerval G.* de. Présentation de M. Alyn. P., 1965. P. 465—466).

[10] Истина, по Марселю, не сводится к умственному выяснению, а предполагает бытие и жизнь в истине (*Marcel G.* Op. cit. P. 118 сл., 138).

[11] *Simmel G.* Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel. München; Leipzig, 1922. P. 94.

[12] Связи между «Жизнью и Святым», затронутой во многих работах Марселя, специально посвящена одноименная статья (*Marcel G.* Op. cit. P. 154—174), кончающаяся словами: «Пожалуй, можно сказать, что смысл моего творчества, в том числе и прежде всего драматического творчества, которое ни в коем случае нельзя отделять от моих философских сочинений, заключается именно и главным образом в попытке возвратить все и всех к этому живому центру, к этому сердцу человека и мира, где всё таинственным образом оказывается в порядке и где слово «святое» само напрашивается на уста хвалой и благословением».

[13] Heil (*нем.*) — «благо, исцеление, спасение» (этимологич. родств. русскому «целый»).

[14] «Зрелость есть все» (*англ.*). Неточность Марселя: это слово не Просперо из «Бури», а Эдгара из «Короля Лира» (V 2, 11).

[15] Симона Вейль (1909—1943) — французский философ и мистик; исповедовала и осуществляла в жизни отказ от самости в сопереживании страдающим.

[16] Как «совокупность (всеединство) потенций» у Шеллинга определяется прежде всего абсолют, а вслед за ним — всякая цельность, поскольку последний присутствует в ней. Слово **Я** Шеллинг употреблял в смысле самосознания, которое формируется опытом интуитивного познания абсолюта и полностью осуществляется в «искусстве» как творческом воспроизведении цельности.

[17] Agapē *(греч.)* — горячая жертвенная любовь (в отличие от philia — симпатии, и eros'а — любовного влечения).

[18] Бинсвангер Людвиг (р. 1881) — швейцарский психиатр, сочетавший психоанализ с методами феноменологии и экзистенциализма. Дополняя хайдеггеровскую концепцию бытия-в-мире любовью, он строит понятие «бытия-над-миром».

[19] Drang *(нем.)* — (непроизвольное) стремление, позыв.

[20] «Призвание», по Марселю,— это содержательно наполненная (родственная любви и истине) свобода, в пространство которой человек творчески «выступает» («экзистирует») из своей природной данности, когда решается думать и действовать.

В. В. Бибихин

С17 **Самосознание** европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве.— М.: Политиздат, 1991.— 366 с.
ISBN 5—250—01281—7

Книга включает труды западных мыслителей, сохраняющие актуальное значение для современной философии и теории культуры. В ней представлены работы М. Вебера, Г. Марселя, Х. Ортеги-и-Гасета, М. Хайдеггера, И. Хейзинги, О. Шпенглера, К. Г. Юнга и др. Собранные вместе, они дают возможность лучше понять западноевропейскую культурологическую мысль новейшего времени в ее развитии.

Книга предназначена широкому кругу читателей, интересующихся историей мировой культуры.

С $\frac{0301030000-040}{079(02)-91}$ 29—91

ББК 71.0

САМОСОЗНАНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

На переплете и на форзацах
рисунки *В. В. Кандинского*

Заведующий редакцией *В. И. Кураев*
Редактор *Е. И. Степанов*
Младшие редакторы *Ж. П. Крючкова* и *Е. С. Молчанова*
Художник *А. Л. Чириков*
Художественный редактор *А. Я. Гладышев*
Технический редактор *Е. Ю. Куликова*
ИБ № 8827

Сдано в набор 11.11.90. Подписано в печать 13.06.91. Формат $60 \times 90^1/_{16}$. Бумага офсетная книжно-журнальная. Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Усл. печ. л. 23. Уч.-изд. л. 27,53. Тираж 75 000 экз. Заказ № 1315. Цена 4 р. 70 к.
Политиздат. 125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Ордена Ленина типография «Красный пролетарий».
103473, Москва, И-473, Краснопролетарская, 16.