

О современной буржуазной эстетике

О совре-  
менной  
буржуазной  
эстетике

# О современной буржуазной эстетике

СБОРНИК СТАТЕЙ

ВЫПУСК 3



«Искусство» Москва 1972

Составитель  
В. И. ТАСАЛОВ  
Ответственный редактор  
Б. В. САЗОНОВ

К. М. Долгов

## ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ И ЭСТЕТИКА ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА

Крупнейший испанский философ и эстетик Хосе Ортега-и-Гассет оказался одним из тех буржуазных философов, которые, анализируя состояние буржуазного общества и культуры, пришли к выводу о том, что необходимы радикальные средства, чтобы выйти из тяжелейшего кризиса: экономического, социального, политического, идеологического и культурного. В этом смысле Ортега-и-Гассет продолжал линию «философии жизни» Шопенгауэра, Ницше, Бертсона, Шелера, Шпенглера и других, исходивших в свою очередь из идей таких мыслителей, как Гаман, Якоби, Фихте, Шеллинг, и немецких романтиков — Ф. Шлегеля, Новалиса и других. Вторая линия, которой следовал и которую развивал Ортега-и-Гассет, была линия Канта и неокантианцев: Дильтея, Зиммеля, Кассирера, Когена. Наконец, третья линия, прослеживаемая более четко в поздних сочинениях Ортеги, восходит к предтече экзистенциализма — Киркегору. Вообще же ни одно сочинение Ортеги-и-Гассет нельзя отнести к какому-либо одному направлению буржуазной философии: чаще всего его труды содержат в себе идеи и «философии жизни», и кантианства, и экзистенциализма. Скорее всего, его философские и эстетические взгляды можно было бы охарактеризовать как взгляды представителя философии культуры в самом широком смысле этого слова. Если к тому же принять во внимание, что Ортега-и-Гассет, как и всякий крупный мыслитель, претерпел значительную духовную эволюцию, то с необходимостью встанет задача рассмотреть хотя бы самые основные, узловые пункты эволюции, ибо без этого будет непонятен анализ его эстетики. Можно, пожалуй, сказать даже так: эстетика и философия Ортеги-и-Гассета настолько тесно связаны друг с дру-

гом, что нельзя понять эстетику без философии, а философию без эстетики, поскольку его философия является эстетической, а эстетика — философской.

В связи с этим мы начнем рассмотрение взглядов Ортеги-и-Гассета с анализа его философских сочинений, явившихся своеобразными вехами в эволюции его философских взглядов, а затем рассмотрим его эстетику, оказавшую и еще продолжающую оказывать огромное влияние на современную буржуазную эстетику и искусство.

Для Ортеги «философия есть познание Универсума или всего того, что есть»\*. Это довольно абстрактное определение он дополняет утверждением, что «философия является также функцией коллективной жизни, социальным фактом, институтом. И все это также относится к «философской» реальности\*\*. И еще: «философия есть коллективная необходимость»\*\*\*. Исходя из того, что «вся социальная жизнь является неподлинной»\*\*\*\*, Ортега объявляет и социальную необходимость философии также неподлинной: «...социальная необходимость философии и, следовательно, ее реальность как социального факта являются неподлинными необходимостью и реальностью»\*\*\*\*\*. Этой социальной неподлинной необходимости философии он противопоставляет философию «творческого индивида»: «Эта необходимость философствования, которую ощущает творческий индивид, есть подлинная и оригинальная необходимость. В нем, а не в обществе находится источник философии и ее подлинная или радикальная реальность»\*\*\*\*\*.

Таким образом, и философия понимается Ортегой как философия индивида, а не как социальная необходимость и уж тем более не как форма общественного сознания.

В своей работе «История как система»\*\*\*\*\* Ортега-и-Гассет развивает проблему специфики познания общественных явлений, проблему, актуальную для самых различных направлений буржуазной философии — от феноменологии до экзистенциализма.

---

\* J. Ortega y Gasset, I qué es filosofía.? — Obras completas, t. VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 335.

\*\* J. Ortega y Gasset, A «Historia de la filosofía» de Emile Bréhier. (Ideas para una historia de la filosofía).— Obras completas, t. VI, p. 397

\*\*\* Там же, стр. 398.

\*\*\*\* Там же, стр. 401.

\*\*\*\*\* Там же.

\*\*\*\*\* Там же, стр. 402.

\*\*\*\*\* J. Ortega y Gasset, Historia como sistema.— Obras completas, t. VI, pp. 13—50.

Еще неокантианцы Риккерт и Наторп резко выступали против психологизма в познании, отстаивая объективный характер логических форм, логического познания. Еще более резкой критике подвергается психологизм в сочинениях Гуссерля, который считал психологизм равнозначным субъективизму и релятивизму. Правда, одновременно Гуссерль критиковал и «европейский рационализм», который, по его мнению, не соответствовал «подлинному рационализму» современной эпохи.

Ортега-и-Гассет продолжает эту критическую линию. Он сетует на то, что современная наука, и прежде всего естествознание — математика, физика, биология и другие конкретные науки, — достигшая необычайно больших результатов в познании природы, не может сказать ничего определенного относительно человека и человеческого общества. Применение естественнонаучных методов исследования приводило в лучшем случае к тому, что устанавливались какие-то сходные признаки между человеком и неживой природой и человеком и животным миром, но суть человека и человеческого оставалась за семью печатями. Так, в средние века попытка объяснить сложнейшие отношения человека с миром божественным откровением не дала никаких положительных результатов. Начиная с XV и XVI веков человечество повернулось лицом к науке: вооружась различного рода рационалистическими теориями, оно поверило во всеразрешающую мощь естественнонаучного метода. Начиная с Декарта считалось само собой разумеющимся, что реальный мир имеет такую структуру и организацию, которая совпадает с такой формой человеческого интеллекта, как «математический разум» или «физический разум». Однако «физический разум,— пишет Ортега,— не мог сказать нам ничего ясного о человеке»\*, так же как и все естествознание в целом, поскольку к познанию человека и человеческого общества нельзя механически применять категории естественных наук. Люди слишком поверили в науку, в научное познание, которое на самом деле оказалось бессильным в познании человеческой сущности и сущности человеческого вообще. Ортега-и-Гассет прав в своей критике в том отношении, что вся домарксистская философия (в том числе и материализм) и наука оказались бессильными выявить и определить сущность человека и законы развития человеческого общества. Больше того, представители основных направлений буржуазной философии предлагали раз и навсегда

---

\* J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*.—Obras completas, t. VI, p. 23.

отказаться от попытки предвидеть будущее человечества, предвидеть дальнейший ход событий \*.

Что же предлагает Ортега-и-Гассет вместо оказавшегося бесильным в познании социальных явлений естественнонаучного подхода? Во-первых, рассматривать человека как духовное существо, а не как природу, во-вторых, рассматривать историю как систему человеческого опыта, в-третьих, считать разум новой формой «откровения». «Человек, — пишет Ортега, — является не какой-то вещью, а драмой, его жизнь — чисто универсальное событие, которое случается с каждым... Человек не встречает вещи, а полагает и предполагает их. То, что он встречает, — это трудности и легкости существования» \*\*. Единственное, с чем встречается человек, — это обстоятельства. Находясь в определенных обстоятельствах, человек может выбирать то или другое, выбирать какую-либо из возможностей. «В каждый момент моя жизнь открывает передо мной различные возможности: могу сделать то или другое» \*\*\*. Здесь Ортега-и-Гассет начинает говорить экзистенциалистским языком, употребляя экзистенциалистскую терминологию и категории. Однако он идет дальше, рассматривая историю как систему человеческого опыта и считая, что она может быть познана только «историческим разумом».

Чтобы познать человека и человеческое, необходимо применить специфический вид познания или разума — разум исторический: «Чтобы понять что-нибудь человеческое, личное или коллективное, необходимо иметь в виду историю... Жизнь становится немного прозрачной только перед *историческим разумом*» \*\*\*\*. Почему? Потому, что человек, как полагает Ортега, меньше всего имеет отношение к природе. «Человек не имеет природы, но то, что он имеет... история». Это высказывание можно понимать в двойном смысле: в смысле отрицания какой бы то ни было «природы», заложенной в человеке раз и навсегда, и в смысле отрицания природы как таковой. Видимо, Ортега

---

\* Вот что писал, например, неокантианец Г. Риккерт: «Я не верю, чтобы возможно было предсказать даже ближайшее будущее с какой-либо уверенностью. То, что будет, зависит отчасти от решений отдельных индивидуумов или, по крайней мере, может испытать решающее влияние с их стороны. Индивидуальные же деяния не поддаются никакому предсказанию» (Г. Риккерт, Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени, Пр., 1922, стр. 8).

\*\* J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*.— *Obras completas*, t. VI, p. 32.

\*\*\* Там же, стр. 33.

\*\*\*\* Там же, стр. 40.

\*\*\*\*\* Там же, стр. 41.

имел в виду оба этих аспекта. В отрицании изначальной, «метафизической», трансцендентной «природы» Ортега был совершенно прав — он прекрасно понимал, что человека формируют обстоятельства, в которых он живет. Вместе с тем Ортега не признавал значение какой-либо природы для человека, значение «физического тела», «физической природы», отрывая тем самым историю и природу друг от друга. Это вело к тому, что человек понимался им как чисто духовное существо, а его деятельность — как чисто абстрактная, духовная, интеллектуальная деятельность. Ясно, что подобное понимание истории, деятельности, природы, то есть понимание взаимоотношений природы и человека, природы и общества, деятельности и историзма, не имело ничего общего с их научным пониманием, с диалектико-материалистическим пониманием человеческой деятельности и ее истории.

Основу же человека и истории следует искать, как говорит Ортега, в «трансцендентальной реальности», которая только и остается с человеком, живет с ним, срывает с жизни все и всякие иллюзии \*. При помощи «трансцендентальной реальности» Ортега пытается объяснить историю, а при помощи истории — преодолеть неизбежное отчуждение человека. «Человек, отчужденный от самого себя, встречается с самим собой как реальность, как история... история восстанавливается как исторический разум» \*\*. Понятно стремление Ортеги снять отчуждение человека, действительно неизбежное в буржуазном обществе. Он догадывается, что отчуждение человека происходит в процессе его деятельности и что человек может встретиться с самим собой в продуктах своей собственной деятельности. Однако, как мы уже отмечали, сама человеческая деятельность понимается им идеалистически как чисто духовная, интеллектуальная деятельность. Поэтому человек может встретиться с самим собой не просто в «истории», а в истории, восстановленной в виде «исторического разума». Ясно, что это чисто иллюзорное преодоление отчуждения, поскольку действительное преодоление отчуждения как продукта исторически конкретного способа производства возможно только посредством уничтожения соответствующих производительных сил и производственных отношений, производящих и воспроизводящих отчуждение.

С помощью «исторического разума» Ортега пытается соединить в единое целое историю и разум, которые, по его мнению,

---

\* См.: J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*.— *Obras completas*, t. VI, p. 49.

\*\* Там же, стр. 49.



были оторваны друг от друга и противоположны во времена Древней Греции, и применить этот «исторический разум» к исследованию феноменов человеческого общества, ибо «исторический разум является еще более рациональным, чем физика, более точным, более требовательным, чем она»\*. Действительно, Ортега пытается понять и объяснить многие социальные явления при помощи этого «исторического разума».

Рассматривая историческую науку, Ортега замечает, что она, как и другие науки о реальности, состоит из четырех элементов: ядра а priori, системы гипотез, связывающих это ядро с наблюдаемыми фактами, сферы «индукций», управляемых этими гипотезами, широкой строго эмпирической периферии — описания чистых фактов и дат. Правда, при этом Ортега не объясняет сути связи априорного ядра и фактов — он просто постулирует эту связь. Не раскрывает Ортега и механизм «индукции», что имеет особо важное значение для исторического исследования. Что касается описания фактов и дат, то ему Ортега придает мало значения, поскольку, по его мнению, сами по себе даты являются лишь проявлениями или симптомами реальности, данными одним для другого. «Этим одним, в этом случае, является подлинный историк — не филолог, не архивариус, — а этим другим является историческая реальность»\*\*.

Сама историческая реальность, согласно Ортеге, в каждый данный момент составляется из некоторого числа изменчивых и некоторого числа постоянных ингредиентов. «Эти постоянные ингредиенты факта или исторической реальности являются его радикальной, исторической структурой а priori. И поскольку они являются а priori, то не зависят в принципе от изменений исторических дат»\*\*\*. В то время как историк или архивариус только и делает, что хронологически реконструирует историю, Ортега выступает против сведения истории к голой хронологии, плоскому эмпиризму, а ищет в истории некие «постоянные» величины, которые бы не зависели от бесконечного количества изменений. Он улавливает некую «постоянную» исторического процесса, но не знает, как ее понять, что она собой представляет.

Действительная история лежит, безусловно, гораздо глубже своих внешних проявлений — дат, и вообще действительная история лежит как бы под хронологией, хотя ее нельзя отрывать

---

\* J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*.— *Obras completas*, t. VI, p. 49.

\*\* J. Ortega y Gasset, *La «filosofía de la historia» de Hegel y la historiología*.— *Obras completas*, t. IV, p. 533.

\*\*\* Там же.

и от хронологии, как это делает Ортега. Ортега чувствует «постоянные» величины, лежащие в основе хронологической последовательности, но он, в силу исходных взглядов, согласно которым определяющим моментом выступает индивидуальная человеческая жизнь, спектр и угол зрения индивидуума, личности, не может согласиться с тем, что эти «постоянные» есть не что иное, как законы истории, независимые от человеческого сознания. Он чувствует, что эти «постоянные» должны быть предметом изучения историологии, но не может определить, что собою эти «постоянные» величины представляют.

Его не удовлетворяет понимание истории у неокантианцев и у Гегеля: первые сводят философию истории к историографии\*, второй делает из философии истории метафизику истории. И то и другое Ортега считает неправильным: «Историология не есть поэтому методологическая рефлексия об *historia rerum gestarum* или историография, но непосредственный анализ, *res gesta* исторической реальности»\*\*. Только «онтология исторической реальности» способна превратить историю в науку, говорит Ортега. И это было бы правильно, если бы под «онтологией» он понимал действительную историческую реальность, а не проекцию или перспективу историка, а под «постоянными» величинами не априорно данное ядро, а объективные исторические законы, соответственно которым и развивается эта историческая реальность.

Подобное понимание истории лежит в основе его методологии историко-философских исследований; Ортега-и-Гассет написал ряд работ о философах прошлого — Галилее, Декарте, Канте, Гегеле и других.

Важное методологическое значение имеет его работа о Канте, написанная в 1924 году и дополненная в 1928 году. В этой работе Ортега-и-Гассет подчеркивает, что главное внимание уделяется им не философии Канта как таковой, а «отношениям между Кантом и его философией»\*\*\*. Это положение Ортега считает ключевым для истории философии. «Эта манера трактовать философию, говоря не о ней самой, а о ее отношениях (*articulación*) с человеком, который ее создает, не является ни капризом, ни дополнительным любопытством. Я считаю, что именно в ней состоит подлинная субстанция истории филосо-

---

\* J. Ortega y Gasset, La «filosofía de la historia»... — Obras completas, t. IV, p. 537.

\*\* Там же, стр. 539.

\*\*\* J. Ortega y Gasset, Kant. Reflexiones de centenario. — Obras completas, t. IV, p. 48.

фии»\*. Действительно, Ортега-и-Гассет все свои историко-философские работы пишет в духе этого принципа, исследуя не столько собственно философские взгляды того или другого мыслителя, сколько связи и отношения той или иной философии с ее творцом. Исследованию подлежит не действительность и не философия, которая ее отражает, а взаимоотношения философии с ее творцом, создателем — вот основной принцип историко-философских исследований, согласно Ортеге-и-Гассету.

Результаты такого анализа могут быть весьма своеобразными. В этой же работе о Канте Ортега связывает кантовскую философию с капитализмом. Делает он это довольно своеобразно — через характер человека, характер буржуа. Ортега глубоко убежден, что характер человека той или иной эпохи играет определяющую роль в создании той или иной философской теории. По его мнению, в Греции, Риме и в Европе был рожден и поставлен в центр социальной жизни, общества «человек войны»\*\*, то есть человек, у которого в характере заложено стремление к войне. Однако теперь этот характер начинает вытесняться другими чертами, присущими человеку буржуазного общества. Характер буржуа, по Ортеге, порождает соответствующую философию, а философия — соответствующий характер буржуа. «Современная философия, продукт подозрительности и осторожности, рождает буржуев. Это новый тип человека, который идет к потере военного темперамента и к тому, чтобы стать социальным прототипом. Это происходит потому, что буржуа является таким видом человека, который не верит в себя, который не чувствует уверенности в самом себе... Буржуа является индустриальным человеком и адвокатом. Экономика и право являются двумя дисциплинами осторожности. В кантовском критицизме мы созерцаем гигантскую проекцию буржуазной души, которая управляла судьбами Европы с растущей исключительностью начиная с эпохи Возрождения. Этапы капитализма были одновременно стадиями критической эволюции»\*\*\*. Как видно, Ортега очень тесно связывает философию Канта с развитием капитализма, с появлением нового человека. Это связывание внешне напоминает материалистическую точку зрения, точку зрения исторического материализма. Однако именно внешне и не больше, ибо сам Ортега-и-Гассет прямо пишет о том, что его позиция не имеет ничего общего с историческим материализмом. «Это отношение, которое отмечается между фило-

---

\* J. Ortega y Gasset, Kant. Reflexiones de centenario.—Obras completas, t. IV, p. 48.

\*\* Там же, стр. 31.

\*\*\* Там же.

софией Канта и буржуазным капитализмом, не подразумевает присоединения к доктринам исторического материализма»\*. Исторический материализм Ортега считает ошибочной теорией и отмечает лишь чисто внешнее сходство своей теории с историческим материализмом: «Я не говорю, конечно, что критическая философия является результатом капитализма, но обе вещи являются параллельными созданиями типа человека, в котором подозрительность доминирует»\*\*. С одной стороны, он утверждает, что философия создает человека нового типа — буржуа, с другой — что философия и капитализм являются, по его мнению, продуктом этого нового типа человека, этого буржуа, суть которого он усматривает в «подозрительности».

На первый взгляд кажется, что здесь — противоречивые утверждения. На самом же деле это одна и та же позиция, согласно которой и философия и капитализм являются производными от человека. Если раньше мы видели, что Ортега считает общество лишь совокупностью индивидуумов, то сейчас обнаружили, что он полагает общество продуктом индивида, то есть в конечном счете сводит его к индивидууму. Философия тоже сводится им к сознанию индивидуума, к его познавательной способности. Поэтому хотя Ортега и говорит в одном случае о зависимости человека от философии, а в другом, наоборот, о зависимости и философии и даже капитализма от типа человека — эти утверждения сводятся к одному: и философия, и общество, и общественный строй определяются человеком, типом человека. Его позиция сводится к антропологизму психологического толка, ибо он не только исходит из человека, но и самого человека понимает как некое биологическо-психологическое существо.

Ортега различает тип человека не только соответственно историческому периоду, но и в соответствии с местом, страной или даже расой, национальностью. Так, он различает немецкую и испанскую или итальянскую философию соответственно характеру немца и представителя романской группы, то есть вводит «этнологическую классификацию».

Современный человек является буржуем — это социологический факт, говорит Ортега. Однако для понимания характера той или иной философии этого недостаточно, ибо современный человек является европейцем, западным человеком, более или менее германским человеком. Кант, например, является чистым

---

\* J. Ortega y Gasset, Kant. Reflexiones de centenario.— Obras completas, t. IV, p. 31.

\*\* Там же.

немцем, говорит Ортега. У него нельзя найти ни одного симптома, проявления славизма. Это дает, по его мнению, довольно точную характеристику кантианской философии.

«Немецкая душа» и «южная душа» (испанцы, итальянцы и другие) имеют противоположные характеристики. «Немецкая душа» характеризуется интеллектуальной ясностью, замкнутостью в самой себе, очевидностью и действительностью своего собственного существования, в то время как «южная душа» отличается своей общительностью, «социальностью», рассматривает самое себя в связи с другими людьми («ты», «он», «другие») и другими предметами (деревья, море, звезды и т. д.). Поэтому если немецкая философия, говорит Ортега, «немецкая душа» пытается основать философию на человеческом Я. на идее, то «южная душа», южная философия основывает философию на внешнем мире. «Принимая это во внимание, Я означает образец реальности, понимание немца в философии как попытку интеллектуального *конструирования* мира, который был бы похож, насколько это возможно, на Я»\*. В «южной философии», напротив, конструирование Я происходит в тесной связи с телом. При сравнении философии древних греков и немцев Ортега замечает, что греческая философия имела представление о движении, но она не знала, что движется. Немецкая философия ставит в центр своего рассмотрения мышление как таковое и его познание, то есть сознание, самопознание мышления, самосознание. «Немецкое Я не есть душа, не есть реальность в теле или связанное с телом, но сознание самого себя, самосознание — *Selbstbewußtsein*\*\*». И когда Сократ выставлял перед греками свой императив: «Познай самого себя», — то под этим подразумевалось не столько познание как чистое самосознание, сколько познание, связанное с познанием других. «Немец, — говорит Ортега, — проектирует свое Я на близкого (*próximo*) и делает из него фальшивое *Ты, alter ego*\*\*\*. Немец всегда истолковывал и понимал Я как *Innerlichkeit*. Эти черты Ортега относит ко всей немецкой философии вообще.

Если бы подобные вещи говорил человек, не связанный с философией, то, может быть, не стоило бы обращать внимание на это. Но в данном случае этнологические и психолого-антропологические характеристики превращаются в методологические принципы исследования истории философии одного из крупнейших

---

\* J. Ortega y Gasset, *Kant. Reflexiones de centenario*. — *Obras completas*, t. IV, p. 35.

\*\* Там же, стр. 36.

\*\*\* Там же, стр. 37, 38.

ших философов XX века. Именно поэтому следует рассмотреть, откуда возникают подобные взгляды и к каким последствиям они приводят.

Рассматривая немецкую философию, Ортега прежде всего встретился с такими великими философами, как Лейбниц, Фихте, Шеллинг, Кант и Гегель, то есть с классической философией немецкого идеализма, развивавшего принципы активности человеческого мышления и познания как в форме развития различных категорий самого человеческого мышления, так и в форме развития категорий и законов «абсолютной идеи» и т. п. Как бы там ни было, в любом случае исходным пунктом служило само человеческое мышление, гипертрофированное, гипостазированное или возведенное в абсолют. Рассматривалось ли оно как некий объект, или не-Я, или как отчуждение абсолютной идеи — во всех случаях источник оставался одним и тем же: человеческое сознание или самосознание. Поэтому создавалась иллюзия, что вся немецкая философия сводится к исследованию и утверждению самосознания. При этом Ортега совершенно не принимал во внимание материалистическую философию.

Давая высокую оценку немецкому идеализму, Ортега полагал, что «вся современная философия является идеализмом», если не принимать во внимание два исключения: «Спинозу, который не был европейцем, и материализм, который не был философией»\*. На самом деле, если исключить из философии материализм (Спиноза, как известно, был тоже материалистом), тогда действительно вся философия, точнее, вся история философии будет казаться историей идеализма. Но подобное исключение может быть сделано только в голове философа, а не в реальной истории философии, только в каком-нибудь учебнике по истории философии или в работе об истории философии, в то время как реальная история философии всегда представляла собой историю борьбы материализма и идеализма в ее самых различных формах и проявлениях.

Но дело не только в том, что немецкая классическая философия акцентировала внимание на гносеологической проблематике, на активном характере человеческого познания. Это как бы «объективная» предпосылка создавшейся у Ортеги иллюзии. «Субъективной» же предпосылкой является собственная точка зрения Ортеги-и-Гассета, состоящая в том, что он рассматривает действительность как «проекцию», как «перспективу» человека, как некий «спектр» личности, ее продолжение. При этом в

---

\* J. Ortega y Gasset, Kant. Reflexiones de centenario.—Obras completas, t. IV, p. 38.

«действительность» включается все существующее. В связи с этим и история философии рассматривается как «проекция», «перспектива», «спектр» личности философа, непосредственное продолжение этой личности. Вся история философии представляется в виде громадной панорамы «спектров» различной величины, глубины, ясности и т. д. Характеристики «спектров» не столько зависят от личности философа, сколько являются ее непосредственным продолжением, ее неотъемлемой частью.

При таком понимании мира и философии все существующее превращается в существование ряда личностей, в существование отдельных индивидуальных миров, обладающих психологическо-антропологической природой. Это не есть миры «чистого самосознания», как у некоторых представителей немецкого идеализма, но это также и не реальные, конкретные люди с их осознанным отношением к действительности, возникающим на основе сложившегося в течение долгого исторического периода времени общественного сознания, а некая смесь живого, действующего человека с самосознанием человека, для которого весь мир представляется миром лишь в той степени, до какой простирается и распространяется его самосознание. От реального мира остаются лишь небольшие островки, с которыми индивидуум имеет какие-то отношения (по большей части отношения осмысления и познания), которые в связи с этим антропологизируются, а в некоторых случаях обладают лишь биологическими или физиологическими характеристиками. Данные отношения носят односторонний характер и направленность, а именно от субъекта к объекту, поскольку сам объект представляется в виде части субъекта или, точнее, как продолжение субъекта, его субстантивация в форме субъективности.

Это — несколько видоизмененное понимание сознания и самосознания, которое мы встречаем в философии Фихте. Видоизменение заключается в наделении этого самосознания биологическими характеристиками, жизненной активностью, жизнью в ее биологическо-антропологическом понимании.

Поэтому, с одной стороны, отрицание объективной реальности и ее воздействия на субъект ведет к дальнейшей субъективизации (биологическому психологизму) содержания человеческого мышления и познания, с другой стороны, процесс субъективизации содержания человеческого сознания и познания приводит к еще более радикальному отрицанию и исключению действительности из сферы познания и деятельности индивидуума. В конечном счете Ортега приходит к личности, к человеку как радикальной данности всего существующего и как к исходному пункту человеческой жизнедеятельности вообще.

Ортега ставит вопрос о смысле истории — в чем смысл истории, и имеет ли история какой-либо смысл? По его мнению, только наша человеческая жизнь имеет смысл: «Только наша жизнь имеет сама по себе «смысл» и поэтому является интеллигибельной... Наша жизнь есть универсальный интерпретатор. И история, как только интеллектуальная дисциплина, является методическим усилием для того, чтобы сделать из любого другого человеческого бытия (*ser*) *alter ego*, где оба термина — *ego* и *alter* — берутся в полной мере. Это противоречиво и поэтому составляет проблему для разума»\*. То есть только человеческая жизнь представляет какой-то интерес для исторического исследования и размышления. Сама же история является методическим усилием исторического разума, который пытается постоянно превратить человеческое бытие в другое Я, в другое человеческое бытие. Другими словами, исторический разум пытается воспроизвести прошлое через настоящее и в настоящем. Этот процесс означает постоянное превращение человеческого бытия, существовавшего в настоящем, в человеческое бытие, существовавшее в прошлом, и, наоборот, человеческого бытия, существовавшего в прошлом, — в настоящее человеческое бытие. В этом Ортега видит противоречие и проблему человеческого разума.

Действительно, если брать историю, то она имеет смысл только как человеческая история, только как дело рук человеческих. Для Ортеги история начинается с отчуждения человека. Это неверно, поскольку само отчуждение является результатом или явлением той сущности, той субстанции, которая называется трудом. Отчуждение есть прежде всего отчуждение труда, отчуждение продукта труда от производителя, затем самоотчуждение, отчужденное сознание и т. д. При этом надо иметь в виду, что отчуждение появляется лишь с вполне определенной исторической формой способа производства — с началом развития товарных отношений, с появлением частной собственности на средства производства. А действительная история человека и человеческого общества начинается гораздо раньше, с первобытнообщинного способа производства. Для Ортеги же движение жизни, а значит, и истории — «движение нашей жизни к другим», которое резюмируется в «четыре великих шагах»:

1. Только мне дана и очевидна моя жизнь. Жизнь других «обменивается» с моею. «Причиной этого является то, что все еще не знают исключительности моей жизни, то есть, что эта

---

\* J. Ortega y Gasset, A «historia de la filosofia»... — Obras completas, t. VI, p. 387.



жизнь — только моя жизнь, которую я наивно проектирую на все остальные жизни»\*. Другие думают и чувствуют так же, как и Я, поэтому существует только одна форма жизни, одинаковая во всех людях.

2. Жизнь «ближнего» не является настоящей и ощутимой, она доходит до меня только как «симптом». Эти «симптомы» проявляют некоторые схожие абстрактные черты моей жизни, поэтому «близкий» предстает передо мною как некое чудовище, как бытие, которое я сознаю подобным самому себе, и как чудовищность моего небытия. Поэтому «жизнь не всегда является явной, ощутимой, интеллигибельной, а что есть жизнь скрытая, непроницаемая и *Другая*: в целом,— чужая жизнь. Эта первая частная жизнь, которая открывает себя,— есть *Ты*, перед которой и в столкновении с чудовищностью которой я осознаю, что Я есть не что иное, как Я. Я рождается после того, как рождается *Ты*, и как его противоположность, как внезапный сильный удар, который приносит нам открытие *Ты*, то есть открытие ближнего как такового, который имеет дерзость быть *Другим*»\*\*.

3. Отчуждение «ближнего» от меня позволяет «конструировать ближнего как Я, которое является *Другим Я* — *alter ego* — нечто одновременно близкое и отдаленное. Это есть название великого и всегда проблематичного дела: понимания ближнего»\*\*\*.

4. «Настоящий ближний, который был чудовищем, остается частично ассимилированным или уподобленным мне. На самом деле, современник, которым является ближний, с которым я со-существую, я всегда надеюсь, что он, в конечном счете, такой же, как и я. Другими словами: ближний, *Ты*, это *Другой*, но он мне не представляется как таковой, который непременно должен быть *Другим*: я всегда думаю, что, в принципе, он мог бы быть Я». Дружба, любовь являются «крайними формами ассимиляции между Ты и Я». Тем не менее «последняя ассимиляция невозможна», говорит Ортега, ибо тогда нужно было бы создать другого Цезаря или Клеопатру, что совершенно исключено. «Техника этого интеллектуального трюизма есть историческая наука»\*\*\*\*.

Эти «четыре великих шага» «движения нашей жизни к *другим*» есть гипертрофированное описание социальных отношений.

---

\* J. Ortega y Gasset, A «historia de la filosofia»...— Obras completas, t. VI, p. 388.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же, стр. 388—389.

\*\*\*\* Там же, стр. 389.

Положив в основу индивидуальную человеческую жизнь как «радикальную реальность», как смысл и содержание истории, Ортега пытается установить отношения, которые бы связывали ее с другими людьми, с другими человеческими жизнями. Нетрудно видеть, что при таком исходном пункте это невозможно. Если «моя жизнь» рассматривается как нечто совершенно уникальное, исключительное и неповторимое, то каждый из существующих людей вправе рассматривать свою жизнь точно таким же образом, ибо все думают и чувствуют примерно одинаково в тех пределах, в которых они остаются людьми. Поэтому первый шаг, о котором говорит Ортега, является ошибочным: им можно кончать путь движения к другим, когда другие уже найдены, познаны и открыты, а не начинать с него.

Второй шаг описывает Другого как некий намек, «симптом» «моей жизни», как чудовище и отрицание ее небытия. Ортега не может понять социального характера человека, человеческого Я, поэтому каждый Другой хотя и выступает как Близкий, тем не менее он всегда остается «чужим», «скрытым», «непроницаемым». Другой, Близкий представляется чудовищем потому, что все Другие Люди при определенных социальных обстоятельствах, которые Ортега не учитывает, враждебны человеку, настолько враждебны, что даже если они ему близки, если даже они представляют копию его Я, то все равно и в данном случае это что-то совершенно чуждое и враждебное. Не случайно третий шаг должен означать «понимание Близкого», поскольку Близкий рассматривается лишь как некое «инобытие» Я, как некоторое другое Я, одновременно близкое и далекое.

Это напоминает отчуждение гегелевской «абсолютной идеи», когда весь процесс развития представляет собою путь, в результате которого «абсолютная идея» приходит к своему самопознанию, с той только разницей, что вместо идеи ставится индивидуальная человеческая жизнь — «моя жизнь», мое Я, подобно штирнеровскому «Единственному». Можно в известной мере сказать, что Ортега-и-Гассет пытается через категории Я, Ты, Другой, Близкий объяснить всю совокупность отношений, существующих в обществе. Однако результатом этого объяснения является радикальное одиночество Я, поскольку каждый Другой, как говорит Ортега об этом в «четвертом шаге», лишь в принципе может быть моим Я, но таковым никогда не становится, ибо Я есть Я, а Ты есть Ты, так же как Он есть Он, Другие есть Другие. Данную позицию можно поэтому охарактеризовать как персоналистский плюрализм, напоминающий лейбницевскую монадологию, поскольку каждый человек, каж-

дая человеческая жизнь остается замкнутой, самодовлеющей, наедине со своим миром и своей собственной жизнью.

В результате этого феноменологического анализа Ортега приходит к выводу, что историческое чувство является видением дистанции: «Историческое чувство есть, на самом деле, чувство-функция и орган видения дистанции как таковой»\*. То есть историческое чувство есть чувство расстояния, на котором находится от нас, точнее, от моего Я то или иное событие, тот или иной исторический факт. Человеческое Я ставится в центр исторического исследования, а конкретность исследования, связанная с открытием объективных законов развития исторических событий, подменяется дистанцией нахождения того или иного события от историка, то есть абстрактной временной «проекцией», временной перспективой историка, опрокинутой в прошлое. Таким образом, вся история обращается в прошлое. Субъективистский метод анализа используется Ортегой-и-Гассетом не только в историческом исследовании, но и при рассмотрении проблем современности.

В своей нашумевшей работе «Восстание масс» (1930) Хосе Ортега-и-Гассет критически описывает состояние современной эпохи. По его мнению, Европа переживает самый тяжелый кризис, который когда-либо выпадал на долю народов, наций и культур. Подобные кризисы уже случались в истории, только, может быть, они были не такими тяжелыми, как сейчас. Этот кризис он определяет как «восстание масс»\*\*. В чем видит он проявления этого кризиса?

Прежде всего — во всеобщем нивелировании: «Мы живем в эпоху нивелирования: нивелируются судьбы, нивелируется культура различных социальных классов, нивелируются половые различия (los sexos). Больше того: нивелируются даже континенты»\*\*\*. Наступает господство «среднего человека», господство «человека-массы», господство «масс». «Восстание масс может быть переходом к новой организации человечества, но также может быть катастрофой в судьбе человечества»\*\*\*\*. По мнению Ортеги, достаточно тридцати лет господства «человека-массы», чтобы вернуть человечество к эпохе варварства.

Социальный анализ эпохи Ортега проводит с классовых позиций. Он не скрывает своих политических убеждений и взгля-

---

\* J. Ortega y Gasset, A «historia de la filosofia»...— Obras completas, t. VI, p. 389.

\*\* J. Ortega y Gasset, La rebelion de la masas.— Obras completas, t. IV, 1947, p. 143.

\*\*\* Там же, стр. 154.

\*\*\*\* Там же, стр. 193.

дов: всю историю человечества он рассматривает как историю аристократии. Общество, говорит Ортега, не должно *быть* аристократическим, ибо оно всегда *было* аристократическим. Все самые большие достижения человеческого общества, человеческой культуры являются делом аристократического меньшинства, «избранных». «Общество всегда является динамическим единством двух факторов: меньшинства и большинства», — пишет Ортега. При этом именно меньшинство делает историю, науку, культуру, а большинство не имело и не имеет к этому никакого отношения.

Однако в настоящее время, по его мнению, положение резко изменилось: все то, что раньше было доступно только избранному меньшинству, становится теперь доступным почти всем. Во все сферы деятельности, которые раньше были привилегией аристократии, проникает «средний человек», «человек-масса».

В нашей литературе принято считать, что под это понятие Ортега-и-Гассет подводит народ, народные массы, рабочий класс и крестьянство. Но это не совсем так. Действительно, если принимать во внимание классовые симпатии и антипатии Ортега-и-Гассета, то надо отметить, что он с презрением относился к народным массам, к народу, к простому люду и всегда с особым почтением и любовью отзывался об аристократии. А когда он увидел, что эта аристократия осуждена на вымирание и вымирает, то он скорбел и сожалел об этом без ложного притворства и сентиментальности.

Классовые позиции того или иного философа оказывают решающее значение и влияние на его мышление, на метод его исследования и на оценки, выносимые им как философским теориям, так и действительности вообще. Однако нельзя прямо и непосредственно из классовых позиций философа или идеолога выводить содержание тех или других категорий его философии, ибо классовые позиции, классовые симпатии и антипатии, хотя и оказывают решающее влияние на мировоззрение и политические взгляды философа, тем не менее они не всегда совпадают с конкретным содержанием тех или других категорий его философской системы и тем более не могут заменить их конкретное содержание.

В вышеуказанной трактовке категории «человек-масса» произошло именно отождествление политической и классовой позиций Ортега-и-Гассета с конкретным содержанием данной категории. Сам Ортега-и-Гассет неоднократно оговаривал, что его деление общества на массы и избранное меньшинство представляет собой не деление на социальные классы, а деле-

ние на группы людей, которое не совпадает с иерархией высших и низших классов. Действительно, Ортега-и-Гассет находит «человека-массу» прежде всего среди групп и слоев самой буржуазии.

«Кто сегодня занимается социальной властью? Кто вносит структуру своего духа в эпоху? Несомненно, буржуазия. Кто внутри этой буржуазии рассматривался как высшая группа, как современная аристократия? Несомненно, люди техники: инженеры, врачи, финансисты, профессора и т. д. Кто внутри группы техников представляет ее лучше и ярче всего? Несомненно, человек науки... человек науки фактически является прототипом «человека-массы». И не по причине собственных недостатков каждого человека науки, но потому, что сама наука — корень цивилизации — превращает его автоматически в «человека-массу», то есть делает из него первобытного человека, современного варвара\*». Из этого высказывания Ортеги видно, что под «человеком-массой» он понимает отнюдь не «народ», не рабочих и крестьян, а тот своеобразный слой людей, который появляется в эпоху цивилизации, точнее, при капитализме.

Вслед за Шпенглером Ортега различает культуру и цивилизацию. С развитием современной техники, технического прогресса возникает и развивается цивилизация. Растет специализация людей, каждый занимается какой-то узкой операцией, узкой сферой деятельности. Это в значительной мере упрощает характер труда. Человек теряет цельность своего характера и личности, обезличивается. С ростом уровня цивилизации снижается общий уровень культуры, говорит Ортега. Современная наука имеет дело по большей части с посредственным и даже более чем посредственным человеком. И этот уровень общей культуры все больше и больше снижается. «Средний человек», «человек-масса» начинает проникать во все сферы жизни и господствовать в них. Ортега еще раз поясняет, что нужно понимать под массой: «Под «массой» — я предупреждаю принципиально — не понимается специально рабочий; это не означает здесь также и социального класса, но класс или вид бытия человека, который имеется сегодня во всех социальных классах, который собой представляет наше время, над коим он господствует и управляет...»\*\*. Ортега, таким образом, описывает здесь уродливый и бесчеловечный характер буржуазного

---

\* J. Ortega y Gasset, La rebelión de las masas.—Obras completas, t. IV, p. 216.

\*\* Там же.

способа производства, буржуазной цивилизации, которая калечит людей, превращая их в придаток машины; Ортега не понял законов развития буржуазного общества, но он хорошо видел, что с развитием капитализма человек теряет человеческие черты и все больше становится похожим на дикаря, на варвара. И это происходит не только среди рабочих или крестьян, но и среди всех слоев населения: среди врачей, инженеров и т. д. Ортега отмечает не только падение общего уровня культуры буржуазного общества, его бесчеловечный дегуманистический характер, но и стремление «нового человека» — «человека-массы», посредственного человека к власти, к господству надо всеми.

Давая здесь резкую критику капиталистического общества, Ортега в какой-то мере предугадывает приход к власти фашизма, фашистских молодчиков, этих «средних людей», со «средними способностями», но с необычайно сильной «волей к власти». Не случайно Ортега пишет о буржуазной цивилизации, что она означает «попытку сделать силу *последним разумом* (*ultima ratio*) ...прокламировать насилие как *первый разум* (*prima ratio*) ...Это *Charta magna* варварства»\*. Однако, как и всякому буржуазному идеологу, развитие капиталистического общества, его основные тенденции представляются Ортеге картиной всего мира, всего человеческого общества.

Хотя давно уже победила Октябрьская социалистическая революция в России и завершалось строительство социализма, Ортега не обращает на это никакого внимания. Для него везде и всюду происходит процесс тотального нивелирования, процесс упадка общей культуры, период кризиса и деморализации человеческого общества. Больше того, как и многие другие буржуазные идеологи, Ортега приходит к отождествлению фашизма и большевизма: «Тот и другой — большевизм и фашизм — являются двумя псевдорассветами... примитивизмом»\*\*. Само по себе отождествление фашизма и большевизма представляет совершенно невежественной точкой зрения, если не принимать во внимание в большинстве случаев тот факт, что это делается преднамеренно. Ортега утверждает это из-за незнания сути большевизма и фашизма. Это обусловлено, в частности, его ошибочным пониманием государства. Рассматривая государство как продукт цивилизации. Ортега видит в «огосударствлении жизни» большую опасность: «Общество будет стремиться к то-

---

\* J. Ortega y Gasset, La rebelión de las masas — Obras completas, t. IV, p. 191.

\*\* Там же, стр. 205.

му, чтобы жить *для* Государства, а человек — *для* Правительственной машины»\*. Его не интересует, какое государство, где и т. д. Он рассматривает «государство вообще», точнее, буржуазное государство, считая его характеристики всеобщими для всех видов и форм государства. В таких условиях, по мнению Ортеги, «вся жизнь бюрократизируется». А это может привести только к тоталитарному режиму, к режиму фашистскому, поскольку фашизм начал как раз с подчинения жизни индивидуума государству. В свое время не кто иной, как Муссолини, выдвинул лозунг: «*Все для Государства, ничто вне Государства, ничего против Государства*»\*\*. В этом отождествлении государственности с жизнью людей Ортега-и-Гассет видит нечто противоестественное для человека, его «неподлинное» существование, «неподлинную» жизнь. Действительно, и Муссолини и Гитлер стремились отождествить жизнь человека с жизнью государства, преследуя этим тройную цель: превратить каждого человека в послушный механизм-автомат, беспрекословно выполняющий волю и приказы «государства», само «государство» превратить в своеобразное средство осуществления замыслов фюрера, а замыслы фюрера превратить в выражение «высших государственных интересов», «интересов народа и нации», выполнение которых каждый человек должен был рассматривать как свой самый высший и святой долг. Человечество убедилось на собственном опыте в открыто бесчеловечном и антигуманистическом характере фашистского государства, фашизма вообще, пытавшегося поработить народы мира, поставив их на службу «избранному народу» — «арийцам», нацистам, либо «за ненадобностью» уничтожить вообще. Выступая против такого понимания «огосударствления человеческой жизни», Ортега был прав. Однако он не видел никакой разницы между фашистским государством и государством социалистическим, ошибочно полагая, что и тут и там господствует «человек-масса», «средний человек», «плебей», «современный варвар». Если это справедливо по отношению к фашистскому государству, то совершенно неверно по отношению к государству социалистическому, в котором власть принадлежит не избранному меньшинству, а всем трудящимся — создателям материальной и духовной культуры.

Ортега-и-Гассет, как представитель аристократии и защитник ее интересов, предостерегал против наступления господст-

---

\* J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.— *Obras completas*, t. IV, p. 225.

\*\* Там же, стр. 226.

ва «человека-массы», в котором он видел «современного варвара», «разрушителя культуры». Что же касается наступления эпохи господства народных масс, народа, то это Ортега, несмотря на то, что уже существовал Советский Союз, считал немыслимым. Он совершенно не мог представить себе, каким образом простой народ может создать высокую материальную и духовную культуру, которая, по его мнению, всегда была уделом и продуктом избранного меньшинства.

Правда, в критике Ортегой «огосударствления человеческой жизни» можно видеть и другой аспект — критику бюрократизма как непосредственного продукта буржуазной государственности и процесса буржуазного «огосударствления человеческой жизни». «Массы» не могут обойтись без государства, ибо сами по себе они ничего не представляют. Именно поэтому им импонирует «огосударствление» — возможность выступать от имени государства, быть представителями государства и государственной власти; они рады возможности выступать от имени силы, стоящей надо всеми, ибо сильны чужой силой и чужой слабостью.

При всех недостатках анализа буржуазного государства Ортега-и-Гассет все же улавливает определенные тенденции развития этого государства. Буржуазная государственная машина подавляет не только простых людей, рабочих и крестьян, для чего она, собственно, и существует, но она подавляет буквально всех, включая и тех, кто приводит в действие эту государственную машину. Она превращает их в такие «винтики», которые сами по себе не имеют абсолютно никакой ценности, и поэтому каждый из них может быть в любой момент выброшен из этой машины и заменен другим. Даже люди так называемых «свободных» профессий: художники, писатели, некоторые ученые и т. п. — испытывают на себе гнев этого «Левиафана», как прямой, так и косвенный. Прямое давление на них оказывают исполнители государственной власти, которые повелевают делать им то или другое. Косвенное же давление заключается в том, что эти люди «свободных» профессий начинают мыслить так, как угодно этому «Левиафану», с редкими отступлениями и отклонениями в сторону, которые тут же осуждаются и «выправляются».

Ортега, таким образом, нарисовал ситуацию, в которой, по его мнению, находится современный человек, и перспективы его дальнейшего развития. Правда, Ортега больше всего озабочен судьбой «избранных», которые постепенно и со все увеличивающейся скоростью вымирают. Однако, как видно из вышеизложенного, речь у него идет не только о судьбах элиты, но о судь-



бах современной Европы и современного мира вообще. И нужно сказать, Ортега не видит перспектив. Будущее представляется ему мрачным и зловещим: господство «человека-массы», господство бюрократии, господство тоталитарного фашистского режима, уничтожение культуры, превращение людей в технических роботов.

Вот что пишет Ортега-и-Гассет о психологии этого «человека-массы»: «Новый социальный факт, который здесь анализируется, является следующим: европейская история, кажется впервые, отдана на волю вульгарного человека как такового. Я говорю об этом в полный голос: вульгарный человек, управляемый раньше, решил управлять миром. Это решение продвинуться на первый социальный план произошло в нем автоматически, едва только достиг зрелости новый тип человека, которого он представляет.

Если принять во внимание явления общественной жизни и изучить психологическую структуру этого нового типа «человека-массы», то увидим следующее: 1) естественное и радикальное впечатление того, что жизнь является легкой и обильной, без трагических ограничений; поэтому каждый средний индивидуум обнаруживает в себе чувство господства и триумфа, которое 2) призывает его утвердить самого себя таким, каков он есть, утвердить охотно и полно свое моральное и интеллектуальное достоинство. Это удовлетворение собой замыкает его от всего внешнего, чтобы не слушать, не подвергать сомнению и не считаться с остальными. Его внутреннее чувство господства побуждает его постоянно осуществлять это господство. Действовать затем так, как если бы в мире существовал только он один и ему подобные, и поэтому 3) выступая, он будет вносить повсюду свое вульгарное мнение, не рассматривая, не созерцая, то есть действуя согласно режиму «прямого действия»\*. Здесь дается довольно точная характеристика «среднего человека», «человека-массы». Это мелкобуржуазный тип, который жаждет власти, который ради этого готов пойти на все. Он начинен сказками и мифами о своем превосходстве, поэтому жизнь представляется ему легкой и обильной; он считает, что ему от рождения положено господствовать над другими, и он даже не задумывается над вопросом, как подготовить себя к этому, как совершенствоваться, ибо полагает, что и так достаточно хорошо. Он пытается утвердить свое моральное и интеллектуальное превосходство, которое на самом деле является

---

\* J. Ortega y Gasset, La rebelión de las masas.—Obras completas, t. IV, p. 207.

крайней степени разложения и деградации, интеллектуальным и моральным кретинизмом и убожеством. Однако поскольку он убежден в своем превосходстве, то он и пытается постоянно утверждать себя везде и всюду таким, каков он есть. И наконец, он настолько поверил в свое превосходство, что везде и всюду пытается утвердить свои невежественные и вульгарные мнения, не допуская даже и мысли о том, что они могут быть неполными, неверными, односторонними и т. д. Его единственный метод — это метод силы, метод «прямого действия». Это, пожалуй, единственное, что он признает и с чем он считается. Это и есть образчик тех типов, с которыми Гитлер пытался завоевать весь мир и поставить его на колени.

Ортега дает нам образ человека, довольно похожий на портрет, который мы находим у Хайдеггера. Отношение индивидуума и государства, отношение личности и «*Man*», отношение этой личности к другим, себе подобным, во многом совпадает у Ортеги и Хайдеггера. И это не случайно. И тот и другой писали об одном и том же обществе — о капиталистическом обществе предфашистского и фашистского периода. Ортега предостерегал от этого страшного общества, а Хайдеггер описывал своими экзистенциалистскими красками жизнь в этом реальном обществе. Именно поэтому так много общего в их социальном анализе, в их социальных полотнах.

Правда, нужно еще раз отметить, что Ортега-и-Гассет, так же как и Хайдеггер, вовсе не был сторонником более прогрессивного общества, хотя и говорил о «либеральной демократии». Его «либеральная демократия» — это опять-таки диктатура «избранных», диктатура власть имущих.

Проблемы, поставленные в таких работах, как «История как система», «Восстание масс», и других, Ортега-и-Гассет рассматривает более конкретно и обстоятельно в одном из последних своих сочинений «Человек и люди». Ближайший ученик и последователь Ортеги — Хулиан Мариас — назвал это произведение «теорией человеческой жизни». Ортега-и-Гассет исследует в этом произведении самые различные аспекты, касающиеся человека и человеческой жизни. Больше того, в этой работе так или иначе Ортега-и-Гассет снова и снова воспроизводит и как бы проверяет свои основные идеи. В этом смысле данная работа представляет собой концентрированное выражение взглядов Ортеги-и-Гассета и своеобразный итог его философской деятельности.

Хосе Ортега-и-Гассет исходит из анализа окружающей действительности — капиталистического, буржуазного общества. Даже при беглом, поверхностном взгляде на эту действитель-

ность можно заметить, что она выступает как нечто чуждое и враждебное человеку. Ортега довольно верно описывает опасности, угрожающие человеку. Прежде всего он говорит о состоянии отчуждения, в котором находится современный человек. Главные опасности, которые ему угрожают, это: не быть человеком и не быть самим собой. Ортега не просто описывает или констатирует факт отчуждения человека от мира и от самого себя, а, отправляясь от реальной жизни, доказывает логически, теоретически неизбежность отчуждения в современном буржуазном обществе. О том, какое значение Ортега-и-Гассет придает категориям отчуждения и погружению в свои размышления, можно видеть из следующих слов: «Есть три различных момента, которые циклически повторяются в ходе человеческой истории, каждый раз во все более сложных и неясных формах: 1) человек чувствует себя потерянным, потерпевшим крушение в вещах, это *отчуждение* (*la alteración*); 2) человек с энергичным напряжением удаляется в свою интимность, чтобы формировать себе идеи о вещах и свое возможное господство, это *погружение в свои размышления* (*ensimismamiento*), *созерцательная жизнь*, о которой говорилось в романах, «*теоретикос биос*» греков, *теория*; 3) человек возвращается к погружению в мир, чтобы действовать в нем соответственно заранее составленному плану, это — *действие, активная жизнь, практика*. Поэтому *нельзя говорить о действии без его измерения, в котором оно должно стать руководящим принципом для предварительного созерцания; и наоборот, нет погружения в свои размышления без проектирования будущего действия*. Итак, судьба человека есть прежде всего *действие*. Живем не для того, чтобы думать, а, наоборот, думаем для того, чтобы достигнуть подлинной жизни»\*.

Здесь Ортега набрасывает основные пути развития человеческого познания. Отчуждение человека, потеря им собственной человеческой сущности заставляет его отвернуться от вещей, в которых он растворяется и теряет себя, и обратиться к самому себе, к своей внутренней, интимной жизни, к внутреннему созерцанию, благодаря которому он формулирует основные понятия, категориальную систему, упорядочивающую мир вещей. После этого человек снова «погружается в действительность», в вещный мир, не боясь раствориться и потеряться в нем, поскольку он действует уже по заранее выработанному плану. Замысел Ортеги понятен: он хочет соединить теорию и

---

\* J. Ortega y Gasset. El hombre y la gente.—Obras completas, t. VII, p. 88.

практику, чтобы вырвать человека из состояния отчуждения, сделать человека теоретически и практически действующим существом. Однако это остается только замыслом, поскольку Ортега не доходит до понимания сущности отчуждения как явления, связанного не просто с человеческой жизнью вообще в сфере вещей, но обусловленного конкретно-исторической формой человеческого общества; не доходит он и до правильного понимания практики, являющейся не просто действием, а материально-производственной деятельностью человека. В этом смысле Гегель, например, был гораздо ближе к истине, поскольку говорил о трудовой деятельности, о практике, которую и пытался ввести в теорию познания. Вообще, достаточно сравнить понимание основных ступеней познания Ортегой с пониманием, выдвинутым В. И. Лениным, чтобы увидеть, сколь велика разница между идеалистической конструкцией и научным диалектико-материалистическим пониманием процесса познания и его ступеней. В. И. Ленин, характеризуя процесс познания как все более глубокое, верное и полное отражение мира сознанием человека, писал: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания *истины*, познания объективной реальности»\*. Трудно сказать более ясно, четко и определенно.

В противовес различным буржуазным философам, исходившим из человека как иррационального существа, Ортега-и-Гассет считает, что человек — это действующий субъект, способный понять и осознать свои действия и, следовательно, нести за свои действия определенную ответственность. Однако, по мнению Ортеги, куда бы человек ни обращался, с кем и с чем бы он ни имел дел и отношений — везде и всюду он встречается со своим собственным одиночеством и погруженностью в самого себя (*ensimismamiento*) или с отчужденностью от внешнего мира, с уходом в самого себя. «Быть в мире» — *ser en el mundo* — и быть с самим собой и своими обстоятельствами — *ser si mismo y su circunstancia* — это и означает быть одиноким и отчужденным от самого себя, других и мира. Любопытно, что Ортега говорит не просто о мире, в котором живут люди, а о мире «гуманизированном», объективированном, интерпретированном, то есть о мире, так или иначе преобразованном человеком, о человеческом мире, мире человеческой культуры. Если бы природа существовала сама по себе, без человека, то никогда не возникло бы никакой проблемы. Проблемы, даже

---

\* В. И. Ленин, *Философские тетради*. — Полн. собр. соч., т. 29, стр. 152—153.

относящиеся к природе, возникают только с появлением человека и человеческого общества. В нашем непередаваемом или непередаваемом существовании (*intrasferible existencia*) Ортега-и-Гассет видит уникальную точку зрения на мир. Если он прав, усматривая возникновение собственно человеческих проблем лишь с возникновением человека и человеческого общества (хотя это тоже довольно абстрактное понимание генезиса гуманистической проблематики), то понимание индивидуального человеческого существования, как уникального взгляда на мир, как некоей Голгофы, с которой созерцается и оценивается мир, представляется субъективно-идеалистическим и метафизическим пониманием отношений субъекта и объекта, человека и мира.

Ортега-и-Гассет пытается дать онтологическое доказательство или обоснование субъективному «перспективизму» или плюрализму миров для каждого субъекта, индивида. Ортега различает мир «вещей для меня» («*cosas para mí*»), мир «вещей для себя» («*cosas para sí*») и мир «для него» («*para él*»). Социальное отношение открывает субъекту или человеку возможность теоретического постижения объективного мира и одновременно открывает ему множественность миров или «перспектив», которые соответствуют каждому отдельному индивиду. (Именно поэтому философию Ортеги-и-Гассета, точнее, определенный период в его философии называли «перспективизмом».) Каждый индивид представляет собой некий замкнутый мир, некую монаду, существующую среди других таких же монад, которые составляют вместе «гуманизированный» мир. Индивида можно сравнить с прожектором, лучи которого и составляют его мир, его «перспективу».

Если бы человек существовал в единственном числе, то ему ничто бы не угрожало: его мир был бы таким же чистым, как и луч прожектора, направленный в бесконечность. Однако эта чистота была бы настолько чистой, что ее не с чем было бы сравнить: луч света, направленный в бесконечность, был бы слепым, поскольку ничего бы не видел. Только луч света, наткнувшийся на другие предметы, позволяет что-то увидеть, сравнить, познать. Так обстоит дело и с индивидуальной человеческой жизнью: чтобы она не была слепой и «невинной», нужно включить ее в социальную жизнь, в коллективную жизнь, только тогда можно получить какое-то представление о ее содержании, специфике и т. д. Подлинным субъектом может быть только такой индивид, который включается в коллективную жизнь, то есть тот, который как бы отказывается от своей собственной жизни, от своего Я и подчиняется определенным за-

конам и требованиям коллективной жизни, выполняя все ее правила и предписания, становясь анонимным механическим исполнителем данного общества, его правил, традиций, максимум и норм. С этого момента он становится «социализированным» субъектом, субъектом, который делает, говорит, думает так, как делает, говорит и думает общество, коллектив или «люди». Чтобы стать человеком, субъект должен отказаться от того, чтобы быть человеком; чтобы существовать, человек должен отказаться от собственно человеческого существования; чтобы сохранить себя, человек должен потерять себя. Словом, Ортега-и-Гассет, как и Хайдеггер, считает общественную, социальную жизнь «неподлинной» жизнью, жизнью, в которой отчуждается собственно человеческая сущность. Социальная жизнь, общественная жизнь и поведение — один из типов или видов отчуждения, отчужденной жизни.

Этот вывод можно понимать в двойном смысле. Несомненно, Ортега-и-Гассет нащупывает некоторые объективные моменты или источники отчуждения капиталистического общества, когда он говорит о том, что социальные отношения, социальная жизнь приводят индивида к отчуждению, приводят к тому, что человек перестает быть человеком, личностью. Действительно, буржуазное общество постоянно производит и воспроизводит отношения, ведущие к тотальному отчуждению человека и человеческого вообще. Ортега идет дальше других буржуазных философов, когда он находит источник отчуждения в общественных, социальных отношениях буржуазного общества. Но, целиком оставаясь на позиции буржуазного сознания и не зная других социальных отношений, кроме буржуазных, Ортега приходит к ошибочному выводу о том, что любое «социализирование» индивидуальной человеческой жизни, любое подчинение индивидуальной жизни обществу или коллективу означает отчуждение человека или процесс, который с необходимостью приведет к отчуждению. Такова уж логика буржуазного сознания, которое привыкло выдавать свои собственные параметры и измерения за всеобщие и абсолютные. Но реальная действительность гораздо богаче и разнообразнее представлений и конструкций буржуазного сознания. После Великой Октябрьской социалистической революции коренное изменение социальной структуры общества уничтожило эксплуатацию человека человеком, а вместе с нею и всякое отчуждение.

В связи с этим общественная жизнь, включение индивидуальной жизни в социальную жизнь не только не отчуждает сущность человеческой личности, но, напротив, обогащает ее:

личность становится тем богаче, чем более интенсивную общественную, социальную жизнь она ведет; то есть благодаря обществу, другим индивидам каждый индивид прорывает горизонты своей «естественной» ограниченности, и чем больше социальных связей и отношений у личности, тем она богаче.

Вернемся, однако, к интерпретации факта отчуждения, имеющего место в современном обществе.

Ортега-и-Гассет называет социальное — один из видов отчуждения — «псевдодеятельностью субъекта», потому что подлинная деятельность, согласно его пониманию, предполагает разум, который является полной противоположностью межличностной деятельности. Факт обезличивания, деперсонализации человека Ортега выводит из «коллективного мышления» («делать так, как делается» или «делать так, как делают другие»). Здесь Ортега-и-Гассет во многом, пожалуй, повторяет хайдеггеровское понимание общества, его учение о «Ман».

Ортега-и-Гассет говорит о господстве «духа массы»: каждый человек начинает думать и делать то, что делают другие. Не остается места для личности — всюду господствуют настроения, чувства, мысли и действия «людей партии»: политических партий, обществ культуры, различных религиозных и спортивных организаций, семьи, кварталов, районов, рас и т. д. К тому же общество не только теоретически думает — его мышление находит практическое или реальное воплощение в таких организациях, как пресса, радио, кино и другие средства информации и распространения массовой культуры, культуры для широких масс, культуры, которая в свою очередь формирует определенные вкусы, запросы, потребности и критерии масс. Распространение культуры вширь, ее «омассовление» — яркий показатель ее вырождения. Чтобы спасти культуру, нужно позаботиться о человеке, о личности, а также о тех условиях, которые ее окружают. Поэтому Ортега обращается к анализу структуры человеческой жизни, структуры индивида, полагая, что жизнь каждого индивида является «фундаментальной реальностью». Философ выделяет четыре существенных момента человеческой жизни, утверждая:

1. «Человеческая жизнь в подлинном и первоначальном смысле — это жизнь, рассмотренная из самой себя, это всегда есть моя жизнь — личная жизнь.

2. Жизнь заключается в том, что человек вынужден, не зная, как и почему, под угрозой гибели, делать всегда что-нибудь в определенных обстоятельствах, что мы назовем обусловленностью обстоятельствами, то есть всегда живешь в определенных обстоятельствах.

3. Обстоятельства представляют нам всегда различные возможности деятельности, следовательно, бытия. Это заставляет нас осуществлять, хотим мы этого или нет, нашу свободу. Мы вынуждены быть свободными. Благодаря этому жизнь есть вечное перекрещивание и сомнение. Мы должны в каждое мгновение выбирать, будем ли мы в ближайшее или более отдаленное мгновение теми, кто делает это или делает то, следовательно, каждый постоянно выбирает свой род деятельности, свое бытие непрерывно.

4. Жизнь непередаваема (intransferible). Никто не может заменить меня в деле решения моего рода деятельности, а это включает в себя мою личную муку, ибо страдание, которое приходит ко мне извне, я должен принять. Моя жизнь является поэтому постоянной и неизбежной ответственностью перед самим собой. Необходимо, чтобы то, что я делаю, что я думаю, чувствую, желаю, *имело* смысл, и *здоровый смысл* для меня. Если мы резюмируем эти атрибуты... то получается, что жизнь является всегда личной жизнью, жизнью в обстоятельствах, жизнью непередаваемой и ответственной»\*.

Другой важной категорией Ортеге представляется категория «социального факта», или «опыта»: «*Основные социальные факты являются опытами (los usos)*»\*\*. Эти «опыты» (или «употребления», или «применения») имеют, согласно Ортеге, огромное значение для индивида благодаря выполнению ряда весьма существенных функций:

«1) Являются правилами поведения, позволяющими нам предвидеть поведение индивидов, которых мы не знаем и которые поэтому не являются для нас такими определенными индивидами. Только межиндивидуальное отношение возможно с индивидом, которого мы знаем индивидуально; это есть отношение с ближним (próximo). Опыт позволяет нам сосуществовать с неизвестным, с почти чуждым.

2) Оказывают влияние на определенный репертуар действий — идеи, нормы, технику — обязывают индивида жить на высоте времени, внедряют в него время, хочет он того или нет; это — наследство, аккумулированное в прошлом. Благодаря обществу человек является прогрессом и историей...

3) Осуществляют автоматизацию большей части поведения личности и дают ей программу решения почти всего того, что имеет действие, обладает действием; позволяют концентриро-

---

\* J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*.—Obras completas, t. VII, p. 114.

\*\* Там же, стр. 76.



вать личную творческую и действительно человеческую жизнь в определенных направлениях»\*.

Благодаря обществу индивид может создавать новое, рациональное и более совершенное.

Наконец, третьей важной категорией у Ортеги является категория социального. Понимая общество как сумму индивидов, Ортега и социальное сводит к той же исходной категории, утверждая, что оно «заключается в человеческих действиях и поведении... Совокупность этих деяний, действий или поведений и есть наша жизнь»\*\*. Ортега пытается при этом преодолеть крайний субъективизм в понимании общества и социальных явлений, вырваться за пределы представления общества как простой суммы индивидов и специально оговаривает, что «социальное есть факт, но не человеческой жизни, а другого, которое появляется в человеческом сосуществовании. Под человеческим сосуществованием мы понимаем отношения между двумя индивидуальными жизнями... Факты сосуществования не являются, конечно, сами по себе социальными фактами. Они образуют то, что следует назвать «общество или связь» (*comunidad o comunición*) — *миром межиндивидуальных отношений*\*\*\*.

Ортега-и-Гассет не случайно назвал данное произведение «Человек и люди», поскольку он исходит из того, что общество представляет собой если не сумму индивидов, то в лучшем случае лишь ассоциацию людей. Он выставляет в качестве исходного пункта социологии такую «фундаментальную реальность», как жизнь каждого индивида как такового. Это было как своеобразным выражением протеста против философских систем типа Гегеля, уделявших незначительное место индивиду в историческом развитии или рассматривавших его деятельность как деятельность абсолютной идеи или духа, воплощенную в том или ином конкретном индивиде, так и противопоставлением историческому материализму, изучавшему деятельность людей, индивидов через деятельность и борьбу классов, больших групп людей и вскрывавшему объективные законы, ответственно которым развивается та или другая общественно-экономическая формация. Не только у Ортеги-и-Гассета, но и в буржуазном сознании вообще наблюдается известная закономерность: чем больше становился объем масс, вовлекаемых в революционную борьбу, освободительные движения и т. д., тем

---

\* J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*.—Obras completas, t. VII, p. 78.

\*\* Там же, стр. 74—75.

\*\*\* Там же, стр. 75.

больше интереса проявляло буржуазное сознание к отдельному взятому индивиду, а не к обществу, классу, классовой борьбе, борьбе политических партий, мировоззрений и т. д. Правда, в этом нашел свое выражение и естественный, стихийный протест против обезличивания человека, против его отчуждения, хотя предлагавшиеся средства борьбы против этого тотального отчуждения представляли собой попытку с негодными средствами.

Ортега-и-Гассет тем не менее не отрицает значение общества для индивида: хотя общественная жизнь является «неподлинным» его существованием, все же индивид должен с необходимостью вовлекаться в нее, ибо только благодаря обществу и посредством общества он может подключиться к истории и историческому прогрессу. Вместе с тем общество, коллектив Ортега считает великой жестокостью, ибо оно, по его мнению, натурализовало, механизировало и минерализировало человеческое.

Однако социальное не факт человеческой жизни, а лишь некое условие сосуществования людей, так же как факт сосуществования не является социальным фактом. Социальными, конститутивными фактами являются для Ортеги «опыты», то есть действия, обусловленные социальным давлением, давлением, оказываемым обществом на индивиды. Они — внеиндивидуальные или безличные реальности, благодаря которым человек усваивает культуру прошлого и может развивать или вырабатывать культуру настоящего и будущего.

Таким образом, Ортега-и-Гассет показывает «радикальное одиночество» человека в современном буржуазном мире, тотальное отчуждение, которому тот постоянно подвергается. Больше того, Ортега показывает, что виной всему социальные отношения этого общества, которые враждебны человеку, человеческому, личности. Однако преодоление отчуждения Ортега видит не в коренном преобразовании буржуазного общества путем социалистической революции в общество социалистическое, а в возвращении к средневековой социальной иерархии, когда большинство безропотно работало и обслуживало элиту, меньшинство, аристократию, создававшую и развивавшую человеческую культуру. Возлагавший было свои надежды на либерализм, Ортега быстро увидел, что это — несбыточная иллюзия и что выход, напротив, состоит в отказе от всякого либерализма.

Основные моменты социальной теории Ортеги-и-Гассета являются своеобразным ключом к пониманию его эстетики. Вместе с тем можно утверждать и обратное: критическое рассмот-

рение эстетики поможет полнее и глубже выявить слабые места его социальной теории.

Хосе Ортега-и-Гассет начинает свою работу о дегуманизации искусства с утверждения, что искусство следует изучать с социологической точки зрения. Это, разумеется, справедливо: чтобы понять искусство или эстетическую теорию, необходимо проанализировать их социальные корни, социальное содержание, условия, благодаря которым они возникли и распространились. Попытаемся с этой точки зрения посмотреть на самую эстетическую концепцию Хосе Ортеги-и-Гассета.

Капиталистический способ производства враждебен искусству и человеческому творчеству вообще. Этот факт не мог не вызвать определенного, порой очень резкого сопротивления со стороны художественной интеллигенции. Так возникла теория «искусства для искусства», которая пыталась спасти искусство от разлагающего влияния буржуазной действительности, изолировав его от этой действительности и замкнув в самом себе. Это был своеобразный протест художников против голой буржуазной утилитарности, против превращения произведений искусства в заурядный товар, а самих художников — в обычных ремесленников. Как известно, этот протест не увенчался и не мог увенчаться успехом. Больше того, попытка изоляции искусства от действительности несла искусству не спасение, а в конечном счете гибель.

В капиталистическом обществе, где произведения искусства становятся предметом наживы и спекуляций, неизбежно измельчание искусства, появление произведений, удовлетворяющих мещанским вкусам, вкусам среднего потребителя, снижение общего уровня культуры художников вообще, бесконечная смена модных и сверхмодных направлений и течений. Как отражение этой ситуации появляются эстетические теории, провозглашающие конец искусства вообще, его неизбежную гибель. Однако подобные теории неспособны объяснить особенности буржуазного искусства и, в частности, его все более проявляющуюся антигуманистическую направленность. Между тем это совершенно реальное явление нашего века.

Кризис буржуазного общества, начавшийся во второй половине XIX века, охватил все стороны и все сферы общественной жизни. Буржуазные философы пытались по-своему объяснить причины и последствия данного кризиса и наметить какие-то пути его преодоления. Так, например, Фридрих Ницше видел основную причину кризиса в том, что люди утратили «волю к власти». Под влиянием христианской религии и различного рода либеральных и социалистических учений они стали «мягки-

ми» и слишком «демократичными», вместо того чтобы воспитывать в себе качества «белокурой бестии», «сверхчеловека», стоящего по ту сторону добра и зла. В связи с этим он требовал «переоценки всех ценностей». Самое важное противоядие против нарастающего кризиса он видел в искусстве, но не в существовавшем искусстве, которое, по его мнению, было слишком романтическим и сентиментальным (включая искусство Вагнера), а в искусстве, которое еще надо было создать, — искусстве «гения», направленном на создание и воспитание «сверхчеловека». Это искусство, по замыслу Ницше, должно исключить из себя «человеческие» элементы. Оно должно быть «надчеловеческим» или «сверхчеловеческим», чтобы противостоять всеобщему кризису и декадансу.

Теория Ортеги-и-Гассета, по существу, представляла дальнейшее развитие и конкретизацию эстетики Ницше, эстетики философии жизни.

Ортега-и-Гассет описывает и исследует действительность и факты искусства. Прежде всего он выявляет утилитаризм современного человека по отношению к искусству: людям нравится только такое искусство, которое связано с человеческими судьбами, с человеческим существованием: «Искусством они назовут совокупность средств, с помощью которых они соответственно вступают в контакт с интересными человеческими вещами»\*. Такое понимание искусства Ортега-и-Гассета считает естественным, поскольку большинство людей «не знает другого отношения к объектам кроме практического» (причем «практическое» им понимается прежде всего как утилитарное и практически-утилитарное отношение).

Однако имеется различие в отношении к буржуазному утилитаризму со стороны сторонников «искусства для искусства» и Ортега-и-Гассета; первые отвергали утилитаризм, сугубо дялеческий подход к искусству, второй считает его неизбежным как точку зрения «толпы», «массы», которая неспособна подняться выше примитивного, обыденно-практического отношения к действительности, включая и искусство.

Хосе Ортега-и-Гассет неправомерно отождествляет здесь практическое отношение людей к действительности с грубо утилитарным отношением, столь распространенным и неизбежным в буржуазном обществе. Практическое отношение к действительности является определяющим среди других отношений человека к окружающему его миру, и в нем полнее всего прояв-

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, Revista de Occidente, Madrid, 1947, p. 357.

ляется человеческая сущность, в то время как чисто утилитарное отношение человека порождено определенными условиями общества, в котором товарные отношения получили господство. Если первое отношение является естественным отношением человека к миру, то второе имеет исторически преходящий характер.

Постулировав, однако, такое отождествление, Ортега-и-Гассет показывает, что подобного рода практическое отношение к искусству (когда человек радуется или страдает, переживая все перипетии человеческих судеб в искусстве) не имеет ничего общего с подлинно эстетическим переживанием и эстетическими чувствами: «Радоваться или сострадать человеческим судьбам, которые, может быть, повествуют или показывают нам произведения искусства, есть вещь совершенно отличная от подлинно художественного наслаждения. Больше того, это внимание к человеческому элементу в произведении искусства в принципе несовместимо со строго эстетическим удовольствием»\*. Словом, произведение искусства только тогда способно волновать человека, когда человек принимает данное произведение за реальность, за действительность. Однако, согласно Ортеге, художественность и действительность являются совершенно противоположными: реальность, действительность не может быть художественной, а художественность не может быть реальной, «но художественный объект является художественным лишь постольку, поскольку он нереален»\*\*. А поэтому по-настоящему понимать и воспринимать произведения искусства может лишь тот человек, который выработает у себя способность видеть произведения искусства такими, каковы они есть на самом деле — нереальными. Большинство людей сделать этого не в состоянии, говорит Ортега-и-Гассет, они никогда не испытывают подлинно эстетического наслаждения, ибо погружены в собственно человеческую реальность или человеческий элемент.

Весь XIX век, по его мнению, был веком строго реалистического искусства, потому что художники сводили до минимума художественный элемент своих произведений, начиная их различными рассказами о реальной человеческой жизни. Такое искусство было рассчитано на людей, которые не в состоянии понять подлинные произведения искусства и которым доступны лишь произведения, обладающие художественным элементом в

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 357.

\*\* Там же, стр. 358.

самой незначительной степени. Именно поэтому реалистическое искусство было столь популярным: «...оно предназначалось для массы, дифференцированной в той мере, в которой искусство уже было не искусством, а сгустком жизни. Помнится, что во все эпохи, когда существовало два различных типа искусства, одно для меньшинства и другое для большинства, последнее всегда было реалистическим»\*.

Как пример Ортега-и-Гассет приводит средневековое искусство, в котором существовали два вида искусства: для знатных — благородное, «условное», «идеалистическое» и для плебеев — народное, реалистическое и сатирическое. Искусство реалистическое, народное, по его мнению, является искусством грубым и примитивным, в нем лишь ничтожная доля может быть отнесена к настоящему искусству. В свою очередь он не называет рафинированное искусство «чистым искусством», потому что хорошо знает, что теория «искусства для искусства» давно себя скомпрометировала, больше того, он согласен даже отрицать возможность существования «чистого искусства» и ратует только за очищение искусства от некоторых нежелательных элементов, вроде элемента «человечности», чтобы раз и навсегда покончить и разделаться с искусством масс, с демократическим искусством во имя искусства касты: «Мы не собираемся спорить о том, возможно ли чистое искусство. Может быть, и невозможно, но причины, ведущие к этому отрицанию, трудные и долгие. Может быть, лучше не касаться этой темы. Тем более что это не имеет большого значения для того, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство невозможно, то нет никакого сомнения в том, что возможна тенденция к очищению искусства. Эта тенденция приводит к прогрессирующему исключению человеческих элементов, всех слишком человеческих элементов, которые преобладают в романтической и натуралистической художественной продукции. В ходе этого процесса будет достигнута такая точка, когда человеческое содержание произведения искусства будет таким ничтожно малым, что его едва ли можно будет заметить. Тогда мы будем иметь объект, который смогут воспринять только те, кто обладает своеобразным даром художественной чувствительности. Это будет искусство для художников, а не для массы людей; это будет искусство касты, а не демотическое (demótico) искусство.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса индивидов: тех, кто понимает его, и тех, кто не понимает, то

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 359.

есть художников и нехудожников. Новое искусство есть искусство для художников»\*.

За этими высказываниями скрыт также положительный момент критики массового буржуазного искусства.

Еще Гегель указывал на враждебность буржуазного общества искусству и литературе. Он показал, что человек в буржуазном обществе опутан сетью зависимостей от других людей и поэтому теряет самостоятельность. Продукт его собственного труда не принадлежит ему, либо принадлежит в очень незначительной степени. Сам труд становится машинообразным, механическим. В таком обществе воцаряется ужасная нищета и ни один человек не может чувствовать себя свободным. Отношения запутываются и мистифицируются. Такое состояние общества враждебно искусству и таит в себе его гибель\*\*.

Однако подлинные причины кризиса буржуазного общества были вскрыты Марксом. Он установил, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»\*\*\*. Эта враждебность капиталистического производства человеку и искусству носит необходимый и всеобщий характер — она составляет суть самого капиталистического способа производства и выражается прежде всего в отчужденном характере труда и самоотчуждении человека.

В капиталистическом обществе рабочий становится тем беднее, чем больше богатства он производит, чем больше растут мощь и размеры его продукции. «В прямом соответствии с *ростом стоимости* мира вещей растет *обесценение* человеческого мира. Труд производит не только товары: он производит самого себя и рабочего как *товар*, притом в той самой пропорции, в которой он производит вообще товары. Этот факт выражает лишь следующее: предмет, производимый трудом, его продукт, противостоит труду как некое *чуждое существо*, как сила, *не зависящая от производителя*»\*\*\*\*. Процесс труда приводит рабочего к такому состоянию, что он выключается из действительности, вплоть до физической смерти, лишается самого необходимого как для работы, так и для жизни, а энергия, которую он тратит в процессе труда, не всегда поэтому восстанавли-

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.— Obras completas, t. III, p. 359.

\*\* См.: Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 266.

\*\*\* К. Маркс, Капитал, т. III, ч. 1, М., Госполитиздат, 1955, стр. 261.

\*\*\*\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стр. 560.

ливается до необходимого уровня, и, наконец, чем больше предметов производит рабочий, тем меньшим количеством их он может обладать, тем сильнее подпадает он под власть своего продукта, капитала. «Все эти следствия уже заключены в том определении, что рабочий относится к *продукту своего труда* как к *чужому* предмету... *Самоотчуждение* рабочего в его продукте имеет не только то значение, что его труд становится предметом, приобретает *внешнее* существование, но еще и то значение, что его труд существует *вне его*, независимо от него, как нечто чужое для него, и что этот труд становится противостоящей ему самостоятельной силой; что жизнь, сообщенная им предмету, выступает против него как враждебная и чуждая»\*. Рабочий превращается в раба своего предмета, поскольку он получает работу и средства существования.

Приведем еще одно место из Маркса, из которого видно, в чем заключается самоотчуждение рабочего и последствия отчужденного труда. «Согласно законам политической экономии, самоотчуждение рабочего в его предмете выражается в том, что чем больше рабочий производит, тем меньше он может потреблять; чем больше ценностей он создает, тем больше сам он обесценивается и лишается достоинства; чем лучше оформлен его продукт, тем более изуродован рабочий, чем культурнее созданная им вещь, тем более похож на варвара он сам; чем могущественнее труд, тем немощнее рабочий; чем замысловатее выполняемая им работа, тем большему умственному опустошению и тем большему закабалению природой подвергается сам рабочий... Конечно, труд производит чудесные вещи для богачей, но он же производит унижение рабочего. Он создает дворцы, но также и трущобы для рабочих. Он творит красоту, но также и уродует рабочего. Он заменяет ручной труд машиной, но при этом отбрасывает часть рабочих назад к варварскому труду, а другую часть рабочих превращает в машину. Он производит ум, но также и слабоумие, кретинизм как удел рабочих»\*\*. Человек чувствует себя самим собой только тогда, когда он не работает. Как только прекращается труд, от него бегут, как от чумы. Человек чувствует себя свободным только при отправлении животных функций, в своих же человеческих функциях он чувствует себя животным. Присущее животному становится уделом человека, а человеческое превращается в то, что присуще животному. «Отчужденный труд человека, отчуждая от него 1) природу, 2) его самого, его соб-

---

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 561.

\*\* Там же, стр. 562.



ственную деятельную функцию, его жизнедеятельность, тем самым отчуждает от человека *род*: он превращает для человека *родовую жизнь* в средство для поддержания индивидуальной жизни. Во-первых, он отчуждает родовую жизнь и индивидуальную жизнь, а во-вторых, делает индивидуальную жизнь, взятую в ее абстрактной форме, целью родовой жизни, тоже в ее абстрактной и отчужденной форме... Сама жизнь оказывается лишь *средством к жизни*\*.

Антигуманистический характер буржуазного способа производства и буржуазной культуры — очевидный факт. Мыслители, подобные Ортеге-и-Гассету, не могли пройти мимо этого факта, они понимали его важность и значение для всех сфер общественной жизни.

Современное искусство, с точки зрения Ортеги-и-Гассета, характеризуется следующим. «Если проанализировать новый стиль, — пишет он, — то в нем обнаружится ряд связанных между собой по содержанию тенденций. А именно: 1) тенденция к дегуманизации искусства; 2) тенденция отрицания живых форм... 4) тенденция рассматривать искусство как игру и ничего больше; 5) тенденция к существенной иронии; 6) тенденция к уклонению от любой фальши и, в равной мере, к скрупулезной реализации. Наконец, 7) искусство, согласно молодым художникам, есть вещь, лишенная всякой трансцендентности»\*\*. Рассмотрим подробнее суть этих тенденций.

В основе всего для Ортеги-и-Гассета лежит тенденция к «дегуманизации искусства». Что он имеет в виду? Прежде всего Ортега устанавливает наличие «нового эстетического чувства» как у творцов художественных произведений, так и у публики. Оно состоит в стремлении уйти от человека и всего человеческого: «Важным является то, что в мире существует, как несомненный факт, новая эстетическая чувственность (*sensibilidad*)... Стараясь отыскать наиболее общую родовую и характерную черту новой художественной продукции, я нашел ее в тенденции к дегуманизации искусства»\*\*\*.

Здесь он ссылается на новую живопись. Если раньше живопись пыталась представить действительность такой, какая она есть, естественной, или человеческой, очеловеченной («естественное» у Ортеги равнозначно «человеческому», «очеловеченному»), то новая живопись пытается исключить этот человеческий эле-

---

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 565.

\*\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 360.

\*\*\* Там же, стр. 364.

мент из искусства. При помощи традиционной живописи человек мог сосуществовать с ее иллюзорными или иллюзорно-реальными предметами. Теперь это исключено: «В вещах, представленных в новом произведении, сосуществование невозможно: художник, искоренив аспект живой реальности, разрушил мосты и сжег корабли, с помощью которых мы могли бы перенестись в наш обычный мир. Мы уже заперты в темном мире, художник заставляет нас общаться с объектами, человеческое общение с которыми невозможно. Поэтому мы вынуждены импровизировать другую форму связи, совершенно отличную от обычной, позволяющей нам сосуществовать с вещами; мы должны создавать и изобретать необычные действия, которые были бы адекватны этим небывалым фигурам. Эта новая жизнь, эта жизнь, придуманная после ликвидации стихийности, является подлинным пониманием и художественным наслаждением. Она не лишена чувств и страстей, но, очевидно, эти чувства и страсти относятся к психической флоре, отличной от той, которая покрывает пейзажи нашей первичной и человеческой жизни. Эти ультраобъекты пробуждают вторичные эмоции в том художнике, который живет внутри нас. Эти чувства являются специфически эстетическими»\*. Ортега допускает и совершенное исключение человеческого элемента и человеческих форм из искусства, но это, по его мнению, прежде всего «непрактично», ибо в конечном счете даже в самых абстрактных линиях орнаментального порядка содержится «реминисценция некоторых «природных» форм»\*\*.

Но искусство движется к дегуманизации не столько потому, что избавляется от человеческого элемента, но и потому, что состоит по преимуществу из этого дегуманизирующего действия. «В своем бегстве от человеческого оно обращает внимание не столько на термин *ad quet*, гетероклитическую фауну, к которой оно приближается, сколько на термин *a quo*, на человеческий аспект, который оно разрушает. Дело не в том, чтобы нарисовать что-либо, совершенно отличное от человека, дома или горы, но в том, чтобы нарисовать человека меньше всего похожего на человека»\*\*\*. То есть подлинное искусство, согласно Ортеге, должно бы совершенно освободиться от человеческого элемента, но в этом случае было бы непонятно то, от чего данное произведение «освободилось». Поэтому художник

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 365.

\*\* Там же, стр. 366.

\*\*\* Там же.

должен оставлять тот минимум «человеческого», который необходим для того, чтобы видно было, над чем одержана победа, чтобы «показать удушенную жертву» и тем самым еще сильнее и рельефнее подчеркнуть победу над «человеческим». По этой причине Хосе Ортега-и-Гассет отрицает дадаизм как нечто совершенно бессмысленное: совсем нетрудно написать бессмысленную картину, «но чтобы удалось сконструировать нечто, что не было бы копией «естественного»... нужна самая возвышенная одаренность»\*. Он говорит, что природа постоянно устраивает засады художнику, пленяя его своими «естественными» формами. И только тот является настоящим художником, кто преодолевает все препятствия бегства от действительности, чтобы, сведя элементы человеческого в своем произведении до минимума и исключив «естественные» формы, возвыситься над природой как над своей жертвой, «удушенной» в тяжелой и трудной схватке.

Таким образом, Хосе Ортега-и-Гассет пытается исключить из искусства две вещи: природу с ее формами и человека с его чувствами. Природу—потому, что она постоянно сковывает действия и горизонт художника, а человека—потому, что человечность искусства возвращает художника к природе, к действительности.

Задача создания такого искусства, по существу, невыполнима. Искусство—это форма познания и освоения действительности в самом широком смысле слова. Как форма общественного сознания искусство предполагает наличие человека как субъекта познания и освоения действительности. Природа выступает как «неорганическое тело» человека, поскольку она не является его телом и не тождественна последнему. Этим человек отличается от животного. Чем универсальнее человек по сравнению с животным, тем универсальнее сфера той неорганической природы, которой он живет. «Практически универсальность человека проявляется именно в той универсальности, которая всю природу превращает в его *неорганическое* тело, поскольку она служит, во-первых, непосредственным жизненным средством для человека, а во-вторых, материей, предметом и орудием его жизнедеятельности. Природа есть *неорганическое тело* человека, а именно—природа в той мере, в какой она не есть человеческое тело. Человек *живет* природой. Это значит, что природа есть его *тело*, с которым человек должен оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть. Что физическая и духовная жизнь

---

\* J. Ortega y Gasset, La des humanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 366.

человека неразрывно связана с природой, означает не что иное, как то, что природа неразрывно связана с самой собой, ибо человек есть часть природы»\*.

Человек связан с природой физически, как и животное, поскольку он живет неорганической природой. Правда, его физическая связь с природой гораздо богаче и универсальнее, чем связь животного. Человек связан с природой практически, потому что она выступает как непосредственное средство его жизни и как материя, предмет и орудие его жизнедеятельности. В этом смысле чем больше природа подчинена человеку, тем более универсальным является сам человек. Наконец, человек связан с природой теоретически: природа выступает в виде объектов науки и в виде объектов искусства. Именно поэтому невозможно ни оторвать человека от природы, ни изгнать «естественные», природные формы и человеческий элемент из искусства, поскольку искусство есть одна из фундаментальных связей человека и природы, а природа и человек являются соответственно объектом и субъектом искусства. Не случайно Ортега-и-Гассет говорит о «засадах», которые природа устраивает художнику — эти «засады» как раз и показывают те бесчисленные нити, которыми человек связан с природой; одной из таких фундаментальных «засад» и является искусство.

Ортега-и-Гассет иллюстрирует характер подлинного, с его точки зрения, искусства на одном весьма примечательном примере. Умирает знаменитый человек, около постели которого собрались его жена, врач, журналист и художник. Все они присутствуют и наблюдают один и тот же факт: смерть человека. Однако, говорит Ортега, каждый из них воспринимает и переживает это событие совершенно по-разному, хотя воспринимают они одну и ту же реальность, одно и то же событие. Все эти реальности эквивалентны, каждая из них является подлинной для соответствующей точки зрения. Мы можем только предпочитать ту или другую из этих точек зрения. При этом существует только одно средство определения этих точек зрения — «духовная дистанция, на которой каждый из них находится по отношению к общему факту, к агонии»\*\*. В этом отношении ближе всех смерть воспринимает жена умирающего человека. Она настолько сильно переживает смерть своего мужа, что, по сути дела, целиком включена в это событие и поэтому не существует никакой «духовной дистанции», отделяющей ее от факта

---

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 564—565.

\*\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 361.

смерти; она не может взглянуть на смерть со стороны, не может ее созерцать.

Врач уже находится на некотором расстоянии от этого события. Для него это прежде всего профессиональный случай. Он не может оставаться равнодушным к этому событию, потому что несет определенную ответственность за исход — это дело его престижа. Однако его волнения и переживания не доходят до глубины его сердца, а находятся лишь на «профессиональной периферии».

Журналист также присутствует при этом событии по должности, однако если врач должен вмешаться в это событие, то репортер является лишь наблюдателем: он должен сообщить об этом в газету. Он лишь созерцает, хотя, безусловно, озачен тем, чтобы как можно лучше составить сообщение.

Наконец, художник, который индифферентен и находится как бы за кулисами, потому что он только созерцает это событие, точнее, свет и тени, краски и т. д., то есть то, что относится к художественным ценностям, независимо от самого события или объекта. Художник, говорит Ортега-и-Гассет, находится на максимальном удалении от самого события и осуществляет минимальное «сентиментальное вмешательство»\*. Из этого примера Ортега-и-Гассет делает следующий вывод: если человек включен в какое-то событие и переживает его, то он не может свободно созерцать его, неспособен подняться до созерцания и наслаждения собственно художественными ценностями данного события, и, наоборот, если человек не переживает это событие как человек, он начинает видеть художественные ценности события; лишь в этом случае он по-настоящему созерцает событие и наслаждается им как художник. Собственно художественная или эстетическая ценность всегда противоположна человеческому элементу, человеческому как таковому. Именно поэтому искусство, чтобы быть настоящим искусством, должно очищать себя от всего человеческого, от всего «слишком человеческого». Таково основное требование, предъявляемое Ортегой-и-Гассетом к современному искусству.

И современное искусство во многом удовлетворяет Ортегу. «Я уже указал раньше, что восприятие живой реальности и восприятие ее художественной формы принципиально несовместимы, потому что требуют различной аккомодации нашего перцепторного аппарата. Искусство, которое дало бы нам возможность такого двойного зрения, было бы косоглазым искусством.

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 362.

Искусство XIX века было чрезмерно косоглазым; поэтому его художественные произведения, далекие от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, являются, быть может, величайшей аномалией в истории вкуса. Все великие эпохи искусства избегали того, чтобы делать человеческое центром тяжести произведения. И этот императив исключительного реализма, который доминировал над чувственностью прошлого столетия, означает преимущественно беспримерную чудовищность в эстетической эволюции. Отсюда следует, что новое вдохновение, столь экстравагантное по виду, возвращается, хоть в одном пункте, на реальный путь искусства. Поэтому этот путь называется «волей к стилю». Таким образом, стилизовать — это деформировать реальное, дереализовывать. Стилизация включает в себя дегуманизацию. И наоборот, нет другого способа дегуманизации кроме стилизации. Реализм, вместо этого призывая художника следовать форме вещей, зовет его к отказу от «стиля»\*.

Верный самому себе, Ортега снова и снова повторяет идею противопоставления человеческого и художественного, реализма и подлинного искусства. Однако по крайней мере спорным является его утверждение о том, что все великие эпохи искусства избегали делать человеческое центром тяжести произведения. Если даже рассматривать искусство с точки зрения развития и совершенствования форм выражения и изображения, то и в этом случае в центре тяжести «всех великих эпох искусства» было все-таки человеческое. Это обуславливается не только тем, что искусство является формой общественного сознания и как таковое отражает прежде всего человеческое, но и тем, что главным и основным предметом искусства является сам человек. Человеческое в искусстве — это отражение всей действительности через человека, посредством человека и для человека.

Ортега-и-Гассет очень тесно связывает стилизацию с дегуманизацией: одно предполагает другое. Это верно лишь по отношению к наблюдаемому Ортегой абстрактному искусству, где стилизация не только связана с дегуманизацией, но и является ее если и не единственным, то весьма важным средством. Хотя многое из того, что относят к абстрактному искусству (например, некоторые полотна Пикассо) не только не является дегуманистическим, а, напротив, полно гуманизма, человечности, Ортега в известной мере абсолютизирует дегуманизацию и ее

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 367—368.

средство — стилизацию. Его «воля к стилю» — перефраз известной формулы Ницше «воля к власти». Только для Ницше «воля к власти» означала единственный путь развития и совершенствования человека с целью создания «сверхчеловека», стоящего «по ту сторону добра и зла», для Ортеги же «воля к стилю» означает единственно возможный путь развития современного искусства вообще, что также является преувеличением.

Следствие дегуманизации Хосе Ортега-и-Гассет видит в углубляющемся индивидуализме и субъективизме искусства. «Новые люди,— пишет он,— объявили «табу» всякому вмешательству человеческого в искусство. И вот человеческое, репертуар элементов которого составляет наш повседневный мир, располагается в тройной иерархии. Имеется прежде всего порядок личностей, затем — порядок живых существ, имеется, наконец, порядок неорганических вещей. Так вот: вето нового искусства практикуется с энергией, пропорциональной иерархической высоте объекта. Личное, чтобы быть наиболее человеческим из человеческого, является тем, что больше всего избегается молодым искусством»\*. То есть природное как таковое исключается из искусства в виде «естественных», «природных» форм вещей. Мир живых существ изымается из искусства также лишь частично — в виде деформации объектов, хотя и в большей степени, чем мир природы неорганической. Наибольшему отрицанию подвергается человеческий мир, вообще человеческое, чтобы стать «наиболее человеческим».

Ярче всего это, говорит Ортега, проявляется в музыке и поэзии. «От Бетховена до Вагнера тема музыки была выражением личных чувств. Лирический художник компонует величественные здания звуков, чтобы выразить в них свою автобиографию. Более или менее, музыка была искусством исповеди. Не существует другого способа эстетического наслаждения, кроме заражения. «В музыке,— сказал еще Ницше,— страсти наслаждаются сами собой...». Вся музыка от Бетховена до Вагнера является мелодрамой»\*\*.

Здесь нужно иметь в виду некоторые особенности в понимании личного. Когда Ортега утверждает, что современное искусство избегает всего личного, человеческого, чтобы быть человеческим, то под личным он имеет в виду личность как предмет искусства, как его объект. Когда же он говорит о том, что все

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 368.

\*\* Там же.

искусство фактически является выражением личных чувств художника, то под этим понимается не предмет, не объект, а субъект искусства. Ортега часто смешивает данные аспекты, утверждая то, что еще требует доказательств: дегуманизацию искусства в ее наиболее общей форме. Так ли это?

Так называемое «абстрактное искусство», существующее на Западе, действительно стало настолько субъективным, что иногда не только трудно найти в нем объективное, но невозможно отыскать даже тех намеков на объективное, которые согласился оставлять в искусстве Ортега-и-Гассет. Но это вовсе не говорит о том, что все искусство субъективизируется. Искусство всегда предполагает наличие единства объективного и субъективного и, как правило, все действительно высокохудожественные произведения содержат это единство в совершенно определенном отношении, которое зависит от вида искусства, содержания произведения и т. д. Наличие субъективного еще не говорит о дегуманизации, ибо оно предполагается искусством на всех этапах его развития.

О дегуманизации логично говорить лишь тогда, когда проецирование индивидуального сознания на действительность получает гипертрофированный и искаженный характер, когда формы выражения, взятые в их чисто субъективном значении, наделяются онтологическими характеристиками, проекция «чистого субъекта» выступает в роли самостоятельного, автономного мира, очищенного от всего человеческого, социального. Одно дело, когда искусство есть самовыражение субъекта, личности, и совершенно другое, когда вся действительность сводится к субъекту и растворяется в нем. В первом случае искусство может считаться искусством в самом высоком смысле этого слова, во втором же, напротив, оно теряет все необходимые черты и свойства подлинного искусства.

Ортега-и-Гассет выступает против романтического понимания искусства, против его «персонализации», потому что романтическое искусство было «слишком человеческим». Оно смеялось и плакало, любило и ненавидело и всегда тосковало о несбывшихся мечтах, неутоленных желаниях и никогда не достигнутом идеале.

Оно было таким, каким не должно быть настоящее искусство, говорит Ортега-и-Гассет. И как бы в противоположность толстовскому пониманию искусства Ортега пишет: «Искусство не может состоять из психического заражения, потому что последнее является бессознательным феноменом, а искусство имеет совершенно полную ясность, это полдень интеллекта. Плач и смех эстетически чужды ему. Жест красоты никогда не



выносит меланхолии или улыбки»\*. Но возможно ли такое искусство? Очевидно, нет. Хотя Ортега и прав, выступая против понимания искусства как «психического заражения».

Ортега-и-Гассет прав и тогда, когда он критикует романтическое искусство за сентиментализм, за то, что оно превращает искусство в мелодраму. Сентиментализм дает себя знать в искусстве чаще всего в то время, когда искусство уходит от больших социальных, собственно человеческих проблем и сводится к чисто личным, точнее, личностно-психологическим переживаниям. То же самое в отношении мелодрамы. Если подлинная драма заключается в борьбе личностей за определенные социальные идеалы, в коллизии интересов и в разладе страстей и характеров, то при сведении этой борьбы к распрям и разладу между индивидуумами, не имеющими социальной основы и социальных идеалов, вырождаются, исчезают подлинные характеры, остается лишь слепая и случайная игра страстей, а драма трансформируется в мелодраму. Мелодрама появляется не тогда, когда в искусстве господствует человеческое (человеческие чувства, человеческий характер), а тогда, когда оно начинает исчезать, вырождаться в мелко субъективные страсти индивидуумов.

В романтическом искусстве Ортега не нравится преувеличение значения субъекта, субъективного. Поэтому он называет подвигом поворот к объективному, который был осуществлен в музыке Дебюсси: личные чувства были вырваны из музыки с корнем, она была объективирована. «Это был подвиг Дебюсси... Этот поворот от субъективного к объективному имеет такое значение, которое до него скрывало последние дифференциации. Дебюсси дегуманизировал музыку, и с этого времени благодаря ему начинается новая эра звукового искусства»\*\*.

То же самое он говорит о поэзии: из поэзии нужно исключить человеческое и прежде всего — человека-героя, человека-личность, ибо жизнь есть одно, а поэзия — нечто совершенно другое, человек есть человек, а поэт есть поэт. «Поэт начинает там, где человек кончает. Судьба последнего — жить своей человеческой жизнью; миссия поэта — создавать то, что не существует»\*\*\*. И чем дальше отстоит создаваемое поэтом от действительности, тем оно ценнее по сравнению с самой действи-

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 369.

\*\* Там же, стр. 370—371.

\*\*\* Там же, стр. 371.

тельностью. Чем дальше создаваемые поэтом художественные ценности отстоят от человеческого, тем они лучше, выше и ценнее человеческого. Исходя из этого, Ортега считает Малларме первым человеком прошлого века, которого можно назвать поэтом, потому что он, по его же собственным словам, «отрицал естественные материалы» в поэзии. Его поэзия не была «чувственной», потому что в ней не было ничего человеческого, ничего патетического: если говорилось о матери, то не о какой-то конкретной матери, а о «ничьей матери»; если о часе, то не о конкретном часе, а о «часе отсутствующих часов». Абстрагирование от чего бы то ни было конкретного — вот одна из первых задач всякого действительного и подлинного искусства, говорит Хосе Ортега-и-Гассет.

Что должен делать поэт, если его повсюду окружает живая действительность и живые люди? «Только одну вещь: скрываться, улетучиваться и продолжать превращать в чисто анонимный голос то, что поддерживало бы в воздухе слова истинных героев лирического замысла. Этот чисто анонимный голос, подлинный акустический субстрат стихотворения, есть голос поэта, который умеет изолироваться от окружающего его человека»\*. Поэт не только не должен вступать в тесную связь с жизнью, с действительностью, с другими людьми, но, наоборот, должен все больше и больше удаляться и изолироваться от них, чтобы стать настоящим, подлинным поэтом.

Здесь Ортега переключается с основоположником экзистенциализма Киркегором, который считал поэта несчастным человеком, носящим в душе тяжкие муки, с устами, так созданными, что крики и стоны, прорываясь через них, звучат дивной музыкой. Поэт несчастен потому, что, страдая, он не может издавать «дивной музыки». Для Киркегора поэт является всегда несчастным человеком потому, что он один, поднимаясь над обыденной жизнью, проникает в самые сокровенные тайны бытия. Познав эти тайны, поэт страдает от бессилия что-либо изменить, страдает не столько за себя, сколько за тех, кто не может никогда понять всего ужаса той жизни, которая многим из них кажется счастливой. Поэт Киркегора страдает от того, что другим представляется счастьем. Поэтому он всегда одинок, всегда страдает, его чело всегда омрачено мировой скорбью. Ортега освобождает поэта и художника вообще от всякого страдания и переживания. Он как бы говорит им: «Какое нам дело до человеческих страданий и переживаний, ведь это все

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 373.

равно ничего не изменит. Люди всегда остаются людьми, они всегда будут страдать, волноваться, переживать, причем по самым противоположным причинам. И именно потому, что они не могут подняться и сколько-нибудь возвыситься над обыденной жизнью, ибо неспособны к этому. Поэт же по самому своему положению стоит выше других людей. Он — избранный, и его удел создавать то, чего не может создать ни один из простых людей. Поэтому он должен следовать своей дорогой, не обращая никакого внимания на судьбы людей. Только в этом случае он сможет выполнить предназначенную ему миссию».

Это и есть обоснование «аристократического искусства», искусства «избранных», которое явилось в свою очередь обоснованием теории «элиты» в самом широком смысле слова.

Самым радикальным средством изоляции от действительности Ортега-и-Гассет считает метафору. «Метафора является, возможно, гораздо большей силой, чем это представляет человек. Ее способность доходит до границ чудодейства и кажется игрушкой созидания, которую оставил бог, забыв внутри одного из своих созданий во время его творения, как рассеянный хирург оставил инструмент в животе оперируемого»\*. Все другие средства выражения и изображения, говорит Ортега, как бы вписывают человека в реальное и оставляют его жить и существовать в этом реальном. «Только метафора облегчает нам бегство и создает среди реальных вещей воображаемые рифы, цветение невесомых островов»\*\*. В другом своем сочинении, посвященном специально роли и значению метафоры, Ортега-и-Гассет считает метафору основным средством человеческого познания, как научного, так и художественного: «Метафора является крайне необходимым мысленным инструментом, является одной из форм научного познания... Поэзия есть метафора; наука использует ее и ничего больше. Также можно было бы сказать: и ничего меньше»\*\*\*.

Происхождение метафоры Ортега связывает с эпохой «космического террора», когда человек в силу определенных обстоятельств (неразвитости социальных отношений, науки и производства) освящал все существующие вне его предметы. «Это освящение приносит с собой идею того, что их нельзя трогать

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 372.

\*\* Там же, стр. 373.

\*\*\* J. Ortega y Gasset, *Les dos grandes metáforas*.— *Obras completas*, t. II, p. 379.

руками»\*. То есть освящение связано непосредственно с запрещением, с «табу». Известно, что законы «табу» появились и существовали на ранних ступенях развития человеческого общества, когда люди были неспособны дать правильное, научное объяснение действительности и ее явлениям и многое объявляли священным, запретным,— все то, что представлялось им особенно невероятным и непонятым. В это время и зародились различные символические формы отражения действительности, которые Гегель считал «предысторией искусства», поскольку сущность тех или иных явлений выражалась в неадекватной, смутной и неясной форме.

И в начале XX века Ортега-и-Гассет считает метафору самым лучшим и самым совершенным средством человеческого познания. Она, по его мнению, объединяет в себе самые сильные стороны того, что есть в интеллекте, чувстве и человеческом сознании вообще. Он пишет: «Метафора имеет интеллектуальное происхождение, посредством которого мы получаем постижение того, что находится слишком далеко от нашей понятийной силы. Благодаря этому мы можем вступать в мысленный контакт с далеким прошлым и с самым нелюдимым, с которым мы очень сильно сближаемся и которым лучше овладеваем. Метафора является дополнением к нашей интеллектуальной силе и представляет, в логике, удочку или ружье»\*\*. Существование такого средства кажется Ортеге удивительным и странным: «Поистине странно существование в человеке этой мыслительной способности, которая состоит в замене одной вещи другою, но не настолько, чтобы стремиться скрыть одной другою. Метафора ловко маскирует один объект другим и нельзя было бы это почувствовать, если бы не был под ней инстинкт, который не указывал бы человеку способа избежать реальностей»\*\*\*. Ортега ценит метафору именно за то, что она может скрывать один объект другим, оставляя от скрываемого объекта ровно столько, чтобы можно было догадаться, что скрывается именно этот объект. Вообще, на это указывает не сама метафора, а инстинкт, который лежит в ее основе. Именно он позволяет человеку «догадываться» об истинном объекте, скрытом метафорой.

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 373.

\*\* J. Ortega y Gasset, *Las dos grandes metáforas*.— *Obras completas*, t. II, p. 383.

\*\*\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.— *Obras completas*, t. III, p. 373.

Хотя метафора и является самым радикальным средством дегуманизации, все же, заявляет Ортега-и-Гассет, нельзя сказать, что она представляет единственное средство. Помимо нее существует бесчисленное множество других средств дегуманизации, самое простое из которых «состоит в простом изменении обычной перспективы»\*. Человеческая точка зрения обычно упорядочивает вещи: одни являются очень важными, другие — менее важными, третьи — совсем не имеющими значения. Человеческое познание классифицирует их соответственно их значению. Чтобы дегуманизовать, достаточно изменить существующий порядок вещей, достаточно перевернуть перспективу: «Достаточно перевернуть иерархию и получить искусство, где на первом плане окажутся выдающиеся своим монументальным видом минимальные проявления жизни... Лучшими примерами того, каким образом нужно преувеличить реализм, чтобы его превзойти — не больше, чем перейти от внимательного рассмотрения с лупой в руках к микроскопу жизни, — являются Пруст, Рамон Гомес де ла Серна, Джойс»\*\*. Раньше художник как бы соревновался с реальностью, пытался создать вторую такую же или превосходящую реальность. Если он и выражал какие-то идеи — эти идеи были прямо и непосредственно связаны с действительностью, исходили из нее, как из своего основного источника. В новом искусстве положение коренным образом меняется. Идеи теряют свою связь с действительностью, они становятся «чистыми» идеями, схемами: «Если мы предлагаем сознательно реализовать идеи, то мы должны дегуманизовать, дереализовывать их, потому что они являются действительно ирреальностью. Схватывание их как реальности есть идеализация, наивная фальсификация. Заставить их жить в самой их ирреальности, это значит, скажем так, реализовать ирреальное как ирреальное. Здесь мы будем идти от сознания к миру и, наоборот, дадим пластичность, объективируем, *обмирчим (mundificamos)* схемы внутреннего и субъективного»\*\*\*. Таким образом, Ортега переворачивает отношения: он предлагает художникам идти не от природы, не от реальности, а, наоборот, от идей. Поскольку же идеи всегда отражают действительность, то Ортега предлагает предварительно «дереализовать» их, очистить от всего человеческого, «дегуманизовать», чтобы в результате получить «чистые» идеи, идеи «ирреальные».

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 374.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же, стр. 376.

ибо реальность и реальное отражение представляются ему фальсификацией. Если раньше художник шел от мира к сознанию, то теперь он должен идти по прямо противоположному пути — от сознания к миру.

Если традиционный художник пытался сделать портрет реальным, то современный художник и современная живопись, по Ортеге, преследуют прямо противоположные цели: «Картина, отказывающаяся соревноваться с реальностью, превращается в то, что является подлинным: картина — ирреальность»\*. Однако Ортега здесь просто извращает суть реалистического искусства. Конечно, человек, изображенный на портрете, никогда не сможет ожить. Но реалистическое искусство вовсе и не требует, чтобы его образы принимали за действительность в ее онтологическом, реальном, материальном значении. Оно требует лишь того, чтобы его образы были более или менее точным отражением этой действительности, помогали бы человеку познавать эту действительность, осваивать и преобразовывать ее соответственно законам красоты.

Ортега же требует от искусства порвать все связи и отношения с действительностью, требует, чтобы искусство перешло от изображения вещей к изображению идей. «Экспрессионизм, кубизм и т. д. были в различной мере попытками верифицировать это решение в радикальном направлении искусства. От изображения вещей живопись перешла к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок к внутренним и субъективным пейзажам»\*\*. Если раньше художник интересовался персонажами как реальными, живыми людьми, то теперь он интересуется персонажами лишь «как идеями и чистыми схемами».

Дегуманизацию искусства Ортега находит также в том, что современное искусство, в особенности пластические его виды, «избегают живых форм или живых существ». Ортега пытается объяснить этот факт природой самого искусства, полагая, что оно с самого начала старалось избегать живых форм. Он находит это в стилизации, присущей раннему искусству, которая якобы позволяла избегать живой реальности. «Змея стилизуется в меандр, солнце — в свастику. Иногда это отвращение к живой форме превращается в ярость и приводит к общественным конфликтам. Революция против образов восточного христианства, семитское запрещение воспроизводить животных — ин-

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 376.

\*\* Там же.

стинкт контрпредложения людям, которые украшали пещеру Альтамира, — содержит, без сомнения, вместе со своим религиозным чувством корень эстетической чувственности, влияние которого в византийском искусстве является позже очевидным»\*.

Отвращение к живым формам, согласно Ортеге, является инстинктивным эстетическим чувством человека, чувством врожденным. Ортега начинает искать причины «иконокласии» не в специфике средневековья, не в общественных отношениях того времени, а в «чувстве иконокласии» как отвращении ко всякому живому телу. «Было бы интересно исследовать со всем вниманием проявления иконокласии, которая иногда появляется в религии и в искусстве. В новом искусстве действует, очевидно, это странное чувство иконокласии и его девиз мог бы быть заповедью Порфирия, которая была принята манихейцами и против которой так яростно боролся св. Августин: «*Omne corpus fugiendum est*» («Всякого тела должно избегать»). И ясно, что это относится к живому телу. Любопытная инверсия греческой культуры, которая в свое кульминационное время была таким другом живых форм!»\*\*. Интересно, что Ортега признает за греческим искусством и культурой определенное мастерство в воспроизведении живой природы и человека в формах самой действительности, хотя он считает это не достоинством греческого искусства, а его существенным недостатком.

Обращаясь к истории, Ортега уходит от того факта, что первобытная стилизация была не отвращением к «живым формам», а показателем неразвитости человека, его способностей, чувств и сознания. Уже общественные отношения греческого общества были достаточно развиты для того, чтобы перейти от примитивных форм отражения действительности к чисто реалистическим формам. Именно поэтому в греческом искусстве мы находим столь совершенные формы художественного выражения и воплощения, что они, как писал К. Маркс, до сих пор еще служат в какой-то степени определенным идеалом реалистического искусства, хотя между реализмом древних греков и реализмом, скажем, XV—XVIII веков — огромная разница.

С гибелью рабовладельческого строя, на основе которого развивалось греческое искусство, с появлением нового, феодального строя и соответствующих ему общественных отношений складывается новая культура, где доминирующее место и роль

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, pp. 377—378.

\*\* Там же, стр. 378.

занимает религия. Под влиянием религии искусство начинает отходить от реалистических форм в сторону «иконокласии», в сторону отрицания «живых форм», ибо, согласно религии, плоть человеческая греховна. На этом основании фанатические монахи разрушили множество памятников античной культуры, воспевавших в прекрасных образах красоту человеческого тела, его величие и силу. Этот возврат к «иконокласии» не есть проявление врожденного человеку чувства отвращения к живому телу и к живым формам, как это считает Ортега, а, наоборот, отход от здорового эстетического чувства к чувству, извращенному религией.

Ортега-и-Гассет своеобразно трактует вопросы традиции в истории искусства. Так, по его мнению, искусство, если оно не претерпевает каких-то сильных потрясений и исторических катастроф, которые бы прерывали его многовековую эволюцию, складывается «в плотную, тяжелую прогрессирующую традицию», которая возвышается над «вдохновением дня». «Или, иначе говоря: между художником, который рождает, и миром каждый раз вставляется большое количество томов традиционных стилей, прерывая прямую и первоначальную связь между ними. Так что одно из двух: или уничтожающая традиция для удаления всякой оригинальной потенции — это было в Египте, Византии, вообще на Востоке, — или тяготение прошлого над настоящим одинаково влечет за собой то, что меняется знак и наступает эпоха, в которой новое искусство выздоравливает понемногу от старого, которое его душит. Это было и в случае европейской души, в которой доминирует футуристический инстинкт над неизлечимым традиционализмом и восточным прошлым»\*. Ортега считает всякую традицию отрицательной, ненужной, ибо она отдаляет человека от его первоначального состояния, когда он находился в самом тесном контакте, в самой тесной и чистой связи с бытием. Вся последующая культура и цивилизация встают между человеком и бытием, разъединяя их, что ведет к деградации, к вырождению как самого человека, так и его культуры.

Эта позиция близка Ницше и многим экзистенциалистам. Так, Хайдеггер считает, что человеческая культура, начиная с Платона, впала в деградацию именно потому, что человек начал отходить от бытия и терять самого себя. Чтобы найти самого себя и спасти свою культуру, человек должен, по Хайдеггеру, вернуться к бытию.

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 380.



Одним из радикальнейших средств данного освобождения Ортега и считает «дегуманизацию искусства», которая возвращает человека и само искусство к тому блаженному состоянию, когда «человек был у себя дома», а искусство совершенно не знало традиций. Это — состояние первобытности человека и искусства. «Большая часть из того, что было названо «дегуманизацией» и отвращением к живым формам, происходит из этой антипатии к традиционной интерпретации реальностей. Сила атак имела прямой причиной расстояния. Поэтому то, что наиболее отвратительно художникам сегодняшнего дня, есть манера, господствовавшая в прошлом веке, несмотря на то, что в ней имелась раньше добрая доза оппозиции к более старым стилям. Вместо этого выдумывается новая чувственность подозрительной симпатии, которая делает искусство более далеким во времени и пространстве, доисторическим искусством и диким экзотизмом. По правде говоря, то, что доставляет удовольствие в этих первобытных произведениях искусства, есть больше, чем они сами, — это его наивность, это отсутствие традиции, которая не могла еще сформироваться» \*.

Это внешне кажущееся историчным объяснение на самом деле лишено историчности, ибо оно отрывает искусство от действительности, которую оно отражает и в которой живет, рассматривая лишь отношения со сложившимися и существовавшими ранее типами искусства. При этом Ортега выводит некую закономерность силы реакции на традицию: чем сильнее было то или иное искусство в прошлом, тем сильнее реакция его отрицания в настоящем; чем более развитым было отвергаемое искусство, тем к более далеким временам взывает отрицающая его реакция. Отсюда отрицание «живых форм» в искусстве, возвращающее его на исходные позиции времен дикости и варварства.

Исключение из искусства «человеческого», «слишком человеческого» таит в себе, говорит Ортега, «великий энтузиазм для искусства»\*\*. Однако современное искусство не является однородным, оно, согласно Ортеге-и-Гассету, носит двойственный характер, ибо наряду с чисто художественным в новом искусстве можно встретить и то, что имеет характер неприязни, презрения.

Может быть, именно поэтому оно является одновременно и комическим, чтобы найти спасение от «слишком человеческого»

---

\* J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte.—Obras completas, t. III, p. 380.

\*\* Там же, стр. 381.

и от тех последствий, которые вызываются «человечным» характером традиционного искусства. «Думают,— пишет Ортега,— что живопись и музыка новых есть чистый «фарс» в плохом значении этого слова — и не допускают возможности того, что иногда именно в фарсе заключается радикальная миссия искусства и его благодетельная необходимость»\*. Искусство было бы фарсом в плохом смысле слова, продолжает Ортега, если бы художник пытался соперничать с «серьезным» искусством прошлого и если бы картина какого-нибудь кубиста добивалась такого же патетического восхищения, которое вызывают статуи Микеланджело. Однако современный художник не делает этого и не хочет делать. «Но художник настоящего времени приглашает нас, чтобы мы созерцали искусство как бром, чтобы мы видели, что оно является, по существу, насмешкой над самим собой. Именно в этом коренится комичность такого вдохновения. Вместо того чтобы смеяться над чем-нибудь или над кем-нибудь определенным — без жертвы нет комедии — новое искусство делает смешным само искусство... Никогда еще искусство не обнаруживало так хорошо свой магический дар, как в этой насмешке над самим собой. Потому что намерение уничтожаться в своем собственном движении создает искусство и, согласно блестящей диалектике, его отрицание есть его сохранение и триумф»\*\*.

Насмешка над самим собой всегда говорит о зрелости искусства, о том, что оно может рассматривать себя со стороны и видеть свои слабые и сильные стороны. Насмешка часто переходит в иронию. А ирония как таковая уже предполагает понижение того предмета, над которым иронизируют. Тот, кто иронизирует, хочет он того или нет, ставит себя выше иронизируемого объекта. А так как предметом иронии может стать все, что существует вне моего Я, то фактически иронизирующий объявляет все существующее несущественным, неважным, ничтожным. Ироническое означает, с одной стороны, непомерное возвеличивание иронизирующего субъекта, с другой стороны, — такое же непомерное принижение, уничтожение иронизируемого объекта.

Ортега выявляет действительные характеристики, присущие современному буржуазному искусству. Его следует упрекать не за то, что он показал насмешку искусства над самим собой как одну из существеннейших особенностей современного ис-

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 382.

\*\* Там же.

куства, а за то, что он видит в ней подлинный триумф этого искусства.

Он не просто описывает феномены современного ему искусства, а с чувством большой симпатии, радости и восторга приветствует дегуманизацию искусства, полагая ее более высокой и более зрелой ступенью развития искусства по сравнению со всем предшествующим искусством. Именно это можно и нужно вменить ему в вину, несмотря на всю его пронизательность в схватывании определенных тенденций развития современного искусства. «Быть художником — это значит не принимать всерьез человека, настолько серьезно, насколько серьезно мы являемся таковыми, когда не являемся художниками»\*. Скорее, наоборот, художник относится к человеку гораздо серьезнее, чем другие, именно потому, что он художник. Его отношение к человеку измеряется степенью художественной ценности создаваемых им произведений и, следовательно, силой воздействия этой ценности на людей.

Примитивизация искусства объясняет и то, что Ортега-и-Гассет называет «нетрансцендентным» характером современного искусства. «Для новейшего поколения искусство есть вещь без трансценденций»\*\*. Так прежде, говорит Ортега, поэзия или музыка представляли собой важные для человека сферы деятельности: люди надеялись с их помощью чуть ли не спасти род человеческий от руин религии и неизбежного релятивизма науки. «Искусство было трансцендентным в двойном смысле. Оно было таковым благодаря своей теме, которая обычно заключалась в самых тяжелых проблемах человечества, и оно было трансцендентным благодаря самому себе, как человеческая потенция, которая давала оправдание и заслугу роду»\*\*\*. Новое искусство отказывается как от решения сложнейших, жизненно важных для человечества проблем, так и от того, чтобы быть могучей потенциальной силой человечества. От первого оно отказывается потому, что не в силах изменить существующее положение вещей, а от второго потому, что отказывается от первого.

Действительно, здесь улавливается бессилие искусства, неспособного изменить что-либо в условиях буржуазного общества. Тем не менее даже в таких условиях нельзя отказывать искусству в громадной силе воздействия на людей, а значит, и в его

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*—Obras completas, t. III, p. 382.

\*\* Там же, стр. 383.

\*\*\* Там же.

определенном влиянии на ход изменения действительности. И Ортега прекрасно знает эту силу искусства. Может быть, именно поэтому он так старательно настаивает на том, чтобы искусство отказалось от решения человеческих проблем, отказалось от своей основной миссии и превратилось в простую игру и развлечение. «Новый стиль, напротив, заботится тотчас быть приближенным к триумфу развлечений и игр. Два его братских дела — одного и того же происхождения» \*.

Искусству надоело размышлять и решать сложные социальные проблемы. Оно хочет развлечься, повеселиться. Как говорит Ортега, наступил «культ тела», который является вечным симптомом молодого вдохновения, в противоположность «культу духа», «культу разума» — показателю старения: «Триумф развлечения означает победу ценностей юности над ценностями старческого возраста... Нет сомнения: Европа вступила в этап ребячества», что, согласно Ортеге, означает высший этап в развитии искусства \*\*. Интеллект заменяется инстинктом, разум — подсознательными волевыми актами, серьезное отношение искусства к человеческим проблемам — игрой и развлечением. Это и есть то, что Ортега называет «нетрансцендентностью» нового искусства. «Все характерные черты нового искусства могут резюмироваться в его нетрансцендентности, которая, в свою очередь, состоит лишь в том, чтобы делать искусство, меняющее свое положение в иерархии человеческих забот или интересов. Они могут представить себя серией концентрических кругов, радиус которых измеряет динамическое расстояние к оси нашей жизни, где действуют наши высшие стремления. Вещи всякого порядка — жизненные или культурные — кружатся в этих различных орбитах, более или менее притянутых сердечным центром системы. Ну что же, я бы сказал, что искусство, разместившееся раньше — как наука или политика — очень близко от энтузиастической оси, опоры нашей личности, переместилось по направлению к периферии. Не потерял ни один из его внешних агрибутов, но оно стало более удаленным, вторичным и менее весомым. Стремление к чистому искусству не является, как обычно считают, высокомерием, а, наоборот, великой скромностью. Искусство, лишаясь человеческого патетизма, остается без всякой трансценденции — только как искусство, без какой бы то ни было другой претензии» \*\*\*.

---

\* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte.*— *Obras completas*, t. III, p. 384.

\*\* Там же,

\*\*\* Там же, стр. 385.

Таким образом, Ортега-и-Гассет, описывая и анализируя реальные факты буржуазной действительности, буржуазной культуры и искусства ближе других буржуазных философов подошел к пониманию основных тенденций в их развитии. Он был в известной мере летописцем своего времени. Его философская и эстетическая теория отражала определенные явления буржуазной действительности, культуры и искусства. И хотя в силу своего идеализма он не мог вскрыть подлинные причины социального и духовного кризиса буржуазного общества, его философия и эстетика получили большое распространение и влияние, потому что они указывали на реальные процессы и пытались их объяснить.

Ортега-и-Гассет был и остается одним из самых глубоких интерпретаторов буржуазной действительности, буржуазной культуры и искусства. Мы попытались рассмотреть лишь некоторые стороны его философии и эстетических взглядов. Многие из его работ еще должны стать объектом анализа и критики.

## ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА В МИРОВОЗЗРЕНИИ ЗИГМУНДА ФРЕЙДА

Современные модификации фрейдизма, стремясь преодолеть его наиболее явные ошибки и противоречия, в то же время сохраняют некоторые самые общие установки психоанализа: выдвинутые Фрейдом представления о структуре человеческой психики, о чисто психологических функциях элементов духовной культуры, идею оценки развития общества под углом зрения психической удовлетворенности индивида, представления о некоторых механизмах психики, которые содействуют уравниванию мира внутренних потребностей с общественными требованиями. Такое положение определяет задачу статьи — критическое рассмотрение «сильных» сторон взглядов Фрейда на искусство, то есть тех его положений, которые сохранили свое значение для идеологической жизни Запада и остаются фактором в борьбе мировоззрений.

Анализ советских работ, посвященных критике фрейдовской концепции искусства (статьи и книги А. Воронского, Л. Выготского, В. Днепрова, Вяч. Полонского, В. Фриче) показал, что задача отделения основных ее положений от частных, легко отбрасываемых последователями идей может быть выполнена путем комплексного исследования культурфилософских, антропологических и художественных взглядов Фрейда. Сделать это тем более важно, что в 20-е годы, когда вышло большинство советских критических работ о фрейдовской концепции искусства, не могли быть известны последние теоретические статьи Фрейда и еще нельзя было выявить принципы фрейдизма, тщательно оберегаемые даже «ревизионистами», появившимися лишь в 30-е годы и определившими свои взаимоотношения с классическим психоанализом лишь в послевоенный период.

## «ПСИХОЛОГО-ТЕРАПЕВТИЧЕСКИЙ» ПОДХОД ФРЕЙДА К ЯВЛЕНИЯМ КУЛЬТУРЫ

Фрейд был прежде всего психологом. Эстетики как науки о категориях, взаимоотношении видов искусства, художественном методе, стиле, содержании и форме у Фрейда, собственно говоря, не было. Его исследования искусства направляются и ограничиваются потребностями его психологической теории. Он сам писал в 1919 году: «Только очень редко психоаналитик чувствует побуждение к эстетическим исследованиям и при этом не тогда, когда эстетика сужается до учения о прекрасном, а когда она рассматривается как учение о качествах нашего чувства. Он работает в других слоях духовной жизни... Однако исподволь получается, что он должен интересоваться определенными областями эстетики, и обычно эти области пренебрегаются профессиональной эстетической литературой»\*. В этих редких экскурсах искусство берется им всегда в одном определенном аспекте: его роль в психической жизни художника и зрителя, в психической жизни человечества. Развиваемые в этом направлении взгляды Фрейда на искусство образуют весьма однородное целое с его психологией человека, философией культуры.

Объективно продолжая традицию иенского романтизма, Фрейд в решении мировоззренческих вопросов отправляется от проблемы личности, которая на рубеже веков становится центром человеческих раздумий. Личность в ее цельности и динамике привлекает внимание глубоких исследователей самых различных специальностей. Вряд ли можно назвать эту концентрацию умов торжественным заседанием. Она, скорее, напоминает консилиум у постели тяжелобольного. Это передвижение интереса человечества с окружающего мира и способов овладения им на самого себя имеет исторический аналог — Древнюю Грецию периода упадка и разложения. Как и тогда, оно связано с критической точкой в экономическом, политическом и культурном развитии буржуазного общества.

Одной из сторон этого кризиса является дегуманизация и опустошение личности, проанализированные Марксом в «Экономическо-философских рукописях 1844 года». Маркс отмечает, что закабаление человека миром произведенных им же вещей — результат капиталистического способа производства — приводит к тому, что «чем больше рабочий выматывает себя на ра-

---

\* S. Freud, *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, Leipzig, 1924, S. 99.

боте, тем могущественнее становится чужой для него предметный мир, тем беднее становится он сам, его внутренний мир»\*. «Культурное» и «природное» в человеке раскалывается, и их отношения ставятся на голову: подлинно человеческая деятельность, труд, становится чуждым принудительным процессом, «человек (рабочий) чувствует себя свободно действующим только при выполнении животных функций — при еде, питье, половом акте и т. д.»\*\*. Этот конкретный социальный процесс отчуждения человека от своей человеческой «родовой сущности», от других индивидов Фрейд и пытается описать в своей психологии человека. Но его картина далека от оригинала прежде всего в силу непонимания им объективной основы этого кризиса личности, в силу переоценки специфического клинического опыта и связанных с этим антиисторизма и умозрительного психологизма.

Надо сказать, что вообще с конца XIX века психологический подход к проблемам общественной жизни приобретает все большее распространение. Можно сослаться на мнение Беккера и Боскова, авторов фундаментального исследования по современной социологии, которые пишут: «В начале века интерес к человеческой природе как основному источнику социальных явлений был очень широк»\*\*\*. Однако психология личности к началу XX века еще не прошла того пути от утопий и метафизических систем XVIII—XIX веков к строго научному знанию, который проделала социологическая наука в лице марксизма. Поэтому попытки чисто психологического рассмотрения проблем общественной жизни были заранее обречены на принципиальную неудачу. Классическим примером психологизации исследования проблем человека и общества, значительно расширившим влияние этого метода, явился психоанализ. Фрейд со своими последователями попытался охватить все наиболее значительные области науки о человеке под углом зрения психологии индивидуальных переживаний и аффектов.

Его попытка вынести проблемы личности, а как выяснилось позднее, и все остальные проблемы общественного бытия человека за порог социологии, точного социально-экономического научного исследования сконцентрировалась на таких чрезвычайно тонких и трудноопределимых сторонах челове-

---

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 561.

\*\* Там же, стр. 564.

\*\*\* Г. Беккер, А. Босков, Современная социологическая теория, М., Изд-во иностранной литературы, 1961, стр. 653.



ского существования, как самочувствие человека в той или иной общественной системе, психологические механизмы социализации человека, способы уравнивания индивидуальных потребностей и общественных требований. И в этом смысле психоанализ и используемый им односторонний психологизм — не только кривое зеркало, искажающее действительное положение вещей, но и серьезная попытка осознания некоторых локальных проблем общественной жизни, и прежде всего проблем социально-психологических.

Фрейд шел к концепции культуры и человека от своей медицинской теории и практики, которую вел до последних лет жизни. Как врача, его глубоко волновало увеличение числа психических заболеваний, он стремился найти причины такого положения и способы излечения больных. Социальные проблемы буржуазного общества вставали перед ним в форме бредов, фобий и маний психически больных. Исследование невроза, который, по словам американского психоаналитика Франца Александера, является «характернейшим расстройством нашего времени, как инфекционные болезни... в прошлые века»\*, явилось для Фрейда призмой, через которую он видел общие проблемы человека. При этом его не интересовали социальные корни психических заболеваний\*\*, он ограничивался этиологическим переживанием человеком своих отношений с другими людьми, как правило, наиболее близкими — отцом, матерью, сестрами и братьями, женой или мужем. Для лечащего врача этого, может быть, и достаточно, но, когда врач принимает за обобщение такого рода наблюдений, его выводы оказываются односторонними, не объясняющими сути дела. Всегда есть опасность абсолютизации болезни, универсализации законов психики невротика. Действительно, Фрейд пе-

---

\* F. A l e x a n d e r, Die Stellung der Psychoanalyse in der westlichen Kultur.— «Freud in der Gegenwart», Frankfurt a. M., 1957, S. 311—312.

\*\* Фрейд отдавал себе отчет в социологической ограниченности своих медицинских выводов. В середине 30-х гг. состоялось примечательное интервью: «У о р т и с (интервьюер): Ваши факты взяты из наблюдений над пациентами средних слоев? Ф р е й д: Это верно. Я не могу этого изменить. Все знания имеют силу для определенного общества. В другом обществе они выглядят иначе. У о р т и с: Находите ли вы существенные различия у разных классов по виду и чистоте неврозов? Ф р е й д: Конечно, каждая группа реагирует различно» (цит. по кн.: Л. М а г с у с е, Sigmund Freud. Sein Bild vom Menschen, Hamburg, Rowohlt, 1956, S. 104—105). Однако он никогда не пытался нарисовать социологическую картину невроза, полагая, что его психологические понятия учитывают эту сторону дела, ибо фиксируют переживания человеком своих социальных отношений. В том же разговоре с Уортисом он отделался от такого требования шуткой: «Я не интересуюсь и климатом, хотя он тоже важен».

реносил реальную ослабленность связей невротика с объективным миром, его подчиненность внутренней стимуляции на здорового человека \*. Тезис Ницше: «Человек — это больное животное» — оживает в представлении Фрейда об обществе как совокупности людей, более или менее подверженных неврозам, или в идее Нормана Брауна, одного из современных последователей Фрейда, о неврозе как отличительном признаке человека.

Принципиальные причины распространения невроза Фрейд видит в усиливающем противоречии внутренних устремлений человека внешним, подавляющим их внеличностным силам. Для него кризис, потрясающий буржуазный мир, выступает в форме растущего страха, беспокойства людей, порожденных надличностным автоматическим развитием культуры. Объективная сложность социализации индивида в развитом капиталистическом обществе описывается чисто психологически, как аффективный конфликт потребностей и возможности их реализации. Прикладная психология рассматривается как социология. Законы социологии выводятся из психики человека. Социальное опускается на уровень индивидуального переживания. В работе «Психология масс и анализ человеческого Я» Фрейд утверждает тождество индивидуальной и социальной психологии. Он пишет: «В душевной жизни одного человека другой всегда оценивается как идеал, как объект, как сообщник или как противник, и поэтому индивидуальная психология с самого начала является одновременно и социальной психологией...» \*\*. Более того, Фрейд считает, что психическое накладывает на общественные процессы решающий отпечаток, например, государственные конфликты не приводили бы к войне, если бы человеку не была свойственна агрессивная склонность.

При таком подходе есть риск, что условия будут превращены в причину. Последовательный неучет объективных материальных условий вместе с потребностью систематизации отдельных психологических процессов приводит Фрейда к метапсихологии, объявляющей конечными детерминантами человеческого поведения некоторые абстрактные психологические принципы. Этот факт признают даже принципиальные сторонники

---

\* На этот счет он высказывался достаточно определенно: «Мы осознали, что ограничение психической нормы от ненормальности неосуществимо... Вследствие этого мы обосновали право понимать нормальную духовную жизнь из ее нарушений» (S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd 17, S. 125).

\*\* З. Фрейд, *Психология масс и анализ человеческого Я*, М., «Современные проблемы», 1925, стр. 3.

Фрейда, Адорно и Хоркхеймер, которые во вступлении к фрейдскому юбилейному сборнику отмечают: «Фрейд в последние годы был склонен к тому, чтобы абсолютизировать душевную сущность человека по отношению к условиям его существования»\*. Это обстоятельство придало психологическим обобщениям Фрейда вневременной метафизической характер, почти полностью лишило их историко-социальной почвы.

Абсолютизация внутренней психической жизни человека у философских предшественников Фрейда развивалась неоднозначно: если Шопенгауэра она привела к мизантропии и пессимизму, то Новалис, считавший, что в каждом человеке скрыт бог, сохранил оптимистические надежды. Перед глазами Фрейда был и образ обладающего неограниченными внутренними потенциями человека Ницше. Вера в успех своей аналитической терапии позволяла Фрейду надеяться на эмпирическое преобразование сущности человека. Идея иенских романтиков и молодого Шеллинга о героической миссии их философии и романтического художника у венского врача и мыслителя превращается в идею о рационализации человеческой природы силами психоанализа и психоаналитика. Последователи Фрейда говорят о психоанализе как «реакции самоисцеления западного общества» (Ф. Александер). При этом возможность исцеления человечества связывается с его психическими способностями, осознание, а не реальная практическая деятельность изображается основой человеческого прогресса.

Фрейдовский оптимизм связан с его верой в силы и способности науки и разума. Если традиционные утопии гарантировали человечеству будущего безоблачное счастье, реализацию всего того, чего ему не хватает сегодня, то Фрейд свободен от такого утопизма. История — отнюдь не служанка человечества, полагает Фрейд, мировой процесс отнюдь не нацелен на обеспечение человечеству полного счастья. Он пишет: «...кто покорно довольствуется незначительной ролью человека в этом громадном мире, тот именно нерелигиозен в истинном смысле этого слова»\*\*.

Будущее чревато неожиданностями и драматизмом — Фрейд не только готов к этому, но и верит, что оно лучше настоящего, ибо сила человека в его способности спокойно осознавать свои слабости. По его мнению, эта способность дает ему возможность не только стоически переносить тягости, но и пре-

---

\* «Freud in der Gegenwart», S. X.

\*\* З. Фрейд, Будущность одной иллюзии, М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 57.

одолевать их. Она дает ему возможность вырваться из вечно-го круговорота одного и того же. «Где было Оно, должно стать Я» — вот теоретическое обоснование фрейдовской веры в будущее. Стефан Цвейг справедливо сказал о Фрейде, что он не стремится сделать человечество более счастливым, он делает его сознательнее. Надо только добавить: отсутствие у Фрейда понимания социальных оснований возрастания роли субъективного фактора в истории лишает его пафос конкретности и определенности.

Поэтому в своих исследованиях психологии человека он нередко склоняется и к пессимистическим выводам. У него же можно прочесть: «Если ты хочешь вынести жизнь, готовься к смерти». Сложное переплетение надежды и стоицизма образует основной пафос фрейдовского мировоззрения.

Отличие фрейдовского взгляда на перспективы человеческой культуры от классических утопий связано еще и с тем, что если в утопиях XVI или XIX века в центре стоял вопрос о счастье для всех, который оптимистически решался на основании социально-экономических и технических прогнозов, то Фрейд решает проблему — счастье для каждого — за счет психологической реконструкции. Если классики утопии могли не принимать во внимание индивида, полагая, что большинство стремлений человека добродетельно, а стремление к «поддельным удовольствиям» легко искореняется воспитанием и общественными предписаниями\* или что причина зла в человеке — в устройстве его общественного мира\*\*, то Фрейд уже имел перед собой идеи Дарвина об агрессивности человеческой природы\*\*\*. Поскольку, согласно этой идее, зло коренится в природе самого человека, то Фрейд видит основную проблему человеческой культуры и ее будущего в новых способах обуздания и удовлетворения инстинктивной основы человеческой

---

\* См., например: Т. Мор, Утопия, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 148—151.

\*\* См., например: «Изложение учения Сен-Симона», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947, стр. 210.

\*\*\* У Дарвина была также мысль и об уменьшении роли инстинктов в процессе биологического развития, что он связывал с сокращением в ходе эволюции частей головного мозга, ведающих инстинктами. Эту идею подхватила группа ученых, которые строили свои психологические утопии на идее, что мы приближаемся к высшему уровню в эволюционном процессе, когда духовность должна стать основной характеристикой вида. По мнению Кропоткина, эволюция движется от драматизма индивидуальной борьбы за существование к миру, населенному гуманными, активно сотрудничающими, полностью разумными существами («Взаимная помощь среди животных и людей как двигатель прогресса», Пг.—М., 1922). Тейяр де Шарден в «Фено-

психики. Он уже не может, как это делали классики, мечтать о том, чтобы предоставить человеку прямое удовлетворение его чувственных потребностей. Но все же он думает об обществе, где человек чувствовал бы себя счастливым; при этом он измеряет счастье степенью психической, духовной удовлетворенности, то есть степенью соответствия между влечениями индивида и требованиями общественной жизни.

Представление о дисфункциональности человеческой природы приводит Фрейд к идее об антагонизме «культуры», в которой живет человек, и его «естества». При этом культура понимается чрезвычайно абстрактно и антиисторически. Он пишет: «...под ней (человеческой культурой.— *Р. Д.*) я понимаю все то, благодаря чему жизнь человека поднялась над уровнем животных и чем она отличается от жизни зверей,— я отказываюсь проводить различие между культурой и цивилизацией»\*. Ее основная функция: обеспечение совместной жизнедеятельности индивидов путем ограничения их антисоциальных влечений и предоставление «запасных выходов» для реализации вытесненных влечений. Фрейд рассматривает проблему «естество» — «культура» не как неразрешимую антиномию, а как сложное функциональное отношение (взятое в абстрактно-психологическом плане).

Фрейд считает, что «золотой век», то есть форма общежития людей, отказывающаяся от принуждения, ограничения влечений, невозможен. Он уверен, что культура не может обойтись без принуждения, что «замена власти отдельного человека властью общества является решающим культурным шагом. Его суть состоит в том, что член общества ограничивает себя в своих возможностях удовлетворения, в то время как отдельный человек не знал таких ограничений»\*\*. Иначе говоря, Фрейд полагает, что человек становится человеком, когда становится заметным нарушение автоматического удовлетворения его потребностей.

Но если культура всегда требует ограничений в удовлетворении влечений, если «естественное счастье» невозможно, то проблема «счастливого будущего» заключается в том, как облегчить людям такие отказы, понизить отрицательные эмоции,

---

мене человека» говорит о «гоминизации», о третьей ступени эволюции — ноосфере, новом мире сознания. Тойнби в аналогичном смысле говорит об «эфирализации» человека, Ясперс — о втором «осевом периоде» духовности. Фрейд избрал психологический путь решения проблемы.

\* З. Фрейд, *Будущность одной иллюзии*, стр. 8.

\*\* S. Freud, *Das Unbewußte. Schriften zur Psychoanalyse*, Frankfurt a. M., 1960, S. 370.

вызываемые этими ограничениями. Фрейд отлично понимает, что облегчить положение человека в культуре, то есть увеличить его удовлетворенность только путем материального поощрения и принуждения не удастся, и хотя он, безусловно, преувеличивает изначальный эгоизм человека\*, его утверждение, что такое ограничение страстей должно быть делом самого человека, что внешнее принуждение должно быть прогрессивно заменено внутренним ограничением, вполне реалистично. Для него прогресс в психике заключается в интроецировании контролирующей инстанции: «окрепшее «сверх-Я» (по сути, совесть.— *Р. Д.*) — чрезвычайно ценное психологическое приобретение культуры.

Люди, прошедшие этот рост, из противников культуры становятся ее носителями. Чем больше таких людей в культурной среде, тем скорее она может обойтись без внешних мер принуждения\*\*. Это означает, что человек в ходе развития, по мнению Фрейда, должен отказаться не только от убийства себе подобных, но и от мимолетных любовных связей — не из страха последствий, а из-за внутреннего ощущения невозможности такого поступка. Он пишет: «Возможно, что нам еще предстоит такое развитие культуры, когда другие, в настоящее время еще вполне допустимые, удовлетворения желаний будут казаться такими же неприемлемыми для нас, как теперь каннибализм»\*\*\*.

Однако шаткость этого тезиса и представление о том, что принцип автономной интеллектуальной регуляции поведения не может быть распространен на большинство членов общества, что не все люди могут стать судьями своих собственных поступков, заставляет Фрейда задуматься о костылях, необходимых для поддержания индивидуального разума.

Он считает, что в судьбе большинства людей разум находится под мощным давлением «природы» человека в виде двух больших групп инстинктивных стремлений: агрессивных и сексуальных. Обе эти группы ставят под вопрос существование самого общества: изначальная враждебность людей друг к другу угрожает обществу распадом, сексуальная конкуренция

---

\* Он пишет: «Вряд ли возможно, чтобы человека можно было посредством каких-то воздействий привести к тому состоянию, что его природа превратилась в природу некоего термита, он будет всегда защищать свои претензии на индивидуальную свободу против воли масс». И мы видим, что его излишний акцент продиктован стремлением отстоять спонтанность и автономию индивида.

\*\* 3. Фрейд, Будущность одной иллюзии, стр. 14.

\*\*\* Там же, стр. 13.

может иметь аналогичные следствия, замыкая людей в масштабах семьи; кроме того, сексуальное влечение требует большого количества психической энергии, столь важной для прочих видов человеческой деятельности. Культура борется с этой угрозой различными способами. Ограничения эгоизма и агрессивности индивида, по мнению Фрейда, можно достигнуть с помощью эмоциональной спаянности членов общества. Укрепление эмоциональных связей между людьми ведет к обществу разума. Это связи двух родов: 1) любовь или отношение к другому «как к объекту любви, хотя и без сексуальных целей»; 2) связи посредством идентификаций, куда он включает все, «что создает среди людей значительные общности».

Фрейд понимает, что любовь в качестве орудия социального преобразования пытались использовать и до него, неоднократно и всегда — безуспешно. Чтобы обосновать свою надежду, он объявляет стремление к любви родовой характеристикой человека. Впрочем, для него важнее второй вид связей, которые складываются на базе общего переживания и отношения большинства членов данной культуры к общественным идеалам и ценностям, искусству, религии, науке. Эти духовные явления поддерживают внутреннюю моральность членов общества и предохраняют общество от распада.

Фрейд следующим образом объясняет аккумулирующее действие общественных идеалов, уменьшающих центробежные тенденции отдельных членов «культуры» или их групп — и здесь опять отчетливо проступает его антисоциологизм. Поскольку «культура» ограничивает различные классы общества в различной степени, то обойденные классы «завидуют» привилегиям имущих классов и стараются избавиться от «своей добавочной массы лишений» — так для Фрейда выглядит подоплека классовой борьбы. Идеалы же, согласно его точке зрения, смягчают враждебность социальных групп к «культуре». Общность культурных идеалов объединяет угнетенных и привилегированных: «...право презирать людей, стоящих за пределами данной культуры, вознаграждает их за ограничение в собственном кругу»\*.

Ту же функцию выполняет искусство. Оно создает чувство общего эмоционального переживания и смягчает недовольство от ограничения влечений путем их эрзац-удовлетворения. «Как нам давно стало понятным, искусство представляет собой суррогат удовлетворения вместо самых древних, все еще

---

\* З. Фрейд, Будущность одной иллюзии, стр. 16.

наиболее болезненно ощущаемых отказов во имя культуры, и поэтому оно больше всего примиряет людей с жертвами, которые они приносят культуре. С другой стороны, произведения искусства поднимают те чувства общности и тождества, в которых так сильно нуждается всякий культурный слой, так как они дают повод к совместному переживанию драгоценных впечатлений»\*. Однако Фрейд никогда не считал компенсирующую функцию искусства основной, его идеалом не был человек, довольствующийся иллюзорным удовлетворением, он верил в способность человека добровольно ограничивать себя и верил в развитие этой способности.

Его отношение к религии подтверждает такую оценку. Он считает, что на ранних этапах культуры «задачей божества является урегулирование недочетов и ущерба культуры, страданий, причиненных в совместной жизни людьми друг другу, и зоркое наблюдение за выполнением культурных предписаний, так плохо выполняемых людьми»\*\*. Но с развитием культуры утверждение о божественном происхождении всего и обещания божьего воздаяния теряют свою действенность. Туманные посулы мало кого удовлетворяют. Сегодня суровая правда лучше сладкой иллюзии, больше того, развитие науки превращает религию в простой обман. Фрейд полагает, что современный человек не удовлетворится моделями мира и собственного будущего, построенными на эмоциях и потребностях нынешнего века, но он верит, что разум человека способен к решению вновь появляющихся общественных проблем.

Моральность, построенная на аффективном давлении религиозности, может и должна быть заменена моральностью, продиктованной светскими мотивами. В среде образованных людей, где восторжествовали принципы научного мышления, эта смена происходит легко. Надо сказать, что это увлечение возможностями рационального мышления в мире бюрократизации и отчуждения не учитывает того, что сама наука стала частью господствующей системы и принцип рациональности с успехом используется для еще большего закрепощения человека. Но, пожалуй, Фрейд еще не ощутил этой проблемы, он думает о науке и разуме как о явлениях, где ценности и знания, мораль и истина не отделены пропастью.

Думая о судьбе человечества, Фрейд разделяет вынесенную из эпохи Просвещения веру в способность разума путем

---

\* З. Фрейд, Будущность одной иллюзии, стр. 16—17.

\*\* Там же, стр. 21.



проникновения в новые сферы общественной и личной жизни улучшить человеческое бытие. Он приветствует растущую рационализацию общества и саморационализацию. Но одновременно он ощущает опасность разворачивающегося процесса социализации для личности. Он боится, что процесс «окультуривания» усиливает конформизм и разрушает внутреннюю автономию человека XX века. И он хочет спасти спонтанность человеческого существования, сделать самочувствие человека критерием культурного развития. Решая эту задачу, Фрейд соединяет два противоположных принципа человеческого бытия: стремление человека к разуму и его элементарную экзистенцию, «естество». Развитие этих противоположных тенденций приводит к парадоксальной ситуации: предельно осознавая себя, человек приходит к выводу, что его последние основания иррациональны. Эта двойственность исходной позиции Фрейда и неучет социально-экономических факторов накладывают на его оценку будущего человечества печать утопизма и метафизики. Его либеральная вера в разум мешает ему видеть конкретные проблемы, принесенные «рационализацией» сферы политики, материального и духовного производства. Идея прогресса посредством разума, вера в науку как безусловное благо, требование воспитания большинства членов общества оказались лишь отголоском просветительской иллюзии прямой связи разума со свободой и счастьем человека.

Подход к культурным явлениям с позиций их природного ядра обладает и другим принципиальным недостатком: у Фрейда он выливается в сведение «культурного» к архаическим формам психики, тогда как в действительности «природное» в человеке в силу своей чрезвычайной пластичности является лишь предпосылкой «культурного», реализации которой чрезвычайно неоднозначны и определяются факторами самой общественной жизни. Более того, простое добавление к психоаналитическому анализу социологических факторов недостаточно даже при условии рассмотрения этого «природного» не как «биологического», а как «специфически человеческого» (что делает Эрих Фромм), ибо необходим конкретно-исторический подход к этому «истинно-человеческому» ядру.

Романтическое выступление против буржуазного прогресса заставляет Фрейда подчеркивать служебный характер культуры, которая объявляется совокупностью запасных выходов для реализации не могущих иначе быть удовлетворенными влечений. С этой точки зрения функция культуры состоит лишь в том, чтобы помочь обрести человеку счастье или хотя бы иллюзорно чувствовать себя счастливым.

## ФРЕЙДОВСКИЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА

Антропология Фрейда исходит не из сознания, как у Декарта или Канта, а из «естественного» (страдающего, томящегося, наполненного желанием, действующего) человека Гёте, романтиков, Шопенгауэра и Ницше. Центральной проблемой для Фрейда, как и для его предшественников, является вопрос о соотношении природного и культурного. Нарастающий психологизм романтической философской традиции отражается в переводе Фрейдом этой проблемы в сугубо индивидуальный план. Фрейдовский индивид с необходимостью расколот на два слоя, и вся антропология Фрейда направлена на установление связей между «бессознательным» и «сознательным». Но поскольку он решает проблему «естественного» на основе метапсихологических представлений, определяющим в этом отношении остаются архаические понятия «природные» влечения. Соответственно, «культуре» отводится служебная роль ограничения влечений и компенсации вытесненного. Если первое относится к культуре в целом, то второе выдвигается при рассмотрении конкретных областей культуры.

Неспособность Фрейда подойти к проблеме «естественного» и «культурного» социально-исторически искажает их реальное соотношение и выливается в представление о конфликтной основе психической жизни человека. Он переносит романтическую антиномию «естества» и «культуры» из области умозрений и спекуляций в пределы эмпирически ориентированной психологии, создавая картину сложных взаимоотношений и антагонизмов Оно, Я и сверх-Я.

Имея дело с больными, психические конфликты которых проявлялись в неадекватных поступках и объяснениях, Фрейд стал принципиальным теоретиком двуплановости человеческой психики: «подполья», образованного антисоциальными влечениями, и «сознания», поверхностной пленки над бездной страстей. Иногда утверждают, что Фрейд сводил все детерминанты человеческого поведения к иррациональным факторам психики. В действительности дело обстоит сложнее: начав с объяснения истерии не как притворства или формы дегенерации, а как конфликта психических сил, он кладет в основу своей модели личности динамический конфликт различных психических инстанций, где разуму или общественным требованиям отводится немалая роль, поскольку они могут пользоваться мощностью энергии «бессознательного» для своих целей. Именно конфликтная суть человека и необходимость решения этих конфликтов — исходная точка фрейдовского понимания душев-

ной жизни человека и ее продуктов, а не один простой культ иррационального.

Фрейд выступил против классической рационалистической психологии, представляющей человека как сумму расчлененных и устойчивых свойств и состояний, упрощенно трактующей мотивацию поведения и неспособной уловить индивидуальные черты человека. Как и романтики, он сосредоточился на анализе цельных по своему характеру аффективно-эмоциональных элементов психики. Влечениям, переживаниям, эмоциям Фрейд отвел по сравнению с рациональными дискретными мотивами главенствующую роль. Он писал: «Единственно ценными в психической жизни являются чувствования, все психические силы получают свое значение только благодаря своей способности будить чувства»\*. Тем самым Фрейд сделал важное для современной ему психологии расширение детерминант человеческого поведения — в нашей литературе это уже отмечалось Лурией, Бассиным и другими.

Однако, признавая заслуги Фрейда в плане постановки и конкретизации проблемы, нельзя не сказать о принципиальных недостатках его модели личности, создаваемой на переоценке аффективных элементов психики. В этой модели выделяются две системы: Оно и Я, к которым позднее присоединяется и третья, сверх-Я. В различных определениях «бессознательного» — Оно — существенно, что это — психический материал, чрезвычайно активный, вытесненный, то есть антагонистический к требованиям общества и его представителя в психике — разума. Далеко не новая мысль о необходимости ограничения индивидуальных стремлений или даже отказа от них трактуется Фрейдом односторонне, ибо, правильно предполагая наличие «вытеснения» определенных влечений на периферию сознания и возможность этиологических последствий этого процесса, он неверно заключает, что отношение сознания и всего комплекса «бессознательного» исключительно антагонистично (подробнее см. книгу Ф. Бассина «Проблема бессознательного», М., 1968, где дается марксистское понимание «бессознательной» регуляции поведения).

Сознательное Я человека — это тонкая пленка, посредник между Оно и реальностью, сформировавшийся в ходе социализации индивида. Доводы разума, согласно Фрейду, неспособны поколебать напор влечений, Я слишком слабо, чтобы прямо вступать в конфликт с Оно. Однако сила Оно не абсолютна.

---

\* З. Фрейд, Бред и сны в Градиве. — В кн.: В. Иенсен, Градива. Фантастические приключения в Помпее, Одесса, 1912, стр. 113.

Во-первых, требования общественной жизни создают в психике специальную цензуру, сверх-Я, которая не пропускает антиобщественные влечения в сознание, вытесняет их в глубину психики, откуда они пытаются вырваться прямо или опосредованно. Сила сверх-Я в том, что оно само — концентрат бессознательных влечений, результат конфликтного эмоционального отношения к отцу, переживания преклонения перед его совершенством и страха перед его способным карать могуществом. Во-вторых, сознательное Я способно увеличивать свою силу путем использования законов «бессознательного». Фрейд пишет об отношении сознания и бессознательных влечений: «Мы представляем себе Я беспомощным по отношению к Оно, но когда Я восстает против какого-нибудь влечения в Оно, то достаточно ему дать сигнал неудовольствия, чтобы достичь своей цели при помощи почти всемогущей инстанции принципа удовольствия. Если мы на минуту станем изолированно рассматривать эту ситуацию, то сможем иллюстрировать ее примером из другой области. В каком-либо государстве известная клика противится мероприятиям, принятие которых соответствовало бы желаниям масс. Это меньшинство овладевает тогда прессой, обрабатывает при ее помощи суверенное «общественное мнение» и таким образом добивается того, что предполагаемое решение не состоится»\*. На место Оно может стать Я, потому что Я способно использовать для своих целей законы «бессознательного». Будущая свобода и процветание возможны, если сознание расширит свое, непрочное и наполненное страхом влияние на Оно.

Итак, когда Фрейд пишет: «Сущность нашей личности образуется скрытым Оно, которое не имеет непосредственных связей с внешним миром», это не тождественно культу «воли» у Шопенгауэра или Диониса у Ницше. Как и эти мыслители, он идеалистически определяет характер и поведение человека через внутреннюю аффективную напряженность, но пытается трактовать эту напряженность конкретно и психологически, а главное, для него эта напряженность порождается антагонистическим конфликтом, антагонизмом бессознательного и сознательного, напора влечений к реализации и требований сверх-Я, да и само сверх-Я — застывшее конфликтное переживание. Фрейдовский человек органичен и целен только в своей биологической основе, которая неизменна, а если изменялась, то крайне незначительно. Однако рай давно позади, а современный человек в изображении Фрейда состоит из про-

---

\* З. Фрейд, Страх, М., «Современные проблемы», 1921, стр. 9—10.

тивоборствующих частей и глубоких разрывов (что-то вроде «Плачущей женщины» Пикассо, только в черно-белом исполнении), разрывов и антагонизма чувства и разума, глубокого человеческого порыва и трезвого расчета.

Одностороннее и узкое понимание бессознательных сторон психики и их отношения к сознанию логически приводит Фрейда к драматизации человеческой духовной жизни. Высшая психическая деятельность представляется в качестве продукта и средства ослабления психических антагонизмов. В действительности ситуация не столь трагична. Можно сослаться на понятие «установки», которое описывает целостное, часто бессознательное состояние, соединяющее как сознательные, так и эмоциональные элементы и отнюдь не в качестве противопоставленных частей.

Вышесказанное показывает односторонность и принципиальный идеализм фрейдовского понимания источников духовной деятельности и функции ее продуктов. Недостатки модели усугубляются фрейдовским пониманием основных импульсов и законов психической жизни человека.

Фрейд исходит из того, что психическое развитие не уничтожает низшие формы психики, они сосуществуют с высшими и, более того, именно они существенны, поскольку высшие формы образуются как отклонение низших пракультурных влечений от их первоначальных целей. Оговаривая наличие таких «влечений» Я, как «потребности голода, жажды, стремления к свободе», Фрейд полагает, что принципиальное содержание «природы» человека образуют либидозные и агрессивные влечения. Фрейд понимает «либидо» широко, как окрашенное удовольствием влечение, привязанность к другому человеку, где половое влечение лишь его ядро. О втором роде влечений он писал: «Существование склонности к агрессии, которую мы можем чувствовать у самих себя и с полным правом предполагать у других, является моментом, который нарушает наши отношения к ближнему и вынуждает культуру к ее затратам. Вследствие этой изначальной враждебности людей друг к другу культурное общество находится под угрозой распада»\*. Фрейд решает социологическую проблему прежде всего биологически и поэтому описывает человека как существо сугубо эгоистическое. Адекватным естеству такого человека состоянием является нарциссизм, самоудовлетворенность. Именно отправление Фрейда от биологических, досоциальных элементов психики, закрывающее от него проблему исторического и индивидуаль-

---

\* S. Freud, Das Unbewusste, S. 380.

ного развития потребностей, а тем самым и проблему специфически человеческого, составляет принципиальную ошибку психоаналитической теории влечений. «Пансексуализм», за который она очень часто критикуется,— лишь форма, обусловленная, по словам Л. С. Выготского, таким состоянием психологии, когда открытие в ее конкретной области приобретало характер констатирующего принципа.

Надо добавить и следующее: фрейдовская теория влечений обусловлена слабым уровнем современных ему исследований инстинктивной жизни человека и находится в определенном противоречии с представлением Фрейда о перспективах человеческой культуры. Не случайно последователь Фрейда Эрих Фромм ревизует фрейдовскую концепцию влечений, говоря, что человеческие влечения обладают своим человеческим, только им присущим качеством, и пытается проследить, как очищение инстинктов, уменьшение их роли в душевной жизни приводит к «здоровому обществу», новой культуре свободного труда в сотрудничестве и любви.

Характерна позиция и Г. Маркузе, который, в отличие от Фромма, не пытается соединить психоанализ с социологией, а развивает и формулирует тенденции самого фрейдизма. В книге «Эрос и цивилизация» Маркузе пишет: «... наслаждение отличается от слепого удовлетворения потребностей тем, что сам инстинкт отказывается исчерпать себя в непосредственном удовлетворении, что самому инстинкту присуща способность утаивать себе пределы, используя эти пределы для усиления удовольствия»\*. Позиция весьма абстрактная, но внешне более логичная, чем взгляд на влечение самого Фрейда.

Фрейдовское противопоставление сферы влечений и сознания проявляется и в коренном различии их регулирующих принципов. Для него первичным и старейшим принципом, направляющим человеческую психику, является принцип удовольствия. Этот принцип является некоторое время «единственной формой душевных переживаний»: например, у человеческого зародыша в яйцеклетке или у ребенка, кормящегося молоком матери. Развитие ребенка и соответствующее возрастание роли внешней реальности приводит к формированию второго принципа: принципа реальности. Удовольствие и неудовольствие, вытеснение вызывающих неудовольствие представлений перестают быть единственными ориентирами психической жизни. Возникает другой критерий: соответствие или несоответствие определен-

---

\* H. Marcuse, *Eros and civilization: a philosophical inquiry in to Freud*, Boston, 1955, p. 227.

ных представлений реальности. Этот критерий основывается на механизме сознания, формирующего на основе анализа данных органов чувств о внешнем мире суждения о правильности или неправильности представлений; принцип удовольствия основывался на данных о внутренних состояниях субъекта. И все-таки принцип удовольствия остается определяющим. «В действительности замена принципа удовольствия принципом реальности,— пишет Фрейд,— не означает вовсе устранения принципа удовольствия, а только подкрепление этого последнего»\*.

Полной свободой человек Фрейда обладает только в раннем детстве, когда в его психике властвует принцип удовольствия, а среда адекватна этому принципу. Социализация человека состоит в постепенном и последовательном отказе от попыток непосредственного удовлетворения своих стремлений, во все большем ограничении их. Человек все больше отказывается от своего «естества», защищая его права обходными путями, облекая свои стремления в культурные формы.

С введением принципа реальности в духовной деятельности человека остается и обособляется вид мыслительной деятельности, свободный от критерия реальности и подчиненный исключительно принципу удовольствия — фантазирование. Когда Фрейд особым образом связывает фантазию с миром эмоций и говорит о ее отличии от реалистического мышления, с ним частично можно согласиться. Если вы в темноте принимаете куст за человека с дубинкой, то несомненно зависимость воображения от вашего состояния напряженности и тревоги, более того, ваши иллюзорные представления наполняют вас вполне реальным ощущением страха. Однако кроме того, что ваша тревога — сама продукт реалистического мышления, ясна и необязательность механизма компенсации, столь подчеркиваемого Фрейдом и следующего из его необоснованной теории влечений. Ясно и другое, что хотя деятельность фантазии и не подвержена прямо практическому критерию, дальнейшая судьба ее результатов, особенно в искусстве, значительно определяется практикой.

Совершенно необоснованна фрейдовская идея об особой связи фантазии с сексуальными эмоциями. Ход его рассуждения таков: поскольку замена принципа удовольствия принципом реальности занимает довольно продолжительное время, в течение которого сексуальные влечения либо автоэротичны, либо про-

---

\* З. Фрейд, Положения о двух принципах психической деятельности. — В кн.: «Психологическая хрестоматия». Под ред. Б. Корнилова, М. — Л., 1927, стр. 118.

ходят скрытый период своего существования, они в значительной степени и надолго уклоняются от критерия реальности, который подчиняет себе влечения Я (голод, жажда и т. п.). «В результате,— пишет Фрейд,— устанавливается более тесная связь, с одной стороны, между половым влечением и фантазией, с другой,— между влечениями личного Я и деятельностью сознания»\*. Хотя идея в рамках принятых Фрейдом посылок вполне логична, в большинстве случаев он сам трактует механизмы фантазии более широко; он подчеркивает ее зависимость от всех отвергнутых принципом реальности влечений.

Чтобы объяснить духовную жизнь человека, Фрейд необходимо перейти от замкнутого в своих влечениях индивида к человеку как члену определенной «культуры». На уровне психологии индивида две основные, по его мнению, функции культуры — ограничение и представление «запасных выходов» — выступают в виде процессов вытеснения и сублимации влечений. Большая часть влечений вытесняется. «Культура» для Фрейда, не только буржуазная, но и любая другая, в силу своего «надличностного характера» может обострить процесс вытеснения, делая его патогенным. Фрейд подчеркивает, что культура может быть излишне репрессивной и поэтому критерием ее развития является та часть человека, на которой, собственно, и строится его культурная оболочка. И хотя этот остаток фактически биологизируется, симпатия Фрейда на стороне личности в ее конфликте со ставшей экстерриториальной «культурой».

Часть влечений может уничтожаться таким образом, что на их место «выступает нечто, что мы называем у отдельного индивида чертами характера»\*\*. Поэтому даже контролирующая влечения инстанция, сверх-Я, совесть, возникает из интроецированного агрессивного влечения, которое, будучи загнанным внутрь, проявляет ту же самую склонность к агрессии, ограничивая или вытесняя потребности человека. Развитие этих соображений приводит Фрейда к чисто умозрительным построениям: педантизм как черта характера выводится из уничтожения анальных форм эротики, развитие культуры связывается с заменой страха перед внешней силой страхом перед некоторой внутренней инстанцией, то есть чувство страха, вины объявляется необходимой платой за культурный прогресс.

Наконец, судьба инстинктов может принимать и другой характер: некоторые инстинкты так видоизменяются, что стано-

---

\* З. Фрейд, Положение о двух принципах психической деятельности, стр. 117.

\*\* S. Freud, Das Unbewusste, S. 371.



вятся иными условия их удовлетворения. Путь их удовлетворения — сублимация, то есть использование энергии элементарных влечений для более высоких, духовных целей. По мнению Фрейда, именно сублимация делает возможной научную, художественную, идеологическую деятельность. Вероятно, симпатии Фрейда должны быть отданы данному выходу, предлагаемому культурой элементарным влечениям. Но фактически он сам ограничивает возможность сублимации. Во-первых, по своей интенсивности она неспособна полностью поколебать грубые, первоначальные влечения, она неспособна полностью исчерпать нашу телесность. Во-вторых, сублимация в науке и искусстве доступна не всем людям, степень этой способности врожденна. В конечном итоге практический вывод Фрейда весьма тривиален: человек может добиться счастья через множественность, богатство жизнедеятельности.

Акцент Фрейда на «естественных», спонтанных психических состояниях логически приводит его к пересмотру взгляда традиционной психологии, согласно которому действительная жизнь человека начинается с поры его половой зрелости, его умственного созревания. Фрейд увидел в детстве содержательный и значительный период жизни человека, в который не только складываются его основные навыки, умения и знания, но и формируются важные элементы чувств и комплексов переживания взрослого. Однако, отмечая, что умение увидеть серьезность и проблемность детства составляет несомненную заслугу Фрейда, надо добавить, что он допустил значительное искажение этого периода. Такое искажение связано, во-первых, с его представлениями об эволюции как процессе, где первая стадия содержит в себе принципы и структуру конечного зрелого этапа процесса. Такое представление не учитывает качественного своеобразия этапов и содержания промежуточных стадий. Во-вторых, Фрейд видел в детских годах прежде всего их аффектную сторону. Переживания конфликтов влечений в детстве, безусловно, часто ярче и больше определяют психику, чем это происходит в зрелом возрасте. Однако, признавая значение некоторых ярких переживаний детства, нельзя сводить к ним, как делает Фрейд, всю психическую жизнь взрослых, которая значительно модифицирует эти переживания, включая их в совершенно новую структуру представлений, умений, способностей, потребностей.

Как будет показано ниже, существенные идеи фрейдовской философии культуры и антропологии — односторонний акцент на психологическом содержании и функции явлений духовной культуры, сведение смысла психической деятельности к ком-

промиссу между «естественными» и «культурными» сферами психики, необоснованное представление о драматической конфликтности человеческой психики, идеалистическая переоценка аффективной жизни человека, особенно в его детские годы, конструирование архаической и произвольной теории влечений — определяют его психологию искусства. В его художественной теории сохраняются и принципиальные методологические пороки мировоззрения: антиисторизм и вызванный им метапсихологизм, индивидуально-психологическая ориентация и неверное понимание роли элементов сознания в психической деятельности.

### ПСИХОАНАЛИЗ ИСКУССТВА

Уже отмечалось, что Фрейд в явлениях культуры интересуется в первую очередь то, из каких переживаний и аффектов данное явление возникает. Какие переживания оно пробуждает. Этот подход определяет и фрейдовскую психологию искусства: он пытается анализировать психологические причины, вызывающие искусство, и психологический эффект, вызываемый искусством.

Для фрейдовского восприятия художественных произведений, как и для его статей, посвященных отдельным художникам, характерно стремление за внешними, по его мнению, сторонами открыть более глубокий слой. Вначале, до создания психоанализа, этот слой состоит из «идей» художников, позднее — из аффективных конфликтов психики. Искусство выступает в анализах Фрейда как символ некоего состояния души, как выражение эмоциональных, чаще всего связанных с детскими сексуальными переживаниями состояний. Художественное произведение становится диагностическим средством, с помощью которого в кабинете психоаналитика анатомируются давно умершие мастера искусства. Этот путь анализа нередко используется Фрейдом для доказательства силы и проницательности открытого им метода.

Аналитический, ставший психоаналитическим, подход к искусству обнаружился у Фрейда еще в молодости. 20 декабря 1883 года он пишет невесте о своей, по-видимому, первой, серьезной встрече с живописью, о посещении Дрезденской галереи: «Я думаю, что это посещение принесло мне заметную пользу, так как до сих пор я всегда думал, что существует некоторое общепринятое соглашение между людьми, имеющими массу времени, чтобы приходиться в восторг от картин известных мастеров. Здесь я расстался со своим варварством и сам начал

восхищаться. Есть чудные вещи, некоторые из них я знал по фотографиям и репродукциям и даже был способен показать двум англичанам картину Ван Дейка, в которой он особенно очаровательно изображает детей несчастного Карла I, Карла II и Якова II и эту юную полную маленькую принцессу. Далее я видел несколько Веронезов с прекрасными головами и телами, мадоннами, мучениками и т. д., я едва ухитрился мельком взглянуть на каждого из них. В маленькой боковой комнатке я обнаружил то, что уже по месту расположения должно представлять особое сокровище. Я посмотрел, это была мадонна Гольбейна. Ты знаешь эту картину? С правой стороны — несколько безобразных женщин и одна некрасивая молодая девушка склонились перед мадонной на колени, с левой — мужчина с лицом монаха держит ребенка. Мадонна держит на своих руках мальчика и со святым выражением смотрит вниз на молящихся людей. Меня раздражали общие безобразные черты, позже я узнал, что это портреты членов семьи мэра, который заказал картину для себя. Мне также сказали, что болезненный ребенок, которого мадонна держит на своих руках, вовсе не младенец Христос, а бедный сын мэра, для которого ожидали исцеления от этой картины. Сама мадонна вовсе некрасива, у нее слишком навькате глаза, нос — тонкий и длинный, и, однако, она — настоящая Королева Небес, такая, как ее представляет немецкое набожное сердце. Я начал кое-что понимать («восхищаться» и «понимать» — очень близкие для Фрейда состояния. — *Р. Д.*) в этой мадонне. Поскольку я знал, что там есть мадонна Рафаэля, я осмотрелся и в конце концов нашел ее в похожей комнате, оформленной подобно часовне, со множеством людей, молчаливо созерцающих ее. Ты, конечно, знаешь эту картину, это — Сикстинская мадонна. Окруженная облаками, состоящими из бесплотности маленьких ангельских голов, мадонна стоит на полотне, причем ребенок с глубоким напряженно переживающим взглядом сидит у нее на руках; святой Сикст (возможно, это — папа Сикст) взирает на нее вверх с одной стороны, Святая Варвара, с другой — вниз, в направлении двух чудесных маленьких ангелов, находящихся далеко внизу, на краю полотна. Красота картины создает чары, которым невозможно сопротивляться. И, однако, я должен сделать одно важное замечание об этой мадонне. Гольбейновская мадонна не является ни женщиной, ни девушкой, ее возвышенность и святое смирение исключают какие-либо дальнейшие вопросы. Но мадонна Рафаэля — девушка, можно подумать, что ей шестнадцать лет. Она смотрит на мир с такой невинностью и живостью, что невольно напрашивается мысль, что она была

очаровательной и трогательной няней скорее из нашего собственного мира, чем из небесного. Здесь, в Вене, это мнение было отвергнуто как ересь, они восхваляли величавость окружностей ее глаз, что делает ее мадонной, но это ускользнуло от меня в то короткое время, которое у меня было. Единственной картиной, которая очаровала меня в самом деле полностью, был тичиановский «Динарий кесаря»; хотя я знал его до этого, но не обращал особого внимания. Моя дорогая, эта голова Христа является единственной правдоподобной головой, которая позволяет нам действительно вообразить такую личность. Я в самом деле чувствовал, что теперь я должен верить, что эта личность подлинно так важна, ибо ее изображение так удачно. И все же в ней нет ничего божественного. Благородное человеческое лицо, отнюдь не красивое, но полное серьезности, глубины, отрешенности и вместе с тем глубоколежащей страсти — если все это не заключено в этой картине, физиогномика не существует.

Я хотел бы взять картину с собой, но вокруг было слишком много людей: англичанки, которые копировали, англичанки, которые сидели и тихо говорили, англичанки, которые ходили и смотрели. Так я и ушел в экзальтированном настроении\*.

Этот документ выпукло изображает психологический облик и художественные вкусы будущего творца психоанализа. Через тридцать лет, в 1914 году, Фрейд сам заметит специфику своего отношения к искусству. «Художественные произведения, — пишет он уже в теоретической работе, — оказывают на меня сильное воздействие, особенно поэтические и пластические произведения, реже — живопись. Я стремлюсь по возможности пребывать перед ними долго и хочу понять их своим способом, то есть хочу понять то, благодаря чему они действуют на меня. Там, где мне это не удастся, например, в музыке, я почти неспособен к наслаждению. Рационалистическая или, может быть, аналитическая (врожденная) способность противится во мне тому, чтобы я был чем-то захвачен и при этом не осознавал, что я захвачен и что меня захватило»\*\*.

Аналитическое отношение к искусству было в это время достаточно распространено. В художественных произведениях искали прежде всего «содержание», некоторую идею или их совокупность, причем результат всегда облекался в словесную форму. Такой своеобразный литературоцентризм был свойствен не

---

\* S. Freud, Letters. Selected and ed. by C. L. Freud, New York, 1960, p. 81—83.

\*\* S. Freud, Psychoanalytische Studien., S. 29.

одному Фрейду (ему он закрывал дорогу к невербальному содержанию искусства и к видам искусства, с трудом переводимым в слово); только позднее среди широкой публики установилось более многомерное отношение к искусству, при котором «слой идей» понимался в совокупности с техническими особенностями произведения искусства.

Физиогномические анализы Рафаэля и Гольбейна без особых усилий могут быть переведены на язык психоанализа; для этого «идеи» надо просто заменить «влечениями». Фрейд пишет: «То, что нас так мощно захватывает (в художественном произведении.— *Р. Д.*), по моему мнению, не что иное, как намерение художника, то, насколько ему удастся выразить это намерение и захватить нас. Я понимаю, что речь не может идти только о разумном захватывании, это должно быть аффектом, психическим состоянием, которое отдает инстинктивные силы художника его творчеству; этот процесс вновь воспроизводится в нас. Но почему намерение художника не должно быть разгадано и выражено в слове, как какой-нибудь другой факт духовной жизни? Возможно, что в случае крупных художественных произведений это достигается без применения анализа. Однако само произведение должно допускать такой анализ, поскольку оно является действующим на нас выражением намерений и порывов художника. И чтобы разгадать это намерение, я должен обнаружить смысл и содержание изображенного в произведении, то есть возможность его истолковать»\*.

Однако можно заметить, что Фрейд — опять-таки в рамках распространенного в его время отношения к искусству — колебался между аналитическим подходом к искусству и благоговейным восхищением его результатами. Так, в письме от 21 октября 1907 года о работе Тициана «Духовная и земная любовь» Фрейд вовсе отказывается от трактовки ее содержания, а говорит только о безусловной ясности красоты этой картины. Здесь дух анализа, столь свойственный Фрейду и его исследованиям, отступает перед красотой\*\*.

Все же такое привитое школой благоговение перед классикой чаще отступает перед профессиональными интересами Фрейда: он стремится поставить явления этой культуры на службу сво-

---

\* S. Freud, Psychoanalytische Studien..., S. 30.

\*\* Эта нота звучит и в работах о Достоевском, где Фрейд пишет: «К сожалению, анализ (психоанализ.— *Р. Д.*) должен опустить оружие перед проблемой поэта» (Gesammelte Werke, Bd 14, S. 399). Он полагал, что его метод может открыть психологические стороны творчества и художественного произведения, но неспособен понять художественную ценность как таковую.

им теоретическим идеям, то ли доказывая силу и проникновенность своих гипотез, то ли обнаруживая у классиков предвосхищение своих взглядов.

Первое стремление заметно в его статьях о Леонардо да Винчи, Шекспире, Гофмане, Гёте и сегодня малоизвестном новеллисте Иенсене. Наиболее известен очерк о Леонардо. Попытка вывести из некоторых фактов биографии художника образ его творчества встретила неодобрение. И вряд ли искусствоведов покорило лишь только то обстоятельство, что великий художник устами психопатолога был объявлен гомосексуалистом. Вызывало раздражение стремление анализировать крупнейшие художественные произведения через призму отдельных психологических фактов. Раздражали претензии психологии, скорее даже психопатологии, на объяснение имеющих специфический смысл художественных произведений.

Сконцентрировавшись на особенностях детской биографии Леонардо, Фрейд стремится анализировать под этим углом зрения «Монну Лизу» и «Святую Анну». Фрейд предлагает разгадку «загадочной улыбки» Джоконды. Он пишет: «Если прекрасная детская голова является воспроизведением его собственной персоны в детстве, то улыбающаяся женщина — изображение его матери Катарины, и мы начинаем догадываться, что полная тайны улыбка его матери — предчувствие того, что ее сын вновь найдет у флорентийской дамы (жены отца Леонардо.— *Р. Д.*) то, что он теряет сейчас и что его так влечет к ней»\*. Как видно, Фрейд анализирует творчество великого итальянца с позиций теории, отводящей детским переживаниям первостепенное значение в психической жизни взрослого. По мнению Фрейда, Леонардо при создании этой картины не просто находился под влиянием детского переживания расставания с матерью (что вполне возможно), но и с необыкновенной тонкостью выразил свои кровосмесительные влечения.

Аналогично интерпретируется смысл композиции картины «Святая Анна». Положение фигур в этой работе, по мнению Фрейда, связано с наличием у Леонардо в детстве двух матерей: одной, родной, Катарины, и приемной, законной жены отца, бездетной донны Альбиеры.

Устанавливаемая Фрейдом связь между содержанием произведения и яркими детскими переживаниями в самом общем смысле допустима, хотя, конечно, есть целый ряд важных опосредований. Но интерпретация этих переживаний чрезвычайно сомнительна: по сути дела, Фрейд переносит отношения в

---

\* S. Freud, *Das Unbewußte*, S. 162.

любовном треугольнике взрослых и его законы на психику ребенка.

Не выдерживает критики и другое установление Фрейда. Когда он пишет о Леонардо: «Смелость и независимость его поздних научных исследований объясняется тем, что его инфантильное сексуальное любопытство было свободно от авторитета отца»\*, резонно спросить: не совершается ли здесь подмена — свободного от тяжести авторитета взрослого ставят на место ребенка. Ведь дети, растущие вне авторитета отца, часто оказываются в зрелом возрасте более авторитарны, чем дети, выросшие в условиях строгого отцовского воспитания. Независимый тип личности — сложный продукт всей структуры социальных отношений, а не только одних семейных\*\*. Хотя сам Фрейд не считал, что его анализ особенностей сексуальной жизни Леонардо имел целью сделать понятными достижения великого живописца, его подход к искусству как выражению художником своих скрытых влечений логически приводит его к утверждению, что разгадка силы творчества художника скрыта в тайниках его психологии.

В 1913 году Фрейд написал статью о «Короле Лире» под заголовком «Мотив выбора ларца». Здесь его интересовали уже не биографические корни художественного произведения, а психологическая ситуация, которая стоит за этим произведением. Для него история искусства представляется обработкой ограниченного числа мотивов, связанных с некоторыми основными, по его мнению, психическими ситуациями; главным образом, это ситуации в семье. Он анализирует выбор ларцов в «Венецианском купце» Шекспира и находит, что проблемы этого выбора совпадают с проблемами Париса и Лира, выбирающими среди трех женщин. Фрейд пытается открыть то, чем волнует нас художественное произведение. Он пишет: «Я совершенно не собираюсь выступать против представления, что драма о короле Лире намерена в острой форме раскрыть две мудрости: 1) не нужно при жизни отказываться от своего блага и своего права и 2) нужно остерегаться принимать лесть за чистую монету. Эти и другие предостережения действительно следуют из пьесы, но мне кажется совершенно невозможным объяснить невероятное воздействие «Лира» выражением этого разумного содержания

---

\* S. Freud, *Das Unbewußte*, S. 171.

\*\* Можно напомнить о критике этого положения Фрейда со стороны В. Фриче, который указал, что Фрейд не учитывает, что научная смелость и свобода от авторитетов была свойственна не только Леонардо, но большинству художников Италии того времени, которые вовсе не были незаконнорожденными детьми.

или предположить, что личные мотивы поэта исчерпываются намерением высказать эти поучения. Также то допущение, что поэт хотел представить перед нами трагедию неблагодарности, укусы которой он, вероятно, ощущал на собственном теле, а воздействие игры покоится на чисто формальном моменте художественного преобразования, мне кажется, не заменяет понимания, которое нам открывается осознанием мотива выбора между тремя сестрами»\*.

Фрейд предполагает, что корни воздействия искусства кроются в постановке проблем, вечно волнующих человека и глубоко им переживаемых. Он толкует один из вечных мотивов, мотив выбора, как переживание возможности тройного отношения к женщине: как к роженице, товарищу и губительнице. Старый Лир, желающий в начале трагедии слышать, насколько он любим своими дочерьми, в финале несет труп молчаливой и горячо любящей его Корделии. Финальную ситуацию, говорит Фрейд, надо понимать наоборот: это смерть уносит Лира. Трагедия выражает «вечную мудрость старого мифа: старый мужчина напрасно гонится за любовью женщины в том виде, как он сначала получает ее от матери: только третья женщина, молчаливая богиня смерти, берет его в свои руки»\*\*.

Фрейд проявил незаурядную изобретательность, чтобы свести мотивы выбора к либидозным влечениям, но смущает то, что к подобным результатам психоанализа приходит при рассмотрении самых разнообразных произведений. Фрейд, ставя проблему, слишком спешит превратить свой анализ искусства в аргумент своей концепции. Проблема корней психологического воздействия искусства существует, но суть их лежит в совсем ином, нежели это представляется Фрейду.

Фрейд слишком метафизически подходит к мотивам искусства, не видит того, что «вечные мотивы» на самом деле не так уж вечны, что их восприятие меняется как в зависимости от опыта людей, так и в зависимости от исторических условий. С этим связаны и два возможных уровня восприятия искусства: 1) искусство пробуждает в нас переживание актуальной психической ситуации; 2) искусство пробуждает в нас ощущение некоторых общих проблем человеческого бытия; для Фрейда эти уровни тождественны. Во-вторых, он не решает принципиального вопроса о значении такого анализа для понимания искусства как специфической сферы. Между психическим и художественным он фактически ставит знак равенства.

---

\* S. Freud, Psychoanalytische Studien..., S. 28—29.

\*\* Там же, стр. 28.



Если в этих двух статьях мы имеем дело с психоаналитиком: в первой он ставит диагноз умершему гению, во второй анализирует психологическую коллизию как бы реально существующих людей, то в статье о «Моисее» мы имеем дело с традиционной психологией и рационалистической трактовкой искусства. Фрейд ищет «смысл и содержание изображенного в произведении» Микеланджело. Этот поиск весьма далек от психоаналитических концепций. Фрейд, по существу, руководствуется методом итальянского искусствоведа Морелли: интерпретация художественного произведения по малозаметным деталям и мелочам (что довольно близко к аналитической диагностике, но используется и Морелли и в данном случае Фрейдом без применения психоаналитической теории влечений). Возможно, это связано с тем, что Фрейд ощущал тенденциозность непосредственного приложения психоанализа к пониманию искусства. В это время (ноябрь 1914 г.) он пишет художнику Герману Штруку по поводу своей работы о Леонардо: «Я не хотел бы, чтобы вы судили о наших результатах по этому примеру»; он также говорит, что относится к этой работе как к «полубеллетристике».

Однако и работа о «Моисее» вряд ли его полностью удовлетворяла: первоначально она появилась без указания имени автора. Сама статья является плодом тщательного исследования скульптуры: Фрейд три недели ежедневно приходил к ее подножию.

Фрейд делает вывод, что положение «Моисея», зафиксированное в скульптуре, является результатом предшествующего движения, что оно имело предварительные стадии: 1) Моисей, спокойно сидящий, 2) Моисей, увидевший свой народ танцующим вокруг Тельца и собирающийся в гневе вскочить, и 3) окончательная ситуация — Моисей, сумевший овладеть своим гневом. Версия Фрейда вполне убедительна, однако не специфицирована. Он сам замечает близость своей интерпретации к публикации одного англичанина об этой скульптуре. Эта работа интересна вовсе не своеобразием или способом реализации общих фрейдовских идей. Она лишний раз подчеркивает сложность взаимоотношений Фрейда с миром искусства, отношений, где традиционное, привитое воспитанием восприятие искусства перемешивалось с идеями, выдвигаемыми Фрейдом в области психологии человека.

Еще две статьи Фрейда об искусстве — «Одно детское воспоминание из «Поэзии и истины» (1917) и «Жуткое» (1919) — говорят о сильном стремлении Фрейда с помощью анализа художественных произведений и биографий художников утвердить психоаналитические идеи. Статья о Гёте анализирует детское

воспоминание поэта о том, как в возрасте примерно четырех лет будущий классик выбрасывал посуду из окна. Эту историю Фрейд истолковывает как магическое действие, посредством которого Гёте выражает свое желание устранить конкурента в любви у матери (маленького брата). Вывод Фрейда, касающийся основ психологии и в этом смысле творчества Гёте, таков: «Если кто-то является бесспорным любимцем матери, тот на всю жизнь приобретает чувство победителя, чувство уверенности в успехе, которое нередко в самом деле приводит к успеху... Моя сила коренится в моем отношении к матери — мог бы с полным правом заявить Гёте в начале описания своей жизни»\*. Великий поэт является поводом для дополнительного подтверждения истинности фрейдовской теории детства.

Статья «Жуткое» обсуждает проблему страха в жизни человека. Здесь мы находим несколько пространных рассуждений о «Песочном человеке» Гофмана. Опять-таки искусство выступает в качестве иллюстрации; Фрейд смотрит на художественное произведение прежде всего как на широко известный и выразительный материал к своей теории страха. То же самое можно сказать и о содержании более поздних статей Фрейда о Достоевском. Искусство интересовало Фрейда прежде всего как раскрытие человеческой души, как продукт необычайной чувствительности художника «к восприятию скрытых душевных явлений», и он останавливался особенно внимательно на тех произведениях, которые, как ему казалось, были близки духу его теорий: «Царь Эдип», «Гамлет», «Братья Карамазовы», утверждающие, по его мнению, теорию Эдипова комплекса, заслужили его особое внимание. Он часто цитирует Гёте или Гейне в подтверждение того, что истоки психоаналитических взглядов существовали задолго до психоанализа. Фрейд в первую очередь интересовался теми видами искусства и теми художниками, которых он мог использовать для подтверждения своих взглядов. Именно таким образом объясняется его интерес к египетской пластике, интерес, связанный с исследованиями Фрейдом первобытных форм человеческой психологии и культуры. Именно поэтому свой самый большой по объему очерк об искусстве он посвятил повести заурядного новеллиста Йенсена. Кстати, в письме к К.-Г. Юнгу в 1907 году Фрейд с удовольствием сообщает, что переписка с Йенсеном позволила ему еще раз убедиться в личном происхождении «Градивы».

Подведем некоторый итог. Получивший классическое немецкое образование, Фрейд, естественно, впитал и чувство восхи-

---

\* S. Freud, *Psychoanalytische Studien...*, S. 198.

щенного благоговения перед искусством. Он восхищался блестящими взлетами мысли художников и смиренно завидовал тому, что они «без усилий извлекают то, к чему психолог приходит только через мучительную неуверенность и неутомимые поиски». Их блестящую интуицию Фрейд ставит выше серости науки: «В знании психологии,— пишет он,— поэты оставили далеко позади себя нас, людей прозы, потому что, творя, они черпают из таких источников, каких мы еще не открыли для науки»\*. Но это не мешало Фрейду относиться к искусству аналитически, с позиций собственной психологии. Творчество художника для Фрейда-психолога представляет некоторый психический симптом, знак психологии художника. Искусство, по его мнению, дает нам хороший материал для суждений о психологии его творца. Такая постановка вопроса в целом не вызывает особых сомнений, хотя есть риск приуменьшить сложность связей между результатами деятельности человека и его характером. Фрейд не дает четкой оценки значения такого анализа для понимания художественного произведения, и это порождает в рядах его сторонников схематизированное представление о художественном произведении как простом проявлении некоторых психических комплексов. Было выдвинуто большое число очевидных критических аргументов в адрес такой вульгарной психологизации искусства. Но нельзя забывать, что, хотя Фрейд давал основания для такой критики, его личное отношение к искусству не исчерпывается только сведением художественного произведения, скажем, к Эдипову комплексу.

Ограниченность чисто психоаналитического подхода к искусству понимали и сам Фрейд и некоторые из его последователей. Видный ортодоксальный психоаналитик Франц Александер пишет: «Произведения искусства могут рассматриваться с двух различных точек зрения: эстетической и психологической. Эстетик и критик пытаются оценить их художественные качества. Психолог чаще всего не интересуется, с хорошей или плохой картиной он имеет дело. Он занимается произведениями художников как ценными личными документами, которые проливают свет на личность их создателей. Подобно снам или грезам, произведения литературы, живописи или скульптуры являются продуктами творческой фантазии, которые отражают психологию художника. Психологическое изучение художественного произведения может быть использовано не только для изучения художника как личности, но и для изучения эмоционального кли-

---

\* З. Фрейд, Бред и сны в Градиве. — В кн.: В. Иенсен, Градива. Фантастические приключения в Помпее, стр. 189.

мата исторического периода, ибо произведение художника является отражением его личности, как и отражением духа его времени. Литература и искусство данного периода являются наиболее важными документами для историка культуры»\*. Франц Александер, по сути дела, выходит за пределы чисто психоаналитической позиции, ибо с его точки зрения для понимания «души эпохи» недостаточно принимать во внимание только факты индивидуальной психологии. Другой западный автор, Ганс Зедльмайр, в начале своей книги «Утрата середины» пишет, что искусство является для истории человеческого общества тем, что сон (индивидуального человека) для психиатра. Он считает, что искусство — это самое прямое, глубокое и откровенное выражение души и ее поисков. Его «метод критических форм» основывается на анализе отдельных художественных форм как выражении кризиса искусства и эпохи в целом. Поэтому его анализ включает не только психологические, но искусствоведческие и социологические характеристики. Иначе говоря, в рамках самого аналитического подхода к искусству распространяется убеждение в его ограниченности, во всяком случае, в том, что он плодотворен только в сочетании с идеологическим, социологическим, искусствоведческим подходами и занимает в этом компендиуме отнюдь не первое место.

### «ЖИЗНЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ» ИСКУССТВА

Фрейд видел в искусстве не только выражение аффективно-конфликтного, но и способ его ослабления или разрешения. Такой прагматическо-психологический подход, естественно, оборачивался полемикой с традиционной эстетикой. Фрейд писал по поводу мнения К. Фишера, считавшего, что эстетический ряд представлений зависит только от себя, только в себе имеет свою цель и не выполняет никаких других жизненных целей: «Я сомневаюсь, можем ли мы вообще предпринять что-либо, при чем не была бы принята в соображение цель»\*\*.

Однако свой антитрадиционализм он формулирует с помощью модели, весьма похожей на концепцию искусства как игры. Он утверждает, что существуют виды психической деятельности, направленные на получение удовольствия от самих душевных процессов. «Если наш душевный аппарат не нужен нам

---

\* «Art and psychoanalysis», New York, 1957, p. 346.

\*\* З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, М., «Современные проблемы», 1925, стр. 127.

для выполнения одного из необходимых удовлетворений,— пишет Фрейд в работе об остроумии,— то мы позволяем ему самому работать для удовольствия, стремимся извлечь удовольствие из его собственной работы. Я полагаю, что это вообще является условием, которому подчинены все эстетические представления, но я слишком мало понимаю в эстетике, чтобы доказать это положение; что же касается остроумия, то я могу... утверждать, что оно является деятельностью, направленной на получение удовольствия от душевных процессов — интеллектуальных или других»\*.

Но лишь в одном Фрейд близок к пониманию искусства как игры духовных сил — в обособлении искусства от действительности, от практических задач. Для него искусство является собранием иллюзий, «оно не стремится быть ничем другим, кроме как иллюзией», «оно никогда не стремится вторгнуться в сферу действительности». Фрейд обращает особое внимание на элемент кажимости в искусстве, на искусство как продукт деятельности, противоположной практической, и потому проходит мимо того очевидного обстоятельства, что искусство способно удесятерять влияние политических, религиозных и философских догм. Вместе с тем Фрейд идет дальше представления об искусстве как игре и наслаждении самим творческим процессом и рассматривает его как способ снятия конфликтов путем иллюзорного движения аффектов; концепция искусства оказывается конкретизацией его представлений о культуре как компенсации и фантазии как особом виде духовной деятельности.

Эти принципиальные установки выдвигают два вопроса: каковы источники иллюзий? И что превращает искусство из чисто индивидуального процесса в общественно-допустимый и общезначимый результат? Схема ответа уже имеется в антропологии Фрейда: источники иллюзий — «трудно осуществимые желания». Эти желания проникают в сознание потому, что фантазия осуществляет компромисс между требующими удовлетворения влечениями и требованиями реальности, компромисс, построенный не на реальном, а на иллюзорном удовлетворении влечений. И последнее: компромиссные продукты фантазии затрагивают глубокие, а потому и общераспространенные эмоциональные конфликты. Эта схема определяет фрейдовское понимание искусства и процессов его создания и восприятия. Впрочем, рассмотрим вопрос конкретнее.

Фрейд пишет: «Область, из которой возникают иллюзии, — это область фантастической жизни, она возникла в свое время,

---

\* З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, стр. 127.

когда возникло и развивалось чувство реальности. Эта область совершенно уклонилась от требований испытания реальностью и осталась предназначенной для выполнения трудноосуществимых желаний. На первом месте среди этих удовлетворений с помощью фантазии стоит наслаждение произведениями искусства»\*.

Искусство возникает, по мнению Фрейда, в период детства человечества, когда принцип удовольствия еще не был полностью вытеснен принципом реальности. Одним из важных свойств психической жизни первобытного человека, по мнению Фрейда, является преобладание внутриспсихических ориентиров, или, как он пишет сам, «вера во всемогущество мыслей». Первобытный человек не видел принципиальной разницы между своими идеями и представлениями и действительными явлениями природы, ему казалось, что власть, которую он имеет над своими мыслями, распространяется и на вещи. На вере во всемогущество мыслей вырастает магия. Фрейд пишет: «У примитивного человека имеется громадное доверие к могуществу желаний. В сущности, все, что он творит магическим путем, должно произойти только потому, что он этого хочет»\*\*. Время и действительность установили в человеке принцип реальности. Вера во всемогущество мысли была разрушена. «В одной только области всемогущество мысли сохранилось, это область искусства. В одном только искусстве еще бывает, что томимый желанием человек создает нечто похожее на удовлетворение и что эта игра — благодаря художественным иллюзиям — будит аффекты, как будто бы она представляет собой нечто реальное. С правом говорят о чарах искусства и сравнивают искусство с чародеем, но это сравнение имеет, может быть, большее значение, чем то, которое в него вкладывают. Искусство несомненно не началось, как *l'art pour l'art*; первоначально оно служило тенденциям, большей частью уже заглушим в настоящее время»\*\*\*.

В таком виде фрейдовское представление о происхождении искусства смыкается с «магической» теорией искусства и сохраняет ее принципиальный недостаток: акцент на выразительной функции искусства и непонимание задач искусства по конкретно-чувственному освоению мира, задач, сформулированных трудовой теорией происхождения искусства. Фрейд не замечает, что всякое поведение, в том числе и магическое, это не толь-

---

\* S. Freud, *Das Unbewußte*, S. 356—357.

\*\* З. Фрейд, *Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии*, М. — Л., Госиздат, 1923, стр. 94.

\*\*\* Там же, стр. 101.

ко разрешение внутренних конфликтов, оно всегда направлено на освоение предмета, на овладение им в какой-либо форме. И элемент освоения, познания развивается.

Считая искусство выражением внутреннего мира неудовлетворенного человека, приписывая ему в качестве основного критерия принцип удовольствия, целиком ориентированный на внутренние стремления и потребности, Фрейд тем самым фактически отрицал познавательные возможности искусства, противопоставляя его науке, которая строится на принципе реальности. В этом Фрейд близок и к романтическому противопоставлению искусства, как выражения подлинной природы человека, науке, как продукту одной его стороны, разума.

Прежде всего искусство, по Фрейду, снимает неудовлетворенность сексуальных и агрессивных желаний. В психической жизни первобытной орды важнейшим событием было предполагаемое Фрейдом убийство сыновьями, членами орды, своего отца-вождя, деспотически подавляющего все их желания, особенно сексуальные. После съедения своего отца сыновей-преступников одолевает тоска об убитом, ненавидимом, но вместе с тем любимом и вызывающем чувство поклонения отце (комплекс Эдипа). Эмоциональный конфликт обостряет желание идентификации с отцом, и отдельные индивиды стремятся освободиться от этого чувства, занять место отца, хотя бы в фантазии. Тот, кто первый сделал это, стал первым эпическим поэтом и первым индивидом, обособившимся от массы, неспособной преодолеть свою аффективную стагнацию. Он достиг этого с помощью своей фантазии. «Миф, — пишет Фрейд, — является шагом, с помощью которого индивид выступает из массовой психологии. Первый миф был, безусловно, психологическим, героическим мифом, миф о Вселенной должен был появиться позднее. Поэт, сделавший этот шаг и освободившийся, таким образом, от массы в своей фантазии, умеет... найти обратный путь к ней. Он идет к этой массе и рассказывает ей о подвигах своего героя, созданного им. Этот герой является в основе не кем иным, как им самим. Таким образом, он снисходит до реальности и поднимает своих слушателей до фантазии. Слушатели же понимают поэта, они могут идентифицироваться с поэтом на основе одинакового страстного отношения к первобытному отцу»\*.

Здесь, собственно говоря, и начинается специфически фрейдовская концепция искусства: магическое мировосприятие, ориентированное на внешний мир, может быть успешно вытеснено

---

\* З. Фрейд, Психология масс и анализ человеческого Я, стр. 88—89.

наукой, представляющей принцип реальности, но искусство, признающее иллюзорность своих образов, остается необходимым для жизни человечества, поскольку оно, с одной стороны, содействует обособлению индивида от массы, а с другой стороны, предоставляет облегчение и членам этой массы. Первое положение развивается Фрейдом в его представлении о художнике как особом типе личности, и об этом речь пойдет ниже. Второе — возвращает нас к идее фрейдской философии культуры о компромиссном характере ее образований.

В результате компромисса между двумя противоположными принципами человеческой психики — реальностью и удовольствием — возникает кажущееся реальным иллюзорное движение аффектов. Фрейд пишет: «Искусство своеобразным путем достигает примирения этих двух принципов. Художник — это первоначально человек, отвращающийся от действительности, потому что он не в состоянии примириться с требуемым ею отказом от удовлетворения влечений; он открывает простор своим эгоистическим и честолюбивым замыслам в область фантазии. Однако из этого мира фантазии он находит обратный путь в реальность, преображая, благодаря своим особым дарованиям, свои фантазии в новый вид действительности, который принимается человечеством как ценное отображение реальности. Таким образом, он становится действительно героем, королем, творцом, любимцем, каким он хотел стать, избавляясь от необходимости действительного изменения внешнего мира». И далее он говорит о значении такого компромисса для других людей: «Это ему удается только потому, что другие люди, как и он сам, испытывают то же самое недовольство от требуемого в реальности отказа, и потому еще, что это недовольство само есть часть реальности»\*.

Искусство — прибежище индивида, как художника, так и зрителя, дающее ему «заменяющее удовлетворение», успокаивающее средство, «наркотик». Однако искусство — это умеренный наркоз, ибо хотя оно и облегчает задачу установления психического равновесия, тем не менее «может предоставить не более чем мимолетное освобождение от необходимости жизни, и он недостаточен силён, чтобы заставить нас забыть о реальном несчастье»\*\*.

Однако «массовое искусство», целиком построенное на модели компенсации, когда в непритязательной художественной форме изображается «красивая» жизнь, наполненная удоволь-

\* З. Фрейд, Положения о двух принципах психической деятельности, стр. 118.

\*\* S. Freud, Das Unbewußte, S. 347.



ствиями, героизмом, успешными авантюрами, лишенная материальных проблем, всего того, что тяготит людей в их повседневной жизни, не исчерпывает содержания фрейдовской психологии искусства. Искусство, сознательно спекулирующее на этом механизме, в лучшем случае — только абсолютизация представления Фрейда об одной стороне искусства. Такое искусство чрезвычайно распространено, и его принцип весьма прямолинейно сформулировал Иэн Флеминг, духовный отец завоевавшего на Западе книжные прилавки и киноэкраны шпиона-супермена: «Бонд принадлежит к тому сорту людей, о котором втайне мечтает каждая девица, и он ведет жизнь, которую хотел бы вести каждый мужчина, если б сумел... А разве любой из нас не предпочел бы отлично есть, останавливаться в отличных отелях и водить отличные машины»\*. На этом принципе создается искусство, погружающее индивида в сны-грезы, усыпляющее его, не думающее о том, что будет после пробуждения. Фрейд же исходит из того, что индивид после его «сеансов» как и после встречи с искусством, должен вернуться в реальный мир. Поэтому для него искусство, выполняя компенсаторные функции, призвано также изобразить аффект в реалистическом контексте, то есть, сформулировав его, тем самым ослабить аффективную напряженность. Искусство не может исчерпать влечение, оно его рационализирует, лишая его бессознательного характера и устанавливая его реальный смысл.

Более того, нельзя сводить позицию Фрейда даже к этому чисто терапевтическому пониманию искусства (в чем, кстати, видит задачу искусства Хичкок, его «Психо» — последовательное развитие этой идеи Фрейда). Для создателя психоанализа функции искусства шире простого антипатогенного средства. Он представляет искусство не только как утопическое, идеализированное, упорядоченное бытие, равное «естеству» человека, он считает, что искусство способно это «естество» очеловечить, «окультурить». Для Фрейда искусство — это еще и особый способ «рационализации» влечений, которые невозможно уничтожить и поэтому необходимо найти способы их культурного отреагирования. И здесь опять надо вспомнить о его концепции сублимации, поскольку искусство — один из видов сублимации.

Первоначально сублимация понималась чисто энергетически как простое переключение силы инстинктивных влечений на «более высокие цели». При этом упускалась из виду эмоцио-

---

\* Цит. по ст.: М. Туровская, И. о. героя — Джеймс Бонд. — «Новый мир», 1966, № 9, стр. 220.

нальная окраска сублимированных влечений, что в теории искусства уводило в сторону от чувственной, эмоциональной природы искусства. Впоследствии Фрейд стал учитывать факт продолжения существования аффективных сторон бессознательного влечения в сублимированной форме. Смысл сублимации стал заключаться в снятии с первоначального влечения его непристойных качеств, не лишая вызывающей и удовлетворяющей наслаждение способности. Итак, бессознательные аффекты, оставаясь неосознаваемыми, не теряют своего действия, входящего в сознание. Этот эффект бессознательных — но не вытесненных — влечений благодаря присущей им энергии способен устанавливать связь с сознательными образованиями и через эту связь реализовать свою энергию.

Этой способностью различные люди владеют в различной степени. Люди, наиболее способные к переключению низших форм активности в более высокие области человеческого функционирования, становятся учеными, художниками и общественными деятелями. Перенося душевную энергию из одной области деятельности в другую, люди разряжают психическую напряженность и избегают неврозов. Сублимация помогает смягчить давление, зафиксированное в сверх-Я, обойти его запреты. Таким образом, основу искусства, как, впрочем, и любого вида духовной деятельности, Фрейд видел в биологической природе человека. Теория сублимации низших форм психической активности, кроме весьма тривиальной идеи связи творческих сил и потенций человека с его совокупными психическими ресурсами, произвольна и, вероятно, вызвана необходимостью систематизации отдельных положений. Она не объясняет даже самого главного: почему одни люди способны к сублимации, а другие нет и каковы же законы сублимированной деятельности? Объяснение с помощью врожденной физиологической предрасположенности лишь подчеркивает бессилие Фрейда.

Если теория сублимации относится к целым областям психической активности, то фрейдовская теория символизации более конкретна, она относится только к бессознательным влечениям и описывает основной, по мнению Фрейда, механизм действия искусства. С помощью символизации в искусстве находят выражение и разрешение подцензурные аффекты. Символизация — способ прорыва вытесненного желания в сознание. Если при сублимации само влечение остается неизменным и реализует свою энергию путем ее переключения, не затрагивая структуры и характера самого влечения, то при символизации первоначальное влечение претерпевает серьезные структурные изменения, поскольку оно само пытается прорваться в созна-

ние наперекор вытеснившему его сверх-Я. Ранк, в полном соответствии с Фрейдом, так объясняет принципиальную сторону этого процесса: аффекты «могут оставаться бессознательными, в известных случаях должны оставаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или чувство, ему обратное, скрепляется с другими аффектами или же соотносящимися с ними представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и связанная с ним энергия»\*. Применительно к искусству это выглядит так: его глубокий эффект вызывается представлениями, которые имеют наряду с сознательными многочисленными бессознательными ассоциациями с комплексом аффектов. Пытаясь разгадать многоликость и неожиданный эффект символов, и Фрейд и Ранк возвращаются к своей исходной, так и не доказанной гипотезе о двуплановости человеческой психики, о ее конечной определенности бессознательной напряженностью. Фрейд считал, что вытесненные влечения, не имея возможности прямого проникновения в сознание, находят выход в него в непрямой символизированной форме с помощью различных механизмов: не прямое изображение — изображение одного через другое, может быть, даже противоположное, сгущение — концентрация различных значений в одном новом представлении, сдвиг — передвижение психического акцента с первоначальной темы на другую, регрессия — переход от мыслей к картинам восприятия и т. д.

Такого рода переработку он считал частью более общего процесса «рационализации», при котором общественно недопустимые, непристойные, инстинктивные влечения одевали в обличье, позволяющее им перескочить через цензуру сверх-Я в сознание. Конечным продуктом этого процесса является двойное детерминирование создания фантазии, которое заключается в том, что поступок, мотивированный прежде всего вытесненными влечениями, получает сознательное оправдание, выдвигаются рациональные соображения, якобы объясняющие и детерминирующие его. Двойная детерминация обеспечивает двуплановость и кажущуюся неисчерпаемость содержания символа. Из того факта, что символ обладает многообразием значения, Фрейд делал вывод о том, что его подлинный смысл кроется в иррациональной недискретной части души, ее бессознательном,

---

\* О. Ранк и Г. Закс, Значение психоанализа в науках о духе, Спб., 1913, стр. 132.

и, разумеется, прежде всего в либидозных влечениях. Отсюда следовало и чрезвычайно обедненное представление о произведении искусства как о загадке, имеющей всегда один связанный с сексуальным конфликтом ответ, и об образах и символике произведения, для которых характерны абстрактные, жесткие и общепринятые признаки. Типичный пример — книга Ранка о мифах, одобренная Фрейдом.

Теория символизации Фрейда отражает некоторые реальные процессы эмоциональной жизни человека. Действительно, сильная эмоция окрашивает все воспринимаемое человеком в данном состоянии в определенный общий тон, в результате чего такие восприятия или образы, имеющие общий эмоциональный знак, могут объединиться между собой, хотя никакого сходства или контраста между ними может не существовать (см. сформулированный Л. Выготским закон двойного выражения чувств, «Воображение и творчество в школьном возрасте», М., 1930). Однако фрейдовская редукция эмоциональной жизни к вытесненным влечениям, а тем самым понимание символики на основе жестких неизменных конструкций, обедняет теорию символизации, тенденциозность психоанализа оборачивается бедностью его толкований символики. Искусство как деятельность осознания, как реализация человеческой потребности в красоте, в продуктивной деятельности полностью исключено из его психологии искусства. Эти принципиальные недостатки сохраняются в теории Фрейда о художнике как самоисцеляющемся и исцеляющем других невротике, в его понимании художественного творчества и художественного восприятия.

### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК МЕХАНИЗМ ДУШЕВНОЙ ТЕРАПИИ**

Фрейд рассматривает не только общие проблемы искусства, но и конкретные механизмы его создания и восприятия на уровне индивида. Здесь он наиболее часто обращается к самой слабой части своей психологии, учению о влечениях. Забегая вперед, можно сказать, что это полностью обесценивает его соображения об источниках художественной фантазии и о восприятии искусства отдельным индивидом. Ему удастся зафиксировать некоторые реальные аспекты лишь в общей характеристике положения художника, которое он рассматривает как вневременное, но фактически отражающее некоторые специфические особенности духовной жизни буржуазного общества.

Фрейд в эпоху «дегуманизации» пытается отстоять с романтических позиций богатство и цельность человека и в этой борьбе за человека серьезную роль отводит художнику. Художник является той личностью, которой удается развернуть свой действительный внутренний мир наиболее полно, поэтому он не только сам спасается от психической болезни, но и помогает другим индивидам приблизиться к гармоничности психики. Соответственно главной проблемой фрейдовской теории художественного творчества является вопрос: невротик и художник.

Художник отличается от обычного человека силой инстинктивных влечений, которые не могут быть полностью удовлетворены практической действительностью; поэтому он, как и невротик, обращается к миру фантазии, мечты, чтобы там найти замену непосредственному удовлетворению желаний. Однако если невротик отрывает мир своих внутренних переживаний от всякой объективности и целиком переселяется в нереальный снапоподобный мир персонифицированных страданий, то художник благодаря высоко развитой способности к сублимации превращает свои неудовлетворенные желания в цели, достижимые на путях душевной деятельности. Одновременно он устанавливает, в отличие от невротика, связь мира своих нереалистических желаний с реальным миром.

Итак, художник — особая личность, высокочувствительная, с неординарной подвижностью психических процессов, стоящая на грани между здоровьем и болезнями эпохи, это — личность, способная к самоизлечению и освобождению многих людей от их психических напряженностей. Уже это принципиальное описание Фрейдом положения художника в обществе страдает односторонностью, которая в его конкретных анализах выльется в парадокс. Фрейд видит в художнике потенциально больного или болезненного человека, который только в силу удивительной способности к сублимации спасается от перспективы впасть в безумие. Борьба с безумием является главной задачей художника. Конкретная практика искусства показывает, что такой подход к художнику по крайней мере узок и является необоснованной генерализацией специфических условий капитализма. Например, античную греческую скульптуру или живопись французского классицизма XVIII века никаким образом нельзя связать с неприятием художником внешнего мира, наоборот, эти примеры доказывают, что именно ощущение полноты жизни, гармоничности внутреннего мира и реальной действительности вдохновляют художников, образуют то внутреннее напряжение, которое заставляет человека стать художником. Художник Фрейда, неспособный соединить свои внутрен-

ние потенции и возможности с требованиями общественного мира,— продукт вполне определенных периодов развития искусства, и в этом отношении создатель психоанализа создает не просто домыслы. Действительное бегство от реального мира, вдохновляющее представителей искусства романтизма, подлинные конфликты честных и глубоко воспринимающих действительное положение художников, приводящие их на грань безумия (например, Гёльдерлин), Фрейд превращает в универсальную модель.

Быть художником для Фрейда означает способность человека лучше, чем большинство людей, осознавать собственные конфликты и недостатки. Художественное творчество требует, таким образом, известного мужества. Художник — это человек, способный преодолеть автоматизм витального существования путем определенной концентрации, не обязательно осознания, неоформленных эмоциональных конфликтов, типичных для эпохи. Более того, для фрейдовского художника характерна не только большая сила влечений, но и большее нежелание отказаться от их реализации. Быть художником означает для Фрейда быть нонконформистом. Эти положения имплицитно содержатся во фрейдовском образе художника, и именно они привлекли некоторых современных художников, которые думали о своем творчестве не только как об исцелении недугов, порожденных миром, но и как о «борьбе» за «подлинную человечность».

В условиях, когда современные художники Запада, не разделяющие марксистской идеологии, поставлены перед другой альтернативой — быть апологетами, служащими «индустрии развлечений», создателями «массового искусства», оболванивающего зрителей, даже такая абстрактно-гуманистическая критика капитализма может иметь прогрессивный смысл.

Хотя взгляды Фрейда на художественную фантазию представляют собой наиболее слабую часть его психологии искусства, для полноты картины на них следует остановиться специально. Как и венские романтики, Фрейд обращает внимание исключительно на синтетичность и мощь творческого процесса в искусстве. Он сводит творчество к некоторому первоначальному целостному акту. Принимая во внимание, что у некоторых художников начальный творческий импульс играет значительную роль, нельзя не видеть, что в создании художественного произведения серьезную роль играют анализ и сознание. Впрочем, об этой стороне дела убедительно писал в своей книге «Сознание и творчество» советский литературовед Вяч. Полонский.

Как и в понимании сущности искусства, Фрейд в трактовке фантазии исходит из представления об игре душевных сил, приобретающей важное психологическое значение. По его мнению, фантазия вырастает из игры, когда ребенок годами «душевных усилий» научается воспринимать действительную жизнь с надлежащей серьезностью. С помощью игры ребенок пытается избежать гнета критического разума, освободиться от навязываемого ему воспитанием принуждения к «правильному» мышлению и отделения действительного от желаемого. Этот протест сохраняется и в периоды зрелости. «Веселой бессмыслицей пьяной болтовни студент пытается спасти для себя удовольствие, которое он получает от свободы мышления и которая становится для него все более и более недоступной благодаря влиянию университетских лекций»\*. Такого рода игровое отношение имеет значение и для деятельности художественной фантазии.

Дети играют открыто, они в игре стремятся овладеть тем, чего они лишены в реальности: стать взрослыми. В отличие от них «взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других», потому что знает: от него ждут не игры, а практических действий. К тому же ему есть чего стыдиться: вдохновляющие его фантазию желания не признаются или не удовлетворяются обществом. Поэт, как и играющий ребенок, относится к своей деятельности серьезно, увлеченно, он резко отделяет созданный им мир от действительного, но, в отличие от ребенка, не пытается найти опору ему в реальных объектах.

Концепция фантазии как игры не является изобретением Фрейда, он только вносит в нее две модернизации — отмечает ее затаенный, интимный характер и говорит о ее психологическом значении. Заявление о том, что фантазий стыдятся, Фрейд затем связывает с характером стимулов фантазии.

Фрейд обнаружил, что в своей игре дети нередко добровольно повторяют мучительные ситуации, он объяснил этот факт тем, что таким образом эти мучительные неподчиняющиеся ситуации оказываются в сфере власти играющих, которые этим способом овладевают ими («По ту сторону принципа удовольствия»). Он распространяет этот принцип и на объяснение того удовольствия, которое мы получаем, видя на подмостках театра сцены ужаса и смерти, которые должны были бы вызвать болезненное впечатление. Он пишет: «...из нереальности поэтического мира происходят очень важные для художественной техники последствия, так как многое, что в действительности

---

\* З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, стр. 179.

не могло бы доставить наслаждения, дает его в игре; многие, сами по себе собственно неприятные, впечатления могут явиться источником наслаждения для слушателей или зрителей поэтического произведения»\*. Фрейд не чужд аристотелевской теории трагедии как духовного и морального очищения. Однако он не сделал теорию катарсиса в ее чистом непсихологизированном виде основой своей теории, объясняющей художественное наслаждение, хотя, безусловно, ее схема очень заметна во взглядах Фрейда на восприятие художественного произведения.

Анализируя фантазию, Фрейд обратил внимание лишь на ее стимулы и материал. Он рисует следующую картину: творчество начинается с сильного переживания в настоящем, это переживание будит в поэте желание, имеющее свои глубочайшие корни в его эмоциональной жизни детского возраста — ребенок, живущий по принципу удовольствия, испытывает наиболее сильные аффективные конфликты с реальностью; затем художник с помощью фантазии создает ситуацию будущего, в которой желание осуществляется. В итоге искусство — воплощение неудовлетворенного желания, корни которого уходят в детство, вполне соответствует логике Фрейда, но никак не вяжется с конкретными фактами. Ведь именно из этой логики следует, что основу творчества Достоевского образует его детское желание гибели отца (см. статью «Достоевский и отцеубийство»). Желание как потенциально направленная активность психики играет важную роль во всех видах человеческой деятельности, но Фрейд, опраниченный концепциями либидо и Эдипова комплекса, понимает желание чрезвычайно узко, а потому его конкретные анализы поражают своим однообразием. Получается, что любое художественное произведение происходит из сексуального или кровосмесительного желания.

Принципиально Фрейд сводит, таким образом, стимулы творческой деятельности художника к индивидуальному опыту переживания того или иного творца искусства. Задачу художественного произведения он видит в решении некоторых индивидуальных проблем его создателя. Это положение он пытается подтвердить примерами из «непритязательных романов и новелл», где в центре произведения стоит герой, которого автор всячески оберегает и к которому он всеми силами пытается вызвать симпатию. Конечно, пишет он, многие произведения довольно далеко отстоят от таких образцов, но можно построить посредствующие звенья, которые покажут, что любое художественное произведение эгоистично и эгоцентрично, что автор печется

---

\* З. Фрейд, Психоаналитические этюды, М., 1912, стр. 28.



лишь о реализации своих неудовлетворенных сексуальных и честолюбивых желаний. Вероятно, такая модель и может иметь значение для творчества графоманов, к подлинно же художественным произведениям это не имеет никакого отношения.

Фрейд не проводит серьезного различия между проблемами создания и восприятия художественного произведения. В обоих случаях в центре его внимания некоторое цельное и спонтанное эмоциональное состояние. В анализе художественного восприятия Фрейда интересует не то впечатление, которое зритель испытывает от элементов художественного произведения и которое он может более или менее связно изложить, а тот глубокий и цельный эффект, который вызывает в нас произведение и который связан с невысказанным, неопределенным в понятиях. Он видит в искусстве чисто психологическое средство обнаружения и разрешения человеческих бессознательных влечений. Эта логика заставляет Фрейда разделить эстетическое наслаждение и подлинный психологический эффект художественного произведения.

По его мнению, глубокий эффект художественного произведения связан с освобождением зрителя от напряжения душевных сил. Чтобы обеспечить такое освобождение, недостаточно просто выразить свои бессознательные влечения прямо и без обиняков, такое выражение способно только оттолкнуть зрителя. Писатель сообщает нам свое бессознательное в смягченной, «рационализированной» форме и «подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий»\*. Подлинному эффекту художественного произведения должно предшествовать «преднаслаждение», «заманивающее наслаждение», получаемое от формы художественного произведения. На этот счет Фрейд пишет: «Такое наслаждение, данное нам с целью вызвать этим путем из глубоко лежащих психических источников еще большее наслаждение, называется заманивающей премией или преддверием наслаждения. Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого «преддверия наслаждения» и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил. Быть может, этому немало способствует и то обстоятельство, что писатель приводит нас в такое состояние, когда мы можем тут же получать удовольствие от собственных фантазий, не испытывая ни стыда, ни упреков за

---

\* З. Фрейд, Психоаналитические этюды, стр. 26.

них»\*. Снятие скрытого напряжения может совершаться только в случае нахождения соответствующей художественной формы. По мнению Фрейда, анализ остроумия, этой интеллектуальной деятельности, пользующейся теми же механизмами, что и искусство, показывает, что с заменой одной техники выражения другой исчезает характерность и эффект остроты\*\* и что мысль сама по себе, не переведенная в форму остроты, не вызывает никакого особого удовольствия. Он пишет: «...одна техника недостаточна для характеристики остроты. К технике должно присоединяться еще нечто другое, чего мы до сих пор не открыли. Но, с другой стороны, все-таки, неоспоримо, что с упразднением техники исчезает и острота»\*\*\*. Фрейд, кроме того, констатирует, что если в нетенденциозной остроте все удовольствие так или иначе связано с техникой, то в тенденциозной остроте техника выполняет функцию фасадного образования — вспомним о заманивающей премии в искусстве. В случае если словесный материал или работа мышления не дают возможности создать такое образование, то внутренние напряженности не могут быть отреагированы. Другими словами, социализуются только те бессознательные влечения, которые могут быть выражены в некоторых формальных структурах. Работа остроумия и заключается в создании этих формальных словесных структур, позволяющих удовольствию от скрытого бессознательного пройти мимо бдительного ока сверх-Я в сознание.

Таким образом, складывается определенная двойственность личности остряка, как, впрочем, и художника. С одной стороны, это человек необычайно чуткий к голосу своего внутреннего мира и переоценивающий значение этого мира, с другой стороны, он владеет техникой, умением делать коммуникабельными влечения и представления этого мира. Диагноз Фрейда в адрес остроумного человека тот же, что и в адрес художника: «...остряк является раздвоенной и предрасположенной к невротическим заболеваниям личностью»\*\*\*\*. Однако в своих анализах искусства Фрейд оказался совершенно бессилем перед проблемой художественной формы, ограничившись общими соображениями, следующими из его концепции рационализации. И это отмечается даже весьма благосклонными к нему западными критика-

---

\* З. Фрейд, Психоаналитические этюды, стр. 28.

\*\* См.: З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, стр. 22.

\*\*\* Там же, стр. 98.

\*\*\*\* Там же, стр. 191.

ми. Один из них, Арнольд Хаузер, пишет: «Аналитическая теория искусства не проявляет никакого интереса к автономному смыслу и не обладает никаким средством для обнаружения «внутренней логики» художественного произведения. Исследование его формальных качеств лежит вне его компетенции, и Фрейд сам рассматривал художественную форму, непосредственное воздействие которой он не мог и не хотел объяснить, как нечто само по себе не существенное, то есть как простое возбуждающее средство для пробуждения читателя или зрителя. Психоанализ — теория целеустремленных субъективных действий, а не учение об объективных взаимосвязях. Он объясняет душевные механизмы, но не объективации, которые обязаны мотивам своим смыслом и влиянием и которые лежат вне психологии художника»\*. Психический редукционизм в отношении продуктов интеллектуальной деятельности приводит Фрейда в теории искусства к представлениям, объясняющим художественную форму как простое возбуждающее средство для пробуждения внимания зрителя.

Эта неспособность психоанализа к раскрытию формы художественных произведений логически приводит к тому, что фрейдовская психология искусства беспомощно останавливается перед одной из важнейших проблем эстетики и теории искусства, перед проблемой стиля. Сам Фрейд не высказывает по поводу этой проблемы никаких собственных суждений, он просто присоединяется к кажущейся ему наиболее близкой по методу концепции Морелли. Морелли считал, что индивидуальные особенности творческого метода художника проявляются в тех мелких, редко привлекающих внимание как зрителя, так и художника деталях, которые в наименьшей степени являются продуктом сознательной работы. Например, по тому, как написан ноготь человека, можно отличить одного автора от другого с большей достоверностью, чем по их манере расположения фигуры или фигур. Этот искусствоведческий метод показался Фрейду аналогичным его практике толкования сновидений и рассказов невротиков, и он с одобрением писал, что «его (Морелли. — *Р. Д.*) опыты близки технике врачебного психоанализа». В центре внимания Морелли индивидуальные стилевые особенности, а не проблема стиля эпохи или школы. Впрочем, в таком плане Фрейд проблему даже не затрагивал, поскольку развитие стиля, художественная традиция не сводимы к психологии отдельных художников и поскольку стиль не является психологическим понятием (хотя некоторые последователи

---

\* A. Hauser, Philosophie der Kunstgeschichte, München, 1958, S. 81, 82.

Фрейда и сопоставляли натурализм с либидозными стремлениями, а классицизм — с агрессивными, так как в одном случае, по их мнению, мы имеем дело с преданностью всему живому в мире, в другом — с его осуждением).

\* \* \*

Рассмотрение психологии искусства Фрейда показывает, что, чем конкретнее его анализ, тем менее он убедителен. Его «психоанализ искусства», как и его взгляды на художественное творчество, определяемые необоснованной психоаналитической теорией влечения, произвольны и односторонни. Бóльший реализм он обнаруживает как раз в своих общих рассуждениях об искусстве и его месте в культуре. И причины влияния Фрейда — не в распространении его отдельных конкретных положений — уж слишком противоречивое и критическое отношение встретило большинство из них, — а связаны именно с его некоторыми общими идеями.

Фрейд в своих рационалистических тенденциях, в своем неуверенном оптимизме был сыном XIX века. Однако эти стремления века, еще верившего в возможности капитализма, соединяются в системе его взглядов с противоположными качествами: абстрактным психологизмом, иррационализмом и тревогой. Фрейд — мыслитель рубежа XIX и XX веков, и он соединяет в неустойчивом равновесии ощущение ограниченности первого и осознание некоторых тенденций второго. Фрейд стоит у колыбели того мировосприятия, распространившегося в XX веке, которое характеризует термин «кризис культуры», при этом он сохраняет элементы столь привлекательной и все более утрачиваемой уверенности и оптимизма XVIII и XIX веков. Своеобразие Фрейда именно в этом соединении веков и именно за этот смешанный с разочарованием энтузиазм в эпоху крушения всякой надежды хватается часть интеллигенции, в том числе и художественной, например, Томас Манн, увидевший в антропологии Фрейда путь к новому, более разумному и счастливому человеку.

Фрейд влиятелен в качестве создателя нового мироощущения, готового осознать всю сомнительность современной культуры и все же способного не впасть в отчаяние, если оно обнаружит слишком много мерзости. Это мироощущение не ставит границ пониманию и пронизательности и в то же время сохраняет видимость активного отношения к осознаваемому. Оно не отбрасывает позитивистский, эмпирический подход к действительности и одновременно еще раз фиксирует вечность проблем,

стоящих перед человеческой культурой. Фрейд обнаруживает антагонизм «естества» и «культуры» в условиях капитализма и решительно становится на сторону индивида, которому угрожает буржуазное общество. Такого рода «критичность» и «гуманизм» привлекают некоторые группы интеллигенции, которая не замечает видных при марксистском анализе слабостей этой позиции: антиисторизм, постулирование метапсихологического «остатка», сведение прогресса человечества к совершенствованию его духовных сил. Не замечает того, что «критичность» Фрейда в условиях отказа от революционных практических преобразований общества приводит его к превращению конкретных проблем общественной жизни в вечные, трудноразрешимые проблемы.

Ни фрейдовская теория влечений, ни его суждения о комплексе Эдипа («глубинная психология» Юнга разрабатывала проблему «комплексов» гораздо основательнее) не объясняют влияния его антропологии, а опять-таки — общая идея о сложности, многоплановости психики, лишь иногда окружаемая психоаналитическим орнаментом. В таком виде фрейдовские идеи применительно к искусству оказываются лишь оформлением определенных представлений, к которым художники приходят нередко и самостоятельно. При этом часто не замечаются и притом нередко приглушаются элементы иррационализма, индивидуализма, антисоциологизма фрейдовского учения о человеке.

Ядро психологии искусства Фрейда образуют примыкающие к его культурфилософским взглядам представления об индивидуально-психологических функциях искусства и о художнике как человеке, способном не только сохранять свое психическое здоровье в «больном мире», но и содействовать терапии других людей. Именно эти общие идеи вместе с их односторонностями привлекают к Фрейду многих известных художников Запада, среди них Стефан Цвейг, Франц Кафка, Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Арнольд Цвейг, Васко Пратолини и другие.

В заключение надо сказать, что Фрейд в какой-то мере представляет определенную критическую струю в западной буржуазной культуре. Его невозможно представить в качестве защитника капитализма, который он знал на примере раздираемой противоречиями и потерпевшей политический крах Австрии. У некоторых ортодоксальных продолжателей Фрейда безусловно наличествовала консервативная тенденция отнести противоречия буржуазного общества к «болезням» и психическим аномалиям отдельной личности. Вместе с тем Фрейд с его акцентом на личность и индивидуальную удовлетворенность культурой приобрел определенный авторитет у демократической, в том чис-

ле и левой, интеллигенции. По своим глубоким идеалам и устремлениям Фрейд принадлежит к демократическому крылу западной буржуазной культуры, именно здесь она нашел своих наиболее горячих приверженцев и разнообразный, но широкий резонанс.

Вместе с тем надо отметить, что в борьбе за влияние на демократические силы фрейдизм часто — и иногда очень остро — пытается конкурировать с марксизмом. В этих условиях требуется постоянная внимательная и обстоятельная марксистская критика основ мировоззрения фрейдизма, не представляющая, однако, взгляды Фрейда в виде упрощенной схемы. Фрейд, как и всякий крупный буржуазный философ, был сложен и противоречив, но эта сложность отнюдь не уничтожает резкие и четкие грани между марксистским и психоаналитическим пониманием общества, культуры и человека.

Внутренняя противоречивость Фрейда отнюдь не смягчает его принципиальных противоречий с марксистским пониманием истории, и поэтому нельзя проходить мимо самых современных попыток смешения марксизма с фрейдизмом. Аргументированная критика современного фрейдизма продолжает стоять в повестке дня идеологической борьбы.

«АНАЛИТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ» К.-Г. ЮНГА  
И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ

1

Что, собственно, означает применительно к изучению литературы и искусства пресловутое слово «мифология»?

Для вдумчивого и совестливого исследователя этот вопрос давно уже перешел из категории праздных спекуляций в сферу самых что ни на есть насущных профессиональных затруднений. Для него этот вопрос принимает весьма конкретную форму: в каких случаях он вправе (и обязан) констатировать в изучаемом им объекте, будь то литературный текст, картина, статуя, а может быть, также фортепианная соната и т. п., присутствие того, что называется *мифологией*? Вопрос идет еще дальше: если мифологический элемент выявлен, как ему в своей работе учитывать это? Ведь искусствовед или литературовед, о котором мы говорим, еще на студенческой скамье должен был догадаться, что, когда речь заходит о «мифологии» Кафки, дело идет о вещах, как небо от земли далеких от предмета, трактуемого в книге Н. А. Куна «Легенды и мифы древней Эллады». Его положение усложнено тем, что термин «мифология» утрачивает в наши дни необходимые всякому термину общеобязательные границы применения решительно повсюду, исключая только сферу этнографии, точнее же — ту ее область, которая занимается «примитивными» народами. Пока исследователь не покидает эту область, пока предметом его занятий остается та нерасчлененная идеологическая первома́терия, из которой еще не успели выделиться наука и словесность, история и сага, религия и право, философия и теология, — для него все ясно, и он может говорить о мифе со спокойной совестью. Мало того, ему дана привилегия ставить во-

прос о специфических законах мифологического сознания, не вызывая подозрений в иррационализме. Коллеги будут с ним спорить по существу дела, но само слово «миф» споров не вызовет: здесь ему гарантировано всеобщее понимание. Ибо миф в собственном смысле слова есть миф первобытный и никакой иной. Но что делать! — этот, еще не выведенный из надежного тождества самому себе миф не может вплотную заинтересовать ни литературоведа, ни искусствоведа, ибо заведомо несовместим с существованием объектов их профессионального изучения: с литературой и искусством как автономными формами человеческой активности. Первобытный тотальный миф и дифференцированное художественное творчество лишены возможности встретиться: пока жив первый, его цельность как раз и гарантирована тем, что искусство из него еще не вычленилось, а появление искусства само сигнализирует о распаде мифологического мира — тут, говоря словами Гераклита, «огонь живет смертью земли». Миф, понятый этнографически, по необходимости есть *иное* для искусства, внеположен ему.

Конечно, необходимую оговорку предполагает тот общеизвестный факт, что выделение профессионального искусства из родового мифотворчества происходит не так быстро: это не мгновенный взрыв, а процесс, для Древней Греции, например, занимающий не только эпоху архаики (VIII—VI вв. до н. э.), но и эпоху высокой классики (V в. до н. э.) — уже Гомер не есть первобытная мифология, но еще Софокл не есть до конца индивидуалистическая литература. Общепонятна эта оговорка и для средневековья, когда культура была включена в организм тотального культа (хотя перенос термина «миф» с первобытной идеологии на монотеистические верования христианского типа есть рискованная интеллектуальная операция, *уже* имплицитно расширяющая дальнейшее понятие мифа\*). Но отвлечемся от этих фактов и будем говорить исключительно о таких эпохах, когда феномен дифференцированного художественного творчества выступает во всей своей чистоте (как это имеет место в рамках новоевропейской культуры): чем может быть для такого общества миф?

---

\* В словах «христианский миф» (более правильное выражение, чем «миф о Христе») заключена методологическая проблема огромной сложности. У нас эти слова чаще всего употребляют всуе, не чувствуя кроющегося за ними парадокса и желая просто-напросто заявить, что Христос не был исторической личностью (в то время как проблема историчности галилейского учителя Иисуса, сама по себе весьма сложная, не имеет решительно никакого касательства к проблеме выявления в Евангелиях структурных черт мифа). Между тем на модели христианства стоило бы раз и навсегда разобраться, каким образом поздняя и дифференцированная идеология может быть «мифом».



Казалось бы, единственно возможным является тот ответ, который лет сто и далее назад был бы само собой разумеющимся — особенно в устах человека, избежавшего соприкосновений с темными непопулярными учениями немецких романтиков и позднего Шеллинга. Этот ответ прост: мифы красивы, а потому для поэта или художника естественно их заимствовать и использовать. Здесь важны два момента: 1) почти суеверная убежденность в том, что мифология (почти всегда имеется в виду греко-римский материал) — это непременно «красиво»; 2) представление о чисто механическом «заимствовании» и «использовании» — как будто из театрального реквизита взяли нужный предмет, использовали, а затем водворили на место. Классицистское новоевропейское культур-филистерство видело в мифе нечто донельзя формальное, лишенное жизненности, но как раз поэтому необычайно возвышенное и изящное; для той типической фигуры, которая имеется в виду во флореровском «Лексиконе прописных истин», мифология — несомненная бессмыслица, но одновременно предмет преклонения, сюжет для оперетки (ср. «Прекрасную Елену!»), но в то же время столп и утверждение академического благородства.

Эти по видимости противоречащие друг другу оценочные моменты сливаются в одном неочечном: в утверждении формалистической концепции мифа. Формальны прежде всего его границы: мифология — это сумма рассказов о «мифических существах», каковы боги, духи, демоны и герои, а потому квалификация того или иного мотива как мифологического осуществляется предельно просто: в зависимости от наличия определенных имен. Если в тексте упоминается Зевс, или Ифигения, или Демон, можно спокойно говорить о мифе. При таком подходе изучение «использования» мифологии в литературе свелось бы к составлению индексов, учитывающих все упоминания *имен* такого рода. Впрочем, сколько писалось и до сих пор пишется работ на тему «Великий поэт NN и античность», которые представляют собой как раз индексы, только составленные без необходимой точности и разбавленные необязательными оценочными заявлениями!

Надо сразу же оговориться: концепция художественного «использования» мифологии, какой бы плоской она ни представлялась в свете опыта культуры XX века, в общем отвечает реальной практике очень продолжительной и весьма почтенной историко-культурной традиции. Эта традиция выступает в предельно четком виде уже ко времени Овидия. Овидиевское отношение к мифу, оказавшее всеобъемлющее воздействие на

новоевропейскую литературу и искусство — от Ренессанса вплоть до эпигонов классицизма в XIX веке,— само по себе представляет интереснейший духовный феномен.

Здесь особенно важен момент высокосознательной игры с заранее известными и «заданными» мотивами, организованными в унифицированную знаковую систему: Овидий последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полной однородности. При этом существенно, что если по отношению к каждому отдельному мотиву допустима любая степень иронии и особенно эстетической фривольности (ибо мифология эмансипирована от всяких жизнестроительных задач), то система в целом эстетически оценивается как наделенная особой «высокостью». Это сочетание самодовольной непринужденности и условного пиетета как нельзя лучше подошло к социологическому строю бюргерского гуманизма: начиная с позднего Возрождения по образцу мифологии Овидия пересоздаются сферы христианского мифа, рыцарских легенд, стилизованной еще Титом Ливием античной истории, и на основе всего этого материала создается однородная система «высокой» топики. Даже в церковной словесности этой эпохи христианские понятия без труда транспонируются в образную систему языческой мифологии, которая в таких случаях выступает как до предела формализованный язык: так, иезуитский поэт XVII столетия Фридрих Шпее воспевает в своих духовных пасторалях Иисуса Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют деву Марию «богиней» и т. п.

Применительно к литературе и искусству, основанным на овидиевском подходе к мифу, схема «заимствования» и метод выявления мифологических персонажей по индексу более или менее работают. К тому же старая методология имеет несомненное преимущество постольку, поскольку она с топорной четкостью все же устанавливает общепонятные и общеобязательные границы понятия мифа. Правда, вне этих границ (а потому и вне кругозора старой науки) оказывается множество явлений, без учета которых невозможно до конца осмыслить даже новоевропейскую культуру Ренессанса и барокко: так, хотя бы «низовые» и «карнавальные» мифологемы раблезианского типа\*, не говоря уже о крайне важном для определенных эпох алхимическом мифе. И все же неблагоприятное

---

\* Ср. блестящий анализ этого материала в кн.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., изд-во «Художественная литература», 1965.

старой схемы в полной мере выявляется прежде всего на материале литературы и искусства двух последних веков.

Становление нового подхода к мифу происходит с начала XIX столетия и притом с особой интенсивностью в Германии. Уже во второй части гётевского «Фауста» проходят образы греческих и христианско-католических, но также и простонародно-немецких мифов, каждый из которых схвачен в своей жизненной и менее всего книжной специфике, а все в совокупности складывается в некоторый новый миф, уже не «заимствуемый», но заново «творимый». Небывалое по напряженности вникание в глубинные аспекты подлинной греческой мифологии, казалось бы погребенной под пластами овидиевского классицизма, происходит в поэзии Гёльдерлина; его поэтический язык выявляет органичайшее переживание некоторых предельно простых моделей мифа. Одновременно ученые и поэты романтизма вводят в кругозор европейского читателя богатство национальных мифологий германцев и кельтов, славян и народов Востока; выясняется, что не всякая мифология так непосредственно и выпукло «образна», иконична, как заставляла предполагать структура греческого мифа, а это наносит еще один удар по индексовому изучению мифологических мотивов. Так, мифология Китая давала литературе и искусству не только и не столько иконические типы, сколько абстрактные первосхемы моделирования мира в числе, пространстве и времени (постепенно наука делается более чуткой к такому роду мифологем и в западной культуре). Если новейшие структуралистские методы выявляют в раннем творчестве Гоголя «всю систему древнеславянских противопоставлений и даже символов, в которых они раскрываются», в частности, «оппозиции *свой — чужой*»\*, то нельзя не видеть, что здесь речь идет уже не об «образах» в старом значении этого слова.

Но у Гоголя по крайней мере очевидна стилизация фольклорного материала. Уже XIX век дает и более сложные случаи. Открытая романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке расцвета реалистично-натуралистических бытописательских жанров, выливается в опыты мифологизации быта, когда первообразы мифомышления выявляются в самых прозаических контекстах. Эта линия идет от Гофмана с его еще относительно условной и наивной стилизацией жизни к фантастике Гоголя («Нос»), к натуралистической символической

---

\* См.: В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965, стр. 238.

Золя\* — и уходит в наши дни. В этой сфере уже невозможно найти «мифологические» имена и книжные реминисценции, но архаические ходы мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре на выявление простейших элементов человеческого существования и придают целому глубину и перспективу.

Психологизм XIX века в своем развитии с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, что дает возможность в еще большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации активно объяснять друг друга. В художественной практике Рихарда Вагнера этот шаг был сделан еще в 40—70-х годах XIX столетия, задолго до психоаналитического теоретизирования. Какой бы вульгаризации ни подвергся вагнеровский подход к мифу в руках эпигонов, он на ряд десятилетий предвосхитил дальнейший путь к Фрейду и далее; виртуозная интуиция Вагнера, как она сказала, например, в реконструкции мифологемы воды как символа первоначально-хаотического состояния универсума (начало и конец «Кольца Нибелунга»), в мифологическом сближении *ковки* и *кварства* (образ Миме), женской любви, материнской любви, страха и огня (2-я сцена 2-го акта «Зигфрида»)\*\* и т. п., до сих пор поражает своей меткостью. В русской поэзии подобную глубину проникновения в имманентные закономерности мифотворчества можно найти у Марины Цветаевой (достаточно отметить интуитивное воссоздание архаического первообраза удавленной богини женского начала — растительности — луны в ее трагедии «Федра», то есть во 2-й части дилогии «Тесей»).

Очевидно, что старое представление об использовании мифологических мотивов безнадежно неприложимо ко всей культуре XX века в целом. Первоэлементы эллинского мифологического мира в таких стихотворениях О. Мандельштама, как «Сестры — тяжесть и нежность» и т. п., вообще невозможно выявить при помощи индексных методов, а между тем эти первообразы там явственно присутствуют и как будто издева-

---

\* Как спрашивал Томас Манн: «Разве Астарта Второй империи, именуемая Нана, — не символ, не миф?» (Т. Манн, *Gesammelte Werke*, Bd X, Berlin, 1955, S. 348).

\*\* «Здесь присутствует угадываемый и мерцающий из бездн бессознательного комплекс привязанности к матери, полового вожделения и *страха...*, стало быть, такой комплекс, который представляет Вагнера-психолога в любопытнейшем интуитивном согласии с другим типичным сыном XIX столетия — Зигмундом Фрейдом, психоаналитиком» (Т. Манн, *Gesammelte Werke*, Bd X, S. 353).

ются над топорностью методов традиционной филологии\*. «Бесплодная земля» Т. Элиота оказывается мифологичной не потому, что сам автор в комментарии дешифрует спрятанного там «повешенного бога», знание о котором почерпнуто из многолетнего исследования Дж. Фрезера «Золотая ветвь», но по объективной внутренней структуре произведения. Травестия иудаистского мифа, без сомнения, образует эмоциональный фон творчества Кафки, но как сделать ее предметом строгого анализа?

И еще раз: что такое миф в художественном творчестве?

Эта методологическая проблема неизбежна для всякого исследователя, который попытался при решении конкретных проблем исходить из более или менее цельного представления о культуре. Прежде всего необходим такой критерий определения «мифологичности» мотива, который счастливо избежал бы пустой формальности прежних критериев, был бы столь же ясным и общеобязательным.

В чем *признак мифа*? При самом приблизительном описании того, как мы представляем себе миф, невозможно обойтись без таких слов, как «первозлементы», «первообразы», «схемы», «типы» и их синонимов. Стало быть, мифологичны какие-то изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур. Дело идет о том, чтобы возможно более адекватным образом выявить повторяющиеся схемы и систематизировать их.

Эта задача предполагает по меньшей мере два различных пути своего решения. Прежде всего эти схемы, моделирующие человеческий мир, могут быть отнесены по ведомству фило-софской феноменологии; таков путь Э. Кассирера. Сюда же примыкает работа структуралистов над инвентаризацией этих схем; бесспорно, например, что исследования Леви-Стросса открыли ряд возможностей, которые еще не скоро будут исчерпаны. Но мифология имеет весьма для нее существенное психологическое измерение, и в этом своем измерении она должна быть изучена именно как таковая, имманентно, а не ликвидирована как предмет через сведения к внеположным вещам (как это делал, например, ортодоксальный фрейдизм). В этом необходимость попытки Юнга — независимо от того, как приходится оценивать результаты этой попытки.

---

\* Ср. интересную попытку подойти к этой проблеме посредством структуралистских методов: Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (материалы к изучению поэтики Мандельштама). — «Int. Journ. of Slav. Ling. and Poet.», X, 1967, и другие работы того же автора.

Одно из распространенных обозначений психологии Карла Густава Юнга (1875—1961), введенное им самим,— «аналитическая психология». Это название, представляющее как бы перевернутый вариант фрейдовского термина «психоанализ», хорошо выражает противоречивое отношение зависимости и отталкивания, в котором работа Юнга относится к инициативе Фрейда.

Более того, противоречив и самый характер отталкивания Юнга от ортодоксального фрейдизма. Объяснять дело «завистью» Юнга к славе и интеллектуальному превосходству учителя — вывод, который следует предоставить запоздалым публицистам фрейдовской «партии»\*. История повторяется: в античной литературе были попытки мотивировать философские различия между платонизмом и аристотелизмом дурным характером Аристотеля, не ужившегося с учителем. Более серьезные указания на идеологически консервативный характер юнговского выступления с ревизией фрейдизма. Это — определенная сторона истины, которой надо отдать должное\*\*; и все же для начала следует отклонить презумпцию виновности для Юнга и попытаться добросовестно рассмотреть научно-позитивную, осмысленную сторону его разрыва с доктриной учителя.

Уже первые столкновения с Фрейдом, еще до окончательного их разрыва в 1913 году, относились либо к «метафизическим» мечтаниям ученика, либо к «сексуальной теории» учи-

\* Сюда относится, например, книга: E. Glover, Freud or Jung, New York, 1956, по собственному признанию автора, написанная с единственной целью помешать лжеучениям отступника Юнга конкурировать на англо-саксонской почве с единоспасующим учением Фрейда.

\*\* Об этой стороне дела пойдет речь ниже. Несмотря на такие аспекты учения Юнга, а также на небезупречное поведение Юнга как человека перед лицом событий времени (что не имеет непосредственного отношения к юнговской теории как таковой), попытки квалифицировать теоретическое содержание работ Юнга как профашистское заведомо искажают действительность. Предварительно заметим, что Томас Манн, в период второй мировой войны крайне обостренно относившийся к позиции деятелей культуры по отношению к нацизму (сравни его бескомпромиссное осуждение Ж. Ромена) и к тому же лично недолюбливавший Юнга (политическое поведение психолога и отношение к нему Манна подробно разобраны ниже), оценил в 1941 г. программный труд Юнга «Введение в сущность мифологии», написанный в сотрудничестве с филологом К. Кереных, как «объективно противостоящее нацизму деяние, клонящееся к тому, чтобы вырвать миф из рук фашистских обскурантов» (Т. Манн, Gesammelte Werke, Bd XI, S. 765). Психологический метод Юнга воспринимался им как антитеза «интеллектуальному фашизму» (там же, стр. 758), а писатель не судил о таких вопросах легкомысленно.

теля. Запомним первый пункт, но для начала сосредоточим внимание на втором. Дело было не только в том, что Юнг указывал на «многочисленные случаи неврозов, в которых сексуальность играла разве что служебную роль, на первом же месте стояли иные факторы, как-то: проблема сосуществования с социальным окружением, подавленность трагическими жизненными обстоятельствами, притязания на престиж и г. п.»\*. Важнее были разногласия в восприятии феномена «духа», культуры: «Стоило проступить в каком-нибудь человеке или художественном произведении отблеску духовности, как Фрейд ставил его под подозрение и усматривал в нем вытесненную сексуальность... Я заметил ему, что если продумать логически 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»\*\*.

Конечно, Фрейд был волен отбросить подобные апелляции к чувству как научно бессмысленные. Но ведь для Юнга дело шло не только об оценке, но и о понимании. Главный позитивный резон юнговской критики Фрейда может быть сформулирован так: предложенная классическим фрейдизмом модель духовной жизни всецело держится на одном весьма сомнительном методологическом допущении — будто все более высокие и сложные формы бытия непременно должны быть без остатка редуцированы к некоему простейшему началу и тем самым «разоблачены» в качестве иллюзии. Характерную методологическую параллель фрейдизму представляет так называемый «вульгарный социологизм» (в избитой шиллеровской формуле о «любви и голоде», господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный социологизм — вторую). Все подобные умонастроения апеллируют к тому — по видимости непререкаемому — факту, что биологические элементы человеческого существования предшествуют мировоззренческим и потому якобы более реальны, чем последние. На деле человек, поскольку он есть человек, то есть существо социальное, по необходимости есть также, говоря словами Э. Кассирера, «символическое животное», потребность которого в символическом моделировании своего мира не уступает по своей существенности, настоятельности, ежеминутности любой из биологических потребностей. Еще никто не видел человека,

---

\* C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken...*, Zürich, 1963, S. 152.

\*\* Там же, стр. 154.

способного съесть кусок хлеба или удовлетворить свое сексуальное желание, не вводя этого акта в сплетение хотя бы сколь угодно элементарных символических цепочек. Но если это так, не нужно искать для внутреннего человеческого универсума тот абсолютный вещественный центр, который мы не ищем для универсума космического, иначе говоря, некоторое предметное последнее «значение», которое само не может обозначать что-то другое. На деле различные стороны человеческого бытия могут *взаимно* «обозначать» друг друга таким образом, что нельзя сказать, какой из двух полюсов А и Б является обозначающим, а какой — подразумеваемым: в конечном же счете «имеется в виду» не какой-то один из этих двух полюсов, но факт их соотношенности. Это весьма наглядно выявилось, между прочим, в контрверзе между Фрейдом и Адлером (на которую ссылался и Юнг): последний, как известно, предложил альтернативную модель, где на место фрейдовской «сексуальности» под всю сумму мыслимой символики подставлялась «воля к власти».

Мы можем с некоторым упрощением изобразить суть дела так: если существует простейшая словесная мифологема «овладеть женщиной», то, по Фрейду, мы обязаны сделать из ее наличности вывод, что всякое «овладеть» всегда подразумевает «женщину» (но почему-то ни в коем случае *не* наоборот!), а по Адлеру — что под «женщиной» всегда кроется стремление «овладеть», утвердить себя (но опять-таки без обратной связи). Правомерность и необязательность обоих толкований лишней раз показывает, что весь смысл ходового словосочетания — именно в регистрации *взаимообратимой* связи идей, как эта последняя сложилась в итоге социальной эволюции человечества.

Юнгу не стоило большого труда показать, что как раз сексуальные мотивы наделены в человеческой психике сложнейшим символическим значением и этому значению — а не чисто биологическим факторам — обязаны своим распространением. В частности, выплывание в мифах, художественных произведениях, снах и фантазиях современных пациентов и т. п. особенно интересовавшего фрейдистов мотива инцеста происходит не просто оттого, что сексуальная энергия тех или иных индивидов оказалась в результате детских впечатлений направленной на их ближайших родственников\*; идея кровосмешения исто-

---

\* Ср. раннюю и еще вполне ортодоксально-фрейдистскую работу О. Панка: «Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Die Grundzüge einer Psychologie des dichterschen Schaffens», Leipzig u. Wien, 1912.



рически оказалась связанной с представлением об изначальном и потому «священном» состоянии мира, о божественной экстраординарности. Инцест — это символ нарушения социальной меры, в силу которого личность недозволенным образом мыслит себя сочленом сверхчеловеческого мира богов (поздний Юнг назовет этот случай «Inflation» \*).

Во фрейдовской интерпретации мифа об Эдипе нужно все поменять местами, чтобы добиться правильного смысла: Эдип не потому претерпевает свою судьбу, оказываясь носителем экстраординарного знания (разгадка загадки сфинкса) и экстраординарной власти \*\*, что его неудержимо влекло к реализации Эдипова комплекса, но напротив: в убийстве отца и сожитии с матерью мифомышление, в соответствии со своими имманентными законами, обретает символ для характеристики его «выходящего из нормы» бытия.

Юнг в конце жизни так суммировал свои поправки к Фрейд: «Распространенная ошибка — полагать, будто я не вижу значения сексуальности. Напротив, она играет в моей психологии существенную роль, а именно, как важное — хотя и не единственное — выражение психической целостности. Но моя главная установка состояла в том, чтобы исследовать и объяснить ее духовную сторону и ее нуминозный \*\*\* смысл, которые выходят за пределы ее значения для индивида и ее биологической функции» \*\*\*\*.

Теперь, через полвека после столкновения Юнга со своим учителем, юнговская критика «сексуальной теории» Фрейда интересна уже не по связи со своим объектом. Poleмика с фрейдовским пансексуализмом давно перестала быть актуальным

---

\* Термин «Inflation» не имеет ничего общего с обычным значением слова «инфляция» («обесценение»). Он связан с церковной фразеологией и лучше всего может быть передан как «гордыня» (в строго религиозном смысле) или как «надмевание». Юнг исходил из словосочетания «inflati estis» в латинском тексте I послания апостола Павла к коринфянам (V, 2), которое по-славянски звучит: «вы же возгордесте». По дефиниции Юнга инфляция есть «некритическое смещение Я и фигур бессознательного» (см.: C. G. Jung, *Welt der Psyche*, Zürich, 1956, S. 19). Кстати, в указанном месте новозаветного текста речь идет о том, что коринфские христиане, «возгордившись» своей богоизбранностью, позволяют запретное сожитие с мачехой; таким образом, и здесь идеи гордыни и кровосмешения выступают в единстве.

\*\* В подлиннике трагедия Софокла озаглавлена не «Эдип-царь», а «Эдип-тиран»; термин *τυραννος* (тиран) подчеркивает в греческом языке не жестокость властителя, но иллегитимный характер его власти.

\*\*\* «Нуминозный» (от латин. *numen* — предельно общее понятие для языческого божества или демона) — термин, заимствованный у видного психолога религии Р. Отто; близок к понятию «мифологического».

\*\*\*\* C. G. Jung, *Erinnerungen...*, S. 172.

делом; уже сам Фрейд оказался вынужденным безгранично расширить рамки понятия «сексуального», одновременно лишая его почти всякой конкретности. Но по сие время не перестает быть актуальной методологическая проблема соотношения формы и содержания (означающего и подразумеваемого) в структуре символа; и здесь гибкость позиции Юнга, сумевшего схватить диалектику живого мифа, в котором знак и означающее на наших глазах способны меняться местами, может вызвать достаточно позитивный интерес и у исследователя, не разделяющего гностических уклонов швейцарского психолога.

Внутренняя необходимость для науки XX века более динамично подойти к психологии символа, нежели это делалось в XIX веке, засвидетельствована мыслителями иного склада, чем Юнг. Целесообразно вспомнить слова Э. Кассирера: «Миф нельзя сводить к определенным застывшим, статичным элементам; мы должны стараться понять его в его подвижности и гибкости»\*.

Мы сознательно начали с наиболее разумных аспектов юнговской позиции; во всяком умственном построении естественно прежде всего искать его смысл, ибо, лишь исходя из этого смысла, можно подвергнуть адекватной критике то, что лежит вне смысла. Однако в юнговской полемике с Фрейдом, как и во всем мире его мышления, бросается в глаза смешение здоровых научных установок с причудливыми и внутренне необязательными философскими формулировками, современного — с архаичным. Стилизаторская архаичность формулировок Юнга обусловлена прежде всего тем, что в борьбе против механицистско-рационалистической традиции XIX века — против «Бюхнера и Молешотта», с которыми он ассоциировал Фрейда, — Юнг систематически апеллировал от вчерашнего дня философии к ее позавчерашнему дню, к наследию ранней немецкой романтики. В деле Jung contra Freud воспроизводятся ходы мысли, у романтических мыслителей работавшие против рационализма французских просветителей. Собственно говоря, влияние романтизма неотделимо и от позитивных достижений Юнга — ведь именно романтики в борьбе против рассудочного аллегоризма отточили понятие символа как *органической многозначности*.

Здесь уместно вспомнить Шеллинга, говорившего о «бесконечности бессознательности», которой живут и подлинное произведение искусства и подлинный миф: «Любое произведение искусства, словно автору было присуще бесконечное количество толкований замыслов, допускает бесконечное количество

---

\* E. Cassirer, *Essay of Man*, New Haven, 1944, p. 76.

толкований, причем нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом»\*. Еще одна цитата из Шеллинга: «Чары... всей мифологии объясняются, между прочим, и тем, что она допускает и аллегорическое значение, как возможность; в самом деле, аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии»\*\*.

Эти формулировки без малейшего насилия накладываются на контрверзу между Фрейдом и Юнгом: если для первого образы фантазии суть однозначная *аллегория* полового влечения, то для второго в этих образах заложена бесконечность взаимобратимых *символических* сцеплений. Но вместе с интуитивной чуткостью к жизни символа Юнг вынес из романтической выучки и другие мировоззренческие традиции, и прежде всего — откровенное недоверие к логике, иррационализм, приобретающий временами особенно агрессивные и отталкивающие черты под влиянием эпигонов романтизма типа Эдуарда фон Гартмана\*\*\*. Правда, практический опыт психиатра не позволял Юнгу до конца забывать, что в реальности — реальности психиатрических больниц — выступает как радикальная альтернатива разуму; это отделяло его от безответственных *Dozenten des Unbewussten* (выражение Т. Манна) типа Л. Клагеса, инвективы которого против «духа — противника души» вызывали со стороны Юнга довольно выразительную критику. Но духовный авантюризм романтиков, их бросающая вызов элементарной научности тяга к мифотворческим экспериментам — весь этот опасный комплекс нашел у Юнга полную реализацию.

Не следует забывать, что Фрейд в споре со своим учеником предстал как озабоченный хранитель традиций позитивистского рационализма. Юнг сообщает о таком красочном диалоге: «Я хорошо помню, как Фрейд сказал мне: «Мой дорогой Юнг, обещайте мне никогда не отказываться от сексуальной теории. Это самое важное. Поймите, из этого нужно сделать догму, несокрушимое ограждение». У него было лицо папаша, который берет с сына обещание по воскресеньям посещать церковь. С некоторым изумлением я спросил его: «Стену — а про-

---

\* Ф. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Л., 1936, стр. 388.

\*\* Ф. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 109.

\*\*\* Еще в студенческие годы Юнг, по собственному свидетельству, «при ближайшем образе» изучал «Философию бессознательного»; тогда же он соприкоснулся с романтической традицией психологии, как она представлена Г.-Г.Шубертом и шеллингианцем К.-Г. Карусом.

тив чего?» На что он ответил: «Против черного потока грязи...», — здесь он на минуту заколебался, а затем продолжил: «Против оккультизма»\*.

Что и говорить, паническое поведение Фрейда и его неосторожные слова о «догме» давали Юнгу возможность сохранять выигрышную позицию и не без основания заметить, что сама «сексуальная теория была столь же «оккультной», то есть бездоказательной, всего лишь возможной гипотезой, как и любые спекулятивные концепции»\*\*. И все же контраст между позитивизмом Фрейда, искавшего в любой форме мистики лишь материал для психоаналитических «разоблачений», между его грубовато-недвусмысленным атеизмом\*\*\* и готовностью Юнга к далеко заходящей игре с архаикой мифомышления, к тому, чтобы «стать на точку зрения» последней, достаточно разителен. Рядом с наукой XIX века фрейдизм может показаться интеллектуальной авантюрой; рядом с учением Юнга он оказывается топорным, но честным рационализмом в соседстве с *комбинацией глубокомысленных двусмысленностей*. Переписка Фрейда и Юнга (в частности, цитированное выше письмо Фрейда от 16 апреля 1909 г.) свидетельствует, что до тех пор, пока их разрыв не состоялся, ученик играл роль искусителя, подстрекавшего наставника к рискованной и сомнительной постановке вопросов, на что последний отвечал: «Но я снова надеваю на нос отцовские очки и увещаю дорогого сына сохранять спокойную голову...».

Юнговское указание на невозможность однозначного истолкования образов человеческой фантазии, будучи само по себе справедливым, в контексте общего умонастроения Юнга приобретает иные, сомнительные обертоны: за ним нередко проступает апологетический умысел, тенденциозное стремление ограждать миф от «разлагающей» силы интеллектуального анализа.

Еще раз оговорка: боязнь критического анализа, страх перед разрушительным внедрением в цельность предмета никогда не выступает в собственно научных трудах Юнга\*\*\*\* с той массивной последовательностью, которой отличается иррационализм уже упомянутого Клагеса; апологетическая тенденция по-

---

\* C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken...*, S. 154.

\*\* Там же, стр. 155.

\*\*\* Чего стоит его знаменитый ответ пытавшемуся эпистолярным путем обратиться к нему в христианство англичанину, где он мстительно вскрывает за описанным в письме последнем религиозным переживанием — сексуальную подоплеку возможно более компрометирующего свойства!

\*\*\*\* В отличие от его спекулятивных фантазий типа астрологического опыта 1951 г. «Аион».

стоянно борется у него с волей к анализу, с привычкой врача докапываться до основ болезни. Даже от фрейдовского пафоса разоблачения неприятных истин у Юнга осталось не так мало, как может показаться на первый взгляд. И все же типично романтическое убеждение в том, что единственно адекватным языком для интерпретации мифа является миф же\*, — убеждение, замыкающее мифологическую эксегезу в порочном круге модернизированного гносиса, решающим образом определяет юнговскую модель психического мира.

### 3

Систематически излагать философские и психологические воззрения Юнга — задача трудная и до конца едва ли разрешимая. Все его мышление проникнуто принципиальной несистематичностью, сказывающейся уже на уровне стилистики: ничего общего со стройным продвижением к цели от одного предложения к другому — фразы и абзацы как бы паратактически поставлены рядом друг с другом без внутреннего подчинения и соподчинения. Единственный в своем роде факт: у Юнга, прославленного и притом крайне плодовитого ученого, нет, собственно, *ни одной* крупной работы в настоящем смысле этого слова; его большие книги — это циклы расположенных под общим переплетом этюдов без необходимой связи друг с другом, опять-таки просто «поставленных рядом». Его изложение всегда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, его формулировки по большей части наделены колеблющимся, многомысленным значением. От связного изложения своей доктрины он неизменно уклонялся и в конце концов предоставил это дело еще при жизни своей ученице Иоланде Якоби\*\*, оставаясь в ситуации «ограниченной ответственности» за то, что из этого выйдет.

Нелюбовь к окончательным формулировкам может восприниматься как реакция на притязания классического фрейдизма все истолковать и разоблачить, докопаться до последних основ человеческого существования; но юнговские апелляции к науч-

---

\* Ср. замечание в одном из трудов Юнга («Psychologie und Alchimie», Zürich, 1944, S. 43—44): «Читатель не должен чувствовать себя шокированным из-за того, что мое изложение звучит как гностический миф. Мы как раз и продвигаемся через те психологические области, в которых коренится гносис... Дело идет о первообразах, которые, стало быть, могут лучше и точнее всего быть переданы образным языком».

\*\* Jo. J a k o b i, Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich, 1940; 4. erweit. und neubearb. Auflage, 1959.

ной скромности и эмпиричности, его призывы к отказу от системосозидательства (вообще говоря, находящиеся в известном согласии с современной ситуацией в науке) сами до крайности двусмысленны. Они всегда способны обернуться манифестацией позднеромантического антиинтеллектуализма.

Из практического опыта Юнг вынес одно убеждение, решающим образом определившее все его дальнейшие конструкции. Это убеждение состоит в следующем: существуют определенные мотивы и комбинации понятий, наделенные свойством «вездесущности» (Ubiquität), — они с непостижимым постоянством выявляются не только в мифах и верованиях самых различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, но и в сновидениях или бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией.

Существенно и то, что эти мотивы по видимости совершенно «фантастичны», «произвольны», то есть не детерминированы логикой внешнего, «дневного» мира; объяснить эти повсеместно распространенные символические сцепления повсеместными же условиями человеческой жизни нет никакой возможности. Остается искать порождающие их закономерности в самой человеческой психике. Поэтому Юнг предположил, что бессознательное вновь и вновь продуцирует некоторые схемы, априорно формирующие представления человека\*. Эти схемы он назвал «архетипами». Важно понять, что речь идет именно о схемах, а никак не о настоящих образах: «Архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику, да и ту лишь в весьма ограниченном виде. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Напротив, его форму можно... сравнить с системой осей какого-нибудь кристалла, которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным существованием... Архетип сам по себе есть пустой, формальный элемент, не что иное, как способность преформирования, а priori данная возможность оформлять представления»\*\*.

---

\* До Юнга такое значение для мифологем постулировал русский богослов и философ П. А. Флоренский, пользовавшийся термином «схемы человеческого духа» (использование этого термина применительно к христианским мифологемам см.: «Столы и утверждение истины. Опыт православной феоидицы в 12 письмах», М., 1914, стр. 678).

\*\* C. G. Jung, Von der Wurzeln des Bewusstseins, Zürich, 1954, S. 95, 96.

Но при всей своей формальности, бессодержательности, крайней обобщенности архетипические фигуры имеют свойство, «по мере того, как они становятся более отчетливыми, сопровождаются необычайно оживленными эмоциональными тонами... они способны впечатлять, внушать, увлекать»\*.

Эту констатацию лежащей в архетипах силы внушения важно иметь в виду при изучении юнговской интерпретации искусства и механизма его восприятия. Всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник — и это роднит его, по Юнгу, с пророком и другими аналогичными психологическими типами — это прежде всего человек, отличающийся незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий. Важно и другое. Психическая энергия, которую сосредоточивает в себе архетип, не меньше любой физической энергии нейтральна относительно всех определений добра и зла: архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла. Поэтому архетипический характер внушения решительно ничего не говорит о доброкачественности или злокачественности самого внушения: архетипично творчество Гёте, но также и пошлейшие детективы, на архетипах основана власть над умами великих учителей человечества, но также и безответственных демагогов — вообще всякого «внушающего», каким бы ни было содержание этого внушения. Мало того, архетип амбивалентен даже с точки зрения биологических критериев: он выработан психофизическим организмом человека как «орган», гарантирующий равновесие психики, и до поры до времени действительно спасает индивида в угрожаемых состояниях; но в то же время затопление сознания архетипическими материалами — явная примета невроза или психоза. *Архетипичность — эпитет, начисто лишенный всякого оценочного содержания*\*\*.

Осознание этого возвышает Юнга над обычным для романтической традиции оценочным идеализированием мифа и вообще бессознательного (ср. фразу Э. фон Гартмана об «изумительном бессознательном, которое грезит и молится, пока мы зарабатываем на про-

---

\* C. G. Jung, Das Gewissen in psychologischer Sicht.— «Das Gewissen Studien aus C. G. Jung-Institut», Zürich, 1958, S. 199.

\*\* Поэтому если Юнг делит литературные тексты в зависимости от уровня насыщенности архетипическим материалом на «психологические» и «визионерские», естественно отбирая для своего анализа вторую категорию, из этого отнюдь не следует, что в его глазах «визионерская» литература «выше» или «лучше» бытописательской.

житие»). Здесь опять-таки психиатрический опыт Юнга принуждал его к менее сентиментальному и более конкретному взгляду на вещи.

Архетип формален, он есть форма, феноменологическая структура. Пользуясь архаической философской терминологией, Юнг любил говорить, что, в противоположность Фрейдю, искавшему только *causae efficientes*, то есть спрятанную за процессом каузальность в обычном смысле этого слова, и Адлеру, ставившему вопрос о *causae finales* — о целенаправленности психических процессов, сам он впервые обратил внимание на *causae formales*, то есть на имманентные формообразующие закономерности. Аристотелевско-платоновская терминология довольно адекватно передает суть дела: действительно, архетипы Юнга — это как бы Платоновы идеи, из божественного сознания перемещенные в бессознательное человека и при этом, разумеется, утратившие свой ценностный ореол\*.

В качестве вместилища («душевного пространства») для архетипов Юнг постулировал особо глубокий уровень бессознательного, выходящий за пределы психической личности, — коллективное бессознательное. У коллективного бессознательного в свою очередь несколько уровней: непосредственно под персональным бессознательным, состоящим (по Фрейдю) из материалов неосознанного или вытесненного из сознания личного опыта, начинаются слои группового бессознательного: бессознательное семьи или другого микросоциума, затем бессознательное более крупных социальных групп вплоть до нации и группы наций, объединенных общим прошлым (например, Европы)\*\*; далее идет общечеловеческое коллективное бессознательное. На еще больших глубинах лежат материалы, общие

---

\* Само слово «архетип» взято из платоновской традиции; например, оно характерно для словоупотребления христианского платоника V в., писавшего под именем Дионисия Ареопитага.

\*\* Постулирование специфических архетипов для психики отдельных народов вызвало со стороны некоторых критиков Юнга обвинения в расизме, чему не приходится удивляться, если иметь в виду, насколько большой характер приобрели подобные вопросы по причинам, ничего общего с наукой не имеющим. Однако расизм — это не констатация биологических или психологических особенностей этнических групп, а сообщение этим особенностям оценочного смысла. Но как раз этого из тезисов Юнга невозможно вывести без крайнего насилия над логикой: ведь мы видели, что всякий архетип принципиально амбивалентен, а следовательно, обладание теми или иными архетипами не может быть для народа ни преимуществом, ни пороком. Одним из выводов, которые сам Юнг делал из своей гипотезы, было, между прочим, осуждение колониального оевропеивания цветных народов, «отрываемых от своих архетипов».



для человеческого бессознательного с животным миром: они уже не принадлежат к психическому миру в точном значении этого слова, и для этой — уже внечеловеческой — сферы Юнг ввел термин «психоидное».

Коллективное бессознательное — центральное понятие психологии Юнга. Тем характернее для той атмосферы двусмысленной многозначности, в которой живет юнговское учение, что истолкование этого понятия оставлено открытым. Прежде всего не вполне ясно, что прибавляет понятие коллективного бессознательного к понятию архетипов; слова «вместилище» и «пространство» применительно к психическому миру остаются простой метафорой (даже такое необходимое слово, как «уровни», не свободно от налета пространственной метафоричности). Что же касается самих архетипов, то это понятие можно истолковать как развитие давно известного понятия инстинкта (инстинкт, проецированный на сознание и в нем становящийся представлением, стало быть, приобретающий сверх динамических еще и структурно-формальные аспекты). Сам Юнг как будто бы уполномочивает нас на такое понимание\*, связывая феномен коллективного бессознательного с биологическим механизмом наследственности (ср. современное понятие «генетического кода»). Была и другая возможность, которую Юнг спорадически использовал, — соотнести этот феномен с социальным аспектом психологии; такая тенденция стимулировалась в его мышлении сильным влиянием Леви-Брюля. При таком понимании идея коллективного бессознательного лишена всякого мистического характера и довольно близка к понятию «социального бессознательного» у неофрейдистов типа Фромма. Поскольку нет сомнения, что в филогенетическом процессе социальность человека предшествовала окончательному становлению его сознания, то более чем естественно предположить, что

---

\* «Молодая птица-ткач строит свое характерное гнездо именно так потому, что она — птица-ткач, а не кролик. Столь же очевидно что человек рождается со специфически человеческим родом поведения, а не с родом поведения гиппопотама или вообще без всякого. Но к его роду поведения принадлежит также его психическая феноменология, которая отличается от таковой же у птицы или у четвероногого. Архетипы суть типичные способы вести себя, которые, став осознанными, оборачиваются представлениями, как и вообще все, что переходит в сознание» (C. G. Jung, Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. — Курсив Юнга).

«Наследуются не представления, но формы, которые в этом аспекте строго соответствуют столь же формально определенным инстинктам. Как существование архетипов самих по себе, так и существование инстинктов не может быть показано до тех пор, пока те и другие не выявятся in concreto» (C. G. Jung, Von den Wurzeln des Bewusstseins).

он есть  $\hat{\omega}\nu\ \phi\acute{\iota}\sigma\epsilon\iota\ \rho\omicron\psi\iota\tau\acute{\iota}\chi\acute{o}\nu$  («животное, по природе своей общественное») уже на досознательных уровнях своей психики\*.

Однако в концепции коллективного бессознательного лежат и совсем иные возможности. Из научной рабочей гипотезы она легко может обернуться модернизированной формой философского мифа в стиле Веданты, Платона или Шопенгауэра: тогда эквивалентами коллективного бессознательного окажутся «брахман», «мировая душа» или «мировая воля» — обозначения внеличной духовной субстанции, иллюзорный эпифеномен, который представляет индивидуальное человеческое самосознание (сам Юнг пользуется таким сравнением: психика человека — гриб, коллективное бессознательное — грибница). В азарте исконно-романтического «*placet experiri*» Юнг не отказывается от далеко заходящей игры с такими возможностями, что в свою очередь открывает дверь для допущений, стоящих на грани оккультизма (коллективное бессознательное как кладовая всечеловеческого значения, как канал непосредственного психического общения и т. п. — продолжение линии, намеченной «Опытом о духовидении» Шопенгауэра); этому способствует и введенное Юнгом рискованное понятие «акаузальной синхронистической зависимости»\*\*.

Более конструктивны, но все же достаточно сомнительны попытки Юнга использовать понятие коллективного бессознательного для конструирования строго монистической модели мира, в которой психика через уровни бессознательного без малейшего разрыва непосредственно переходит в вечно бытие\*\*\*.

---

\* Сравнительно с четким биологизмом Фрейда или социологизмом Фромма концепция Юнга может вызывать раздражение своей эклектичностью: Юнг неизменно оставляет за собой право в любой момент перенести акцент на тот аспект предмета, который ему в данном случае будет нужен. Все же в защиту такой линии можно было бы сказать, что человек и на самом деле есть явление, в котором биологический, социальный и «метафизический» (то есть, если не порывать с рационализмом, символически) уровни сосуществуют и сохраняют каждый по себе свою реальность.

\*\* Ср.: C. G. Jung, *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*. — Jung-Pauly, «*Naturerklärung und Psyche*», Zürich, 1952.

\*\*\* «Более глубокие слои психики, по мере возрастания глубины и затемненности, все больше теряют индивидуальное своеобразие. При продвижении «вниз», то есть по мере приближения к автономным функциональным системам, они становятся все коллективнее, чтобы в вещественности тела, в химических телах стать универсальными и в конце концов раствориться. Углероды тела — это углероды вообще. «В самом низу» психика становится вообще «миром» (C. G. Jung, *Zur Psychologie des Kind-Archetypus*. — C. G. Jung und K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, IV Auflg., Zürich, 1951, S. 136).

Естественно-онтологические экскурсы Юнга крайне характерны для экспансионизма аналитической психологии, постоянно ищущей выходы во все прочие сферы знания и не чуждой притязаний на роль науки наук, восседающей в центре их круга, наподобие Философии или Теологии средневековых аллегорий\*. Так или иначе, однако, не в этих экскурсах лежит сила гипотезы Юнга, привлекающая к последней таких властителей умов современного Запада, как А. Тойнби, Г. Рид и другие. Тем менее существенны спекулятивно-мистические элементы юнговского философствования, никак не вытекающие из гипотезы об архетипах как таковой и являющиеся ее произвольным домысливанием. Рациональная критика психологии Юнга должна с полной четкостью различать в ней три слоя, без логической необходимости соединенные между собой: 1) конкретные научные наблюдения; 2) не до конца доказанные, но убедительные рабочие гипотезы; 3) иррационалистическую спекуляцию. Полагать, что третий слой раз и навсегда компрометирует первые два и избавляет нас от надобности разбираться в них по существу дела было бы не менее неосторожно, чем вообразить, что качество «научности» переходит от первых двух слоев к третьему только потому, что в книгах Юнга все это лежит рядом.

Как бы ни интерпретировать, однако, понятие коллективно-бессознательного, очевидно, что оно имплицитно подразумевает дальнейшее углубление намеченного уже Фрейдом плюралистического понимания индивидуального психического мира. Если Фрейд вычленил в массе психических явлений уровни «Оно», «Я» и «Сверх-Я», то Юнгу понадобились новые персонажи для той драмы, которая разыгрывается на границах личности и коллективно-бессознательного. Есть несколько «фигур», которые, по Юнгу, репрезентуют перед нами внеличные бездны, стоя как бы на пороге этих бездн: каждая из этих фигур сама имеет черты подчиненного «Я». Так, все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и отнесенные в бессознательное, складываются в фигуру «Тени» — «анти-Я», некоего дьявола психического микрокосма. «Тень — это... та скрытая, вытесненная, по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и та-

---

\* В этом отношении характерно ежегодное издание «Эранос», в котором публикуются статьи по мифологии, истории религии и философии, по этнографии, по эстетике и т. п., объединенные вокруг юнговских идей. В число регулярных авторов «Эраноса» входит даже биолог А. Портманн.

ким образом охватывает весь исторический аспект бессознательного»\*.

Другие пограничные лики коллективного бессознательно-го — «Анима» и «Анимус». «Анима» — это образ женщины («не какой-то определенной женщины, но женщины вообще»\*\*) в бессознательной психике мужчины; формой для него служит сочетание архетипических черт и инфантильного представления о матери, а материалом — женские черты, изначально наличные в его «Я», но по мере полового созревания и кристаллизации личности оттесненные в бессознательное. В женском бессознательном «Аниме» соответствует «Анимус». «Тень», «Анима» и «Анимус» могут восприниматься как дифференциация фрейдовского «Оно». Напротив, сфера «Сверх-Я» для Юнга утрачивает всякое единство — и здесь нельзя не видеть антагонистического противоречия в стилях мышления учителя и ученика.

Мировоззрение Фрейда без остатка социологизирует всю ту часть человеческой психики, которая необъяснима из чисто биологических инстинктов: с его точки зрения, все, что побуждает человека к самообузданию и самопреодолению, есть насильственное внушение со стороны общества. Коль скоро это так, нет оснований усматривать принципиальное различие между интимнейшим устремлением личности к совершенству и вульгарной робостью перед «начальством», перед общественным мнением: то и другое поддается объединению в понятии «Сверх-Я».

Юнг, напротив, различает две душевные инстанции: «Маска» («Persona») и «Самость» («das Selbst»). Структурно фрейдовскому «Сверх-Я» соответствует «Маска»: она также «представляет средостение между сознательным Я и объектами внешнего мира»\*\*\*. Но «Маска» — это пустое, бессодержательное средоточие *только-социального*, что для романтика Юнга предстает как угроза человеческой сущности: «Есть опасность стать тождественным своей Маске, скажем, когда профессор отождествляет себя со своей кафедрой или тенор — со своим голосом... Маска есть то, что человек, по сути дела, *не есть*, но за что он сам и другие люди принимают этого человека»\*\*\*\*. Параллелизм между понятием «Маска» у Юнга и такими ка-

---

\* C. G. Jung, Aion..., Zürich, 1951, S. 379.

\*\* C. G. Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, V Aufl., Zürich, 1950, S. 256.

\*\*\* Из неопубликованных материалов семинара. Цит. по кн.: G. G. Jung, Erinnerungen, Träume, Gedanke..., S. 409.

\*\*\*\* C. G. Jung, Gestaltung des Unbewussten, Zürich, 1950, S. 55.

тегориями современной мысли, как хайдеггеровское «Man», бьет в глаза.

Чтобы договорить за Юнга и назвать вещи своими именами, «Маска» — это продукт не просто социального бытия, но *социального отчуждения*. Напротив, все аксиологические функции «Сверх-Я» Юнг передает «Самости» — непосредственно ощущаемому личностью императиву целостности. Если «Маска» — это то, «что человек по сути дела не есть», то «Самость» как бы в большей степени Я, чем само Я. По этому поводу можно было бы вспомнить глубокомысленные слова древнегреческого поэта-моралиста Пиндара: «Стань тем, что ты есть!» О специфике и о противоречиях юнговской концепции «Самости» нам еще придется говорить ниже, в связи с выяснением границ намеченной у Юнга аксиологии.

#### 4

Все вышесказанное косвенно соотносится с проблемой художественного творчества: о чем бы ни говорил Юнг — о невротических симптомах или об алхимических символах, о верованиях дикарей или о догмах религий — его неизменно занимали внутренние закономерности образотворческой фантазии человека, что уже явственно смыкается с конкретным изучением искусства. Но Юнгу нередко приходилось и непосредственно говорить о психологии художника, об «архетипической» структуре тех или иных художественных произведений; некоторые феномены литературы («Фауст» Гёте, драмы Рихарда Вагнера, «Улисс» Джойса) занимали его всю жизнь, и замечания, касающиеся их, рассеяны по самым различным его книгам и статьям.

Кстати говоря, если юнговская психология весьма интенсивно искала контактов с художественным творчеством, то и художественное творчество («Еще бы, ведь современный художник стремится укоренить свое искусство в бессознательном...»\*) в лице крупных своих представителей платило ей взаимностью. Поэт-символист Вячеслав Иванов, внутренне подготовленный к рецепции юнгианства всем своим воспитанием в духе традиций немецкой романтики, по-видимому, попал в его круг уже к 1917 году: его стихотворение «Порог сознания», написанное в Москве 13 декабря этого года, в 1930 году получило посвящение Эмилию Метнеру, брату композитора и правоверному юнгианцу. В этом мире московскому мистагогу из знаменитой

---

\* C. G. J u n g, Erinnerungen..., S. 199.

«башни» было как будто весьма легко; его статья «Анима» свидетельствует об этом. После нее читателя не удивит стихотворение из «Римского дневника» Вяч. Иванова (1944) «Понесшая под сердцем плод», которое играет идеями О. Ранка, пропущенными через юнгианское осмысление. Юнговскому коллективному бессознательному с его архетипическим содержимым довелось благодаря Вяч. Иванову быть описанным русскими стихами:

«Нисходят в душу лики чуждых сил  
И говорят послушными устами.  
Так вещими зашелестит листьями  
Вселенской жизни древо, Игдразил...» \*

Другое стихотворение этого же цикла («Ты на пути к вратам Дамаска») дешифрует новозаветную историю обращения Савла (апостола Павла) как процесс мучительной индивидуации, то есть становления истинного «Я» через встречу не-истинной «Persona» (поверхностного псевдо-Я) с архетипом «Самости».

В этой связи может быть названо и другое имя, более значительное, имя романиста и поэта, лауреата Нобелевской премии Германа Гессе (1877—1962). Уже роман Гессе «Демиан» (написан в 1917 г.) рисует в тонах «глубинной психологии» путь так называемой «индивидуации», продвижения к интегральной личности через конфронтацию со своим бессознательным. Особенно интересно то, что присущее учению Юнга понимание индивидуальной душевной жизни как внутренней драмы со множеством персонажей («Я», «Анима», «Самость», «Тень» — как бы перечень действующих лиц) осмысливается у Гессе как принцип поэтики, переводится в теоретико-литературное измерение.

Приведем характерный в этом отношении пассаж из романа «Степной волк» (1927): «В действительности никакого Я, даже самое наивное, не представляет собой единства, но крайне сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей... Обман покоится на простом перенесении. Телесно любой человек есть единство, душевно — никогда. Так же и литературное творчество, даже самое утонченное, по традиции неизменно оперирует с якобы целостными, якобы едиными персонами. В существовавшей до сего времени литературе специалисты и

---

\* Игдразил — мировое древо в скандинавской мифологии, аналогичное библейскому Древу Жизни.

знатоки выше всего ценят драму, и не без основания, ибо она предоставляет (или могла бы предоставить) наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества — если бы этому не противоречила грубая видимость, которая обманым образом представляет нам каждое отдельное действующее лицо драмы, коль скоро оно сидит в своем бесспорно единократном, едином, замкнутом теле, как единство. Потому наивная эстетика выше всего ставит так называемую драму характеров, в которой каждая фигура с полной наглядностью и обособленностью выступает как единство. Лишь понемногу и постепенно в единицах брезжит догадка, что все это, может статься, только дешевая эстетика поверхностности, что мы впадаем в ошибку, когда переносим на наших драматургов великолепные, но для нас не родные, а всего-навсего перенятые нами понятия о красоте классической древности, которая, неизменно исходя из зримого тела, и измыслила, собственно, эту функцию Я, действующего лица...»\*.

Любопытно, что в качестве примера того случая, когда персонажей пьесы вполне необходимо рассматривать «не как отдельные существа, но как части, как стороны, как различные аспекты некоего высшего единства»\*\*, Гессе приводит именно «Фауста», который и Юнгу представлялся особенно благодарным материалом для проверки своих догадок: «Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на «Фауста», увидит Фауста, Мефисто, Вагнера и всех прочих как единство, как сверхлицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным в притче нечто от подлинной сути души...»\*\*\*. Весьма существенно, что о «высшем единстве» Гессе говорит как о весьма серьезной для него реальности: как в этико-психологической плоскости единство личности ни у Юнга, ни тем более у такого моралиста, как Гессе, отнюдь не исчезает, а только из само собой разумеющейся данности превращается в жизненную задачу человека\*\*\*\*, так и в плоскости поэтики императив цельности и замкнутого равенства самому себе отнюдь не исчезает, но предъясвляется не «характеру», а другим структурам в рамках произведения.

---

\* Н. H e s s e, *Steppenwolf*, München, 1964, S. 49.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же, стр. 50.

\*\*\*\* Ср. понятие «индивидуации» у Юнга и «уроки построения личности» в конце «Степного волка» Гессе: «Разумеется, никакая множественность не может быть укрощена без определенного порядка и группировки...» (Н. H e s s e, *Steppenwolf*, S. 141).

Все это настолько важно, что приходится прервать перечень соприкосновений между психологией Юнга и литературой XX века, чтобы сколько-нибудь выяснить суть этого плюралистического подхода к личной психологии. Для начала очевидно, что между Юнгом и Гессе здесь существует не только генетическое отношение зависимости, но и типологическое отношение параллельности: к новому представлению о «действующем лице» литература спонтанно шла и без психоанализа, так что изучение «аналитической психологии» просто помогло Гессе более отчетливо поставить проблему, которая объективно присутствовала в его писательской практике. Думается, что пора перестать говорить о психоаналитиках как совратителях литературы нашего столетия, которые будто бы принудили писателей делать что-то, в корне чуждое их ремеслу; абсурдность этой концепции в применении к любому большому писателю бьет в глаза. Настоящей статье, скорее, можно было бы предъявить упрек в том, что она односторонне связывает с именем Юнга явления, общие для огромной части панорамы современной западной культуры. Но нас, собственно говоря, интересует не столько «учение Юнга» как таковое — величина едва ли немнимая — сколько смысл отдельных юнговских положений в контексте широких историко-культурных перспектив и аналогий.

В данном случае мы действительно имеем дело с очень широким по своему объему явлением. Конечно, мы говорим сейчас не о конкретном юнговском перечне действующих лиц внутренней драмы человеческой души; сам по себе этот список представляется достаточно произвольным, скорее притчей, нежели научной гипотезой, и надо сказать, что он отнюдь не был в буквальном виде воспринят тем же Гессе.

Речь идет о гораздо более принципиальном вопросе: подходит ли к внутреннему миру человека как к открытой и многосоставной структуре или как к замкнутой, равной себе и нечленимой «монаде»? Оказывается, что второй подход, представляющийся «эстетике поверхностности» единственно возможным, на деле возник очень поздно и имел применение только в узком круге литературных фактов. *Великие литературные эпохи прошлого жили другими концепциями.*

В этом легко убедиться. Исходная точка литературы — фольклор, то есть миф, а в мифе, как хорошо известно, персонажи обладают способностью взаимозаменяемости, их сущность очень легко переливается, перемещается в других лиц. Это можно показать даже на примере такой столь пластичной мифологии, как древнегреческая. Ряд известных текстов характеризует



светлого Зевса и темного Аида как двойников, причем Зевс может сам именоваться «Скотием» (Темным) и «Хтонием» (Подземным); тот же Зевс тождествен со своим сыном Дионисом Загреем; у Эсхила Артемида оказывалась на самом деле Персефой, и вполне общепризнанным образом эта же богиня понималась как Геката, а трехголовость последней — уже явный знак единства как множества. Еще энергичнее незамкнутость лица выражена в мифе и эпосе Индии, где одно лицо может быть описано как перевоплощение или «аватар» другого.

В остроличностном мифе Ветхого завета Яхве не случайно изображен как некто, с кем можно вступить в общение, в диалог, но кого нельзя видеть, нельзя рассматривать со стороны («Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил с вами Яхве на Хориве...») (Второзак., IV, 15); «ангелы Яхве», в которых он раскрывается людям, очевидным образом тождественны и нетождественны ему, как подчиненные Я, входящие в его душевную жизнь.

Но оставим мифы, перейдем к зрелой, вычленившейся из мифа и культа литературе. Ни греческая трагедия, ни древняя аттическая комедия не были драмой характеров. На всю душевную атмосферу античного театра бросает совершенно особый отсвет присутствие хора, который совершенно наглядно являет глазу человеческую множественность как единство и единство как множественность: не то ряд отдельных душ, слившийся в коллективный психический феномен, не то одна душа, оказывающаяся множеством «голосов». Итак, даже греки, которым Гессе не без основания приписывал изобретение монадической концепции статuarно-замкнутого «индивида», очевидно, были в этом отношении отнюдь не столь прямолинейными, как эстетика образца XIX столетия.

Для средневековья (на русском материале) феномен плюралистического психологизма весьма точно описан Д. С. Лихачевым: «Психологические состояния как бы «освобождены» от характеров»\*. Единственное, против чего хочется протестовать, — это стремление ученого к тому, чтобы психологию «характеров» представить как единственно легитимную психологию, благодаря чему древнерусская литература характеризуется в категориях «еще не» (например, «Чувства, отдельные состояния человеческой души не объединяются еще в характеры»\*\*). Между тем как раз Д. С. Лихачев показывает, что

---

\* Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, М.—Л., 1958, стр. 81.

\*\* Там же.

за описываемым феноменом стоит чрезвычайно утонченная и до мелочей разработанная психология Григория Паламы, Григория Синаита и Нила Сорского, которая также была и психологией «без характеров». «Чувства, страсти живут как бы самостоятельной жизнью, способной к саморазвитию» \* (ср. тезис психоанализа о спонтанной динамике бессознательного).

Но, может быть, реалистическая литература XIX века, открывшая для себя новые подходы к изображению человека в обществе, жила исключительно монадической концепцией индивида? Это очевидным образом не так. Верно только то, что в бытописательском романе XIX века тенденция к изображению «характера» как устойчивой величины, сохраняющей независимо от ситуаций равенство себе самой и отграниченность от других таких же величин, получила небывалые возможности. Здесь мы имеем дело с одним из выявлений новоевропейского индивидуализма — наравне с логикой декартовского «*cogito, ergo sum*», наравне с линейной перспективой в живописи, которая дает весь мир с единой точки, в которой находится созерцающий индивид \*\*. Уместно вспомнить слова русского поэта: «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории... Мера романа — человеческая биография или система биографий...» \*\*\*. Без дальнейших объяснений понятно, почему эта («наполеоновская») личность, которая есть одновременно центр своего мира и как бы физическое тело, в своей траектории сталкивающееся с себе подобными, должно быть понято как точка, как неделимый атом и как отчетливо вычканный «характер» (греч. *χαρακτήρ* и значит, собственно, «чеканка»).

Таковы «пластичные» герои Льва Толстого, обладающие предельной наглядностью и строго отграниченные друг от друга, а равно и от авторского и читательского Я; это именно атомы Лукреция, которые могут сталкиваться между собой, но друг для друга непроницаемы. В раннем рассказе «Встреча в отряде с одним московским знакомым» антипатичный автору персонаж подан на абсолютном отчуждении, как мог бы зоолог описывать повадки какого-нибудь животного: все перечислив,

---

\* Д. С. Лихачев, Человек в литературе Древней Руси, стр. 85. Судя по книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1967), исследователь пришел к более адекватному и историческому подходу (ср. замечание в кратком предисловии «От автора» на стр. 3).

\*\* Ср.: E. Panofsky, Die Perspektive als «symbolische Form». — «Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft», Berlin, 1964, S. 99—168.

\*\*\* О. Мандельштам, О поэзии, М., 1928, стр. 17—18.

ничего не упустив из виду и, разумеется, не сделав никакой попытки поменяться с описываемым объектом местами. Совершенно так же характеризуются все отстраненные автором от себя персонажи и в более позднем творчестве Толстого — хотя бы Элен и Наполеон в «Войне и мире». «Внутренней связи между сознаниями здесь нет... Они замкнуты и глухи, не слышат друг друга и не отвечают друг другу»\*, — характеризует поэтику Толстого (на примере «Трех смертей») советский литературовед.

Пожалуй, с точки зрения этики, осуждающей отказ от коммуникаций, художническая позиция Толстого относительно своих героев может показаться не всегда дозволенной. Так или иначе, однако эта позиция образцово последовательна и до конца укладывается в то, что Гессе в цитированном выше отрывке называет «наивной эстетикой».

Но дело в том, что уже в рамках реализма XIX века не было недостатка в писателях, совсем иначе подходивших к построению системы действующих лиц. Очевидно, например, что негативные персонажи «Мертвых душ» находятся в весьма специфических отношениях с авторским Я. Гоголя, как его «низшие Я», темные двойники (ср. юнговское понятие «Тени»)\*\*\*. Особенно ясно выявленное интонационно самоотожествление автора с фигурой Чичикова, а за пределами «Мертвых душ» — с Хлестаковым, чей захлебывающийся гиперболизм

---

\* М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2, М., 1963, стр. 94.

\*\* Было бы глубоко ложно противопоставлять эту сторону гоголевского творчества его социально-критической роли и считать, что одно сколько-нибудь исключает или хотя бы ограничивает другое, что существенным может быть либо только интровертный (имеющий дело с содержимым собственного душевного мира), либо только экстравертно-социальный план критицизма Гоголя. Как будто, сводя счеты со своими «низшими Я», художник имеет дело с чем-то иным, нежели та же самая социальная субстанция, которая обступает его извне! Антидиалектическая топорность требует, чтобы все было «ясно»: среда — снаружи, Я — внутри. На самом деле для литературы нет такого Я, которое не было бы «средой», и нет такой «среды», которая не была бы Я. В упомянутую ошибку впал в свое время Блок, сумевший подглядеть интровертный, морально-самокритический аспект гоголевской сатиры, но в увлечении своем неправомерно заключивший, что Гоголь «на самом деле» бичевал только себя, а не общественную действительность: но здесь оба объекта критики берутся — один через другой — «на самом деле».

Во избежание распространенного недоразумения следует напомнить, что акт самоотожествления для писателя не есть акт братания в человеческом плане. Скорее, напротив — акт беспощадного отсечения от себя чего-то. Томас Манн не братался с нацизмом, когда в 1939 году (то есть одновременно со своими самыми острыми антифашистскими выступлениями) написал эссе «Брат Гитлер», где в тоне серьезнейшего испытания собственной совести описывал предмет своей ненависти как негативного двойника себя самого.

представляется как бы отблеском авторской речи в рамках включающей ее драматической формы.

Но совсем особой дискретностью и проницаемостью — относительно друг друга и относительно авторско-читательского самоощущения — отличаются персонажи Достоевского; поистине то, что у Льва Толстого было неделимым атомом, здесь подвергнуто решительному расщеплению. После работы М. Бахтина о Ф. М. Достоевском нет надобности это пояснять и обсновывать. Отсылая читателя к этой работе, приведем из нее только одну формулировку: «Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества: А есть А. По мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть \* как вещное бытие, которое можно подсмотреть...» \*\*.

---

\* Ср. формулу Хайдеггера об экзистировании как «вне-себя-пребывании», вы-ступлении из границ себя. Юнговская модель индивидуальной психики решительно постулирует разомкнутость. В статье «Психология и поэтическое творчество» Юнг прямо называет психику «открытой дверью». Конечно, важное отличие Юнга от Достоевского — как и от Гессе — коренится в том, что Юнг размыкает индивидуальную психику только «вниз», в направлении коллективного бессознательного, но не «по горизонталю», в направлении живого диалогического общения. Серьезнейшая научная и моральная ограниченность Юнга — в его недооценке социальной коммуникабельности индивида, в попытках подменить эту коммуникабельность понятием «автопроецирования». Модель личности у Юнга весьма эгоцентрична. Чтобы быть справедливым к Юнгу, заметим, что идея реального и подлинного контакта между различными Я, опрозраченными и открытыми друг для друга, не чужда ему: у него неоднократно повторяется тезис, согласно которому именно после рефлексивного осознания и снятия всех автопроецирований и автоидентификаций возможна настоящая любовь к другому человеку. Но характерно, что эти возможности у самого Юнга почти не развиты: преодоление иллюзий только маячит где-то на границе юнговского горизонта, а на первом плане оказывается механизм проекирования, который настолько загромождает перспективу, что читателю (и очевидным образом самому Юнгу) начинает казаться, что освобождение невозможно, а в конце концов — едва ли желательно. По крайней мере, в своих этнографических работах он говорит о способности дикарской психики к проекциям в восторженных тонах, как о выражении утраченной культурным человеком жизненности.

\*\* М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 79. К проблематике «индивидуации», играющей у Юнга и у Гессе центральную роль, прямо относится следующая формулировка М. Бахтина, интерпретирующего установку Достоевского: «Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания» («уроки построения личности» Гессе! — С. А.)... не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека...» (стр. 335). На стр. 346 М. Бахтин, разумеется, не упуская юнгианских терминов, описывает Рогожина как объект проекирования со стороны Настасьи Филипповны ее «Тени».

Сюда же относится и замечание Д. С. Лихачева о структуре вещей Достоевского (сказанное им о «Бедных людях» вполне поддается распространению на все творчество писателя): «В смешении\* автора и авторского персонажа (в первую очередь Девушкина) не следует ли видеть отступление от реализма и от художественности? Нет. В «Бедных людях» изображен разговор двух душ... Это разговор их существ, сущностей\*\*». Если «души», если психические «сущности» могут вступать в диалог — это значит, что они стали друг для друга проницаемыми; следовательно, «эстетика поверхностности» потеряла свои права.

Нечего и говорить о том, что литература XX века в лице своих виднейших представителей решительно отказывается от классической монады равного себе «характера»: здесь «наивная эстетика» окончательно теряет всякие права. Но мы сознательно ограничиваемся примерами из старой литературы — до Достоевского включительно, оставляя в качестве единственного современного примера Г. Гессе; таким образом, мы получаем возможность не иметь дело с понятиями декаданса, дегуманизации и т. п. Вполне понятно, что в творчестве определенных писателей расщепление атома «характера» может действительно комбинироваться с антигуманистическими уклонами: мало ли что и с чем может вступать в сочетания! Нам важно было показать, что к новому типу психологизма литература идет совершенно закономерно и уже давно, притом независимо от «разрушения личности» и т. п.

Ни авторов древности, средневековья и Возрождения, ни Достоевского невозможно зачислить в ряд «пораженцев рода

---

\* «Смешение» — не совсем уместное слово, ибо оно навязывает представление о некоторой бесструктурности, смутной и сбивчивой путанице. На деле взаимопроникновение ставших дискретными Я несколько не исключает весьма строгой структурности, только структурности особого рода.

\*\* Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, стр. 321, 322. Очень важна попытка Д. С. Лихачева описывать метод Достоевского в сопоставлении с принципами средневековой литературы (и шире — средневекового художественного творчества в целом, см. у него ниже, стр. 328). Ср. у М. Бахтина в «Проблемах поэтики Достоевского» на стр. 291: «Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но моралите, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности». Если принять во внимание, что Достоевский довольно прилежно изучал православную средневековую психологию «Добротолубия» (например, Исаака Сириянина), возникает мысль, что здесь была не только типологическая, но и генетическая связь: такая генеалогия оказалась бы, пожалуй, более реалистической, чем постулированные М. Бахтиным «мениппеи», ибо знакомство Достоевского с авторитетами аскетики доказуемо, а его знакомство с сатирами Варрона остается в сфере домыслов.

человеческого» (выражение Т. Манна о Шпенглере); равным образом и Герман Гессе, чей «Степной волк», по суждению Манна, «в своей экспериментальной отваге не уступает «Улиссу» и «Фальшивомонетчикам» \* (притом эта «экспериментальная отвага» выражается по преимуществу именно в описанной выше концепции личности), более явственно, чем Джойс или Жид, связан с традиционным гуманизмом. Кем бы ни был Гессе — «пессимистом он не был» \*\*, как отмечает немецкий исследователь его творчества: все написанное им проникнуто верой в серьезность задач, поставленных перед человеком, и «Степной Волк» не составляет исключения. Как заметил сам автор, в одном позднем (1941) эссе вернувшись к своей книге, «история Степного Волка рисует болезнь, но не такую, которая ведет к смерти, не конец, но обратное этому: выздоровление» \*\*\*. Пафос трудной борьбы за выздоровление, за построение недостроенного Я противостоит как благодушным иллюзиям наличности искомого, так и нигилизму: распада морального субъекта, при котором некому было бы предьявлять ответственность, в конечной перспективе книги нет. Равным образом и на собственно эстетическом уровне, который представлялся Гессе символом и отражением морально-жизненного, романтика этого писателя никоим образом не приходит к хаосу. Как мы уже говорили выше, если скрепа целостности вынута из «персонажа», это не означает, что она не перенесена в какой-то другой слой произведения.

Стало быть, некоторые стороны связанной с Юнгом концепции психических структур в принципе поддаются и такой — эстетически и морально-конструктивной — экспликации. Вообще говоря, нужно иметь в виду, что Гессе никоим образом нельзя однозначно приравнять к Юнгу: он был весьма и весьма способен на критическое отношение к идеям цюрихского психолога, и притом специально к их антигуманистическим аспектам \*\*\*\*. Здесь мы можем только повторить сказанное

---

\* Th. Mann, *Gesammelte Werke*, Bd XI, S. 258.

\*\* H. Mayer в послесловии к изд.: H. Hesse, *Das Glasperlenspiel*.

\*\*\* H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, Bd VII, S. 413.

\*\*\*\* Здесь следует назвать письмо Гессе к Юнгу от декабря 1934 г. (см. H. Hesse, *Gesammelte Schriften*, Bd VII, S. 575—578), которое наряду со статьей 1918 г. «Художник и психоанализ» принадлежит к наиболее выразительным декларациям писателя по интересующему нас вопросу. Это письмо ни в коем случае не следует понимать как отречение Гессе от Юнга: Гессе ни от чего в нем не отрывается и подтверждает важность для себя своего отношения к идеям Юнга. Но отношение это оказывается одновременно отношением прислушивания и спора — то и другое в одном. Писатель протестует в своем письме против юнговского отрицания «сублимации», бывшей

выше: история литературы имела бы странный вид, если бы писатели и впрямь, как это представляется некоторым литературоведам, пассивно и послушно «облекали в образы» истинные и ложные тезисы, получившие рождение вне их творчества! Психология может быть для литературы (и для писательского осмысления собственной работы) только трамплином, только напоминанием чего-то, что писатель уже знает, хотя пусть и с недостаточной ясностью. И соответственно с этим нас интересуют тезисы Юнга не сами по себе, но в том весьма разнообразном и широком переосмыслении, которое они получали, попав в руки писателя.

Можно сказать, что в творчестве Гессе эти тезисы претерпели некоторое «просветление»: в мышлении самого Юнга баланс гуманистического и антигуманного постоянно колеблется; если односторонне выпятить дифирамбы иррациональной «жизненности» — это мракобесие, если перенести акцент на требование индивидуации — это гуманизм. У Гессе же гуманистически-плодотворные возможности получают недвусмысленный перевес. Но справедливости ради следует сказать, что в научных находках Юнга (не в его метафизических интенциях) эти позитивные возможности присутствовали.

Мы только что произвели несколько странное, но необходимо вызываемое существом дела разграничение в оценках *самого Юнга* и *отдельных его идей*. Это разграничение, между прочим, весьма характерно для практического подхода к Юнгу Томаса Манна — третьего и последнего из писателей, о которых нам придется говорить в нашей статье. То, что мы о нем говорим в связи с Юнгом, может показаться неожиданным; ибо сам Манн всегда называл в качестве своего психоаналитического наставника Фрейда и никогда — Юнга. Дело в том, что, в отличие от Гессе, чисто лично связанного с окружением Юнга (с Б.-И. Лангом), Манн, опять-таки в чисто персональ-

---

для психолога ложным понятием, ориентирующим индивида на превратную реализацию своих пожеланий, с которыми якобы следует иметь дело в их «подлинном» виде — нередкий для Юнга уклон к морально-деструктивному возвеличению природного. В глазах Гессе понятия сублимации несравненно шире фрейдовской проблематики и содержит в себе весь аскетический пафос культуры, творческой самодисциплины: без аскезы, без «возгонки» природы и ее пресуществления в духовность была бы немыслима, например, музыка Баха, и если психоаналитик берется возвратить художника к его непревращенной витальной природности, «я предпочел бы, чтобы не было никакого психоанализа, а мы взамен имели Баха» (там же, стр. 527 — ср. аналогичные высказывания Рильке об опасности психоаналитическим путем излечиться от своего поэтического дара).

ной плоскости, избегал контактов с цюрихским психологом \* и, сохраняя верность Фрейду, любил относить за счет Фрейда (или, что почти то же самое, за счет психоанализа вообще) свои рецепции юнговских находок. Юнг был для него главным образом «умным, но несколько неблагодарным отпрыском» \*\* фрейдизма.

Иногда писатель, напротив, соотносил воспринятые им идеи Юнга не с именем учителя, а с именами учеников психолога — прежде всего К. Кереньи, регулярного консультанта Манна по

---

\* Причины такого отношения многообразны и не до конца ясны. На поверхности лежат биографические мотивы — раздражение, вызванное «отступническим» поведением Юнга относительно Фрейда: в шумной и с обеих сторон не всегда справедливой полемике Манн принимал — по-человечески — сторону учителя. К тому же любые нападки на Фрейда после 1933 г. волею судеб попадали в более чем неприятное соседство; между тем Юнг, как раз в первые годы фашизации Германии, вел себя достаточно двусмысленно, то призывая интеллектуалов к пораженческой резиньции (см. его ответ O. Bally в «Neue Züricher Zeitung» от 13 марта 1934 г.; ср. аналогичные высказывания П. Валери), то утешаясь заявлениями, которые для него и для узкого круга посвященных имели иной смысл, чем для видимых за нос профанов.

Огорчительное впечатление производило и то, что в 1933—1934 гг. Юнг позволял использовать свое имя как издателя «Zentralblatt für Psychotherapie» после того, как из его редакции были изгнаны все «неарийские» ученые (сам Юнг объяснял свой поступок желанием «спасти то, что еще можно было спасти»).

Справедливости ради следует сказать, что ко второй половине 30-х гг. позиция Юнга становится менее двусмысленной; в статье 1936 г. «Вотан» он профессионально выявляет в феномене гитлеризма симптомы массового психоза, а в лекциях 1938 г., прочитанных в Германии, квалифицирует переложение личной моральной ответственности на государство и «вождя» как путь нравственного крушения, что в ситуации тех лет звучало достаточно выразительно. Гитлеровцы по-своему это оценили и в некоторых городах (например, в оккупированном Париже) предавали его книги истреблению (ср. свидетельство бенедикта, психоаналитика Козна, приведенное в кн.: Ch. Vaudois, L'oeuvre de C. G. Jung et la psychologie complexe, Paris, 1963, p. 27).

О многом говорит и то что в 30—40-е гг. вокруг Юнга собираются в большом числе эмигранты из Германии (в их числе А. Яффе, ставшая едва ли не самой близкой ученицей Юнга). Но, рассматривая те сочинения Юнга, где он критикует фашизм, приходится констатировать ограниченность его судейской позиции в этом казусе постольку, поскольку он сознает себя беспомощным перед проблемой ответственности: психология как таковая и не может добыть из себя самой идею ответственности, ибо для нее существуют «психические процессы», а не «деяния» в этическом смысле. Недаром Достоевский, одержимый идеей ответственности, клялся в ненависти к психологии (к «Бернарам»). Впрочем, Юнг здесь находится не в худшем положении, нежели любой мыслитель психоаналитического толка.

\*\* Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd X, Berlin, 1955, S. 509.



вопросам мифологии и классической филологии\*, и отчасти Г. Циммера\*\*.

Тем показательнее факт интеллектуальной встречи Т. Манна с гипотезой Юнга, факт, предстающий перед нами безусловно очищенным от любых случайных и необязательных моментов личного влияния\*\*\*. Следует говорить именно о встрече, а не о простом воздействии, ибо к осознанному оперированию с архетипическими материалами Манн шел с того времени, когда взгляды самого Юнга еще не сложились и тем более не были известны за пределами узкого кружка\*\*\*\*. Мало того, в одном отношении писателю удалось несомненно опередить психолога и успеть художественно реализовать находки, которые Юнгу пришлось задним числом осмысливать научно: речь идет о проникновении в суть алхимического мифа, как оно было осуществлено — в контексте совершенно иных литературных и философских задач — в романе «Волшебная гора».

Особенно бросается в глаза соответствие фигуры мингера Пеперкорна архетипу «большого короля»; соответственно роль «сына короля», который и является центральной фигурой мифа, играет сам Ганс Касторп. Согласно всем алхимическим примечаниям, спасительное дело «сына короля» должно состоять в сведении воедино противоположностей: этому строго отвечает положение Касторпа между «светлым» Сеттембрини и «темным» Нафтой (ср. сон Касторпа, в котором идеал человечности дан как единство противоположностей). Любовная

---

\* Обильная переписка Манна с этим венгерским филологом и историком античной религии (род. 1897) издана отдельной книгой (Th. Mann und K. Kerényi, Romandichtung und Mythologie. Gespräch in Briefen, Zürich, 1945; 2 Auflg., 1960). Кереньи служил для Манна таким же «тайным советником» по вопросам своей специальности, как Т. Адорно — по вопросам теории музыки.

\*\* Индолог-юнгист Генрих Циммер (1890—1943), сблизившийся с Манном в кругах антифашистской эмиграции, подсказал ему сюжет его новеллы с индийской топикой «Обмененные головы». Американское издание новеллы 1941 г. вышло с авторским посвящением Циммеру.

\*\*\* На это можно было бы возразить, что влияние личного порядка Манн мог испытывать со стороны тех же Кереньи и Циммера; однако различие в степени влияния (даже просто в возрасте) не позволяет предполагать «влияния» в собственном смысле этого слова. Когда Кереньи рекомендовал вниманию Манна явления, чуждые последнему, тот умел весьма решительно отклонять эти рекомендации (ср. письмо от 20 февраля 1934 г. — *Gesammelte Werke*, Bd XI, S. 735).

\*\*\*\* Поворот в творчестве Манна от бытописательства «Будденброков», в котором мифологические мотивы присутствуют лишь бессознательно, к осознанному мифологизму происходит с полной определенностью в последние годы перед первой мировой войной («Смерть в Венеции», начало работы над «Волшебной горой»).

авантюра Касторпа с Клавдией Шоша наделена явственными чертами «тайнства соития» (ср. С. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, Zürich, 1961). Подобная интерпретация (разумеется, живущая в многозначном соотношении с другими смыслами романа) не является ни произвольной, ни даже неявной для самого автора; в книге многократно употребляются для характеристики ее содержания слова «алхимический» и особенно «герметический» (от имени Гермеса Трисмегиста — легендарного основателя алхимического тайноведения). Таким образом, Манн отлично знал, с чем он играет, как и следовало ожидать от столь высокосоциального художника. «Волшебная гора» писалась между 1912 и 1924 гг.; труд Юнга «Психология и алхимия» вышел лишь через 20 лет (в 1944 г.), хотя его идеи, разумеется, формировались ранее. Любопытно, что Юнг, несомненно, следивший за творчеством Манна (он навещал писателя в Мюнхене: см.: Th. Mann, *Briefe 1937—1947*, Berlin, 1965, S. 442), ни единым словом не упоминает его в своих обзорах архетипики современной литературы.

Но когда Т. Манн, окончив работу над «Волшебной горой», перешел к произведению, в центре которого стоит проблема архетипического, — к своей грандиозной библейской тетралогии «Иосиф и его братья», трактующей о становлении человеческого Я\*, — он уже был знаком с постановкой вопроса у Юнга. Вот как сам Манн объяснял тематику своей тетралогии: «В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это *изначальный образец*, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознанная себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы\*\*. Эта фраза — едва ли не лучшее из возможных кратчайших изложений концепции архетипов. Специфическая литературная структура тетралогии, проявляющаяся уже на уровне языка (синтез различных хронологических пластов лексики, игра со скрытыми цитатами), по мысли Манна, реализует обретенное человеком XX века восприятие прошедшего как чего-то, что не только было до нас, но и есть в нас — в присутствии нам наследия коллективного бессознательного. Произведение Манна, по его собственным словам, «пытается объединить в себе очень многое и заимствует

---

\* Сам автор формулирует это так: «Я рассказываю о рождении «я» из первобытного коллектива...» (Т. Манн, *Собрание сочинений*, т. 9, 1961, стр. 186).

\*\* Там же, стр. 175.

свои мотивы, рассыпанные в нем смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных сфер, ибо представляет все человеческое как нечто единое»\*.

Сама по себе работа писателя над рассказом Книги Бытия, построенная на привлечении всех мыслимых мифологических ассоциаций (например, свадьба Иосифа окрашена в тона египетского мифа), крайне напоминает юнговский метод «амплификации» (по этому методу содержание сновидения высветляется посредством целенаправленного ассоциирования, углубляющего и расширяющего первоначальный «сюжет»). Очевидно, что и «амплификация» Юнга и оперирование Манна с мифом основаны на доверии к сущностному единству общечеловеческого бессознательного. Кстати говоря, гуманистические и антирасистские возможности этой концепции, у самого Юнга двусмысленно сочетающиеся с инородными интенциями, у Манна эксплицированы до конца.

Подобное же устранение наличной у Юнга двойственности происходит у Манна и применительно к соотношению между личностью и коллективным бессознательным. Само это соотношение, составляющее главную тему романов об Иосифе, мыслится всецело в юнговских понятиях: «Немаловажная сторона индивидуальности этих людей еще находится в плену нерасчлененности коллективного бытия, свойственной мифу»\*\*. Но в том виде, в каком проблема «личное — родовое» дана у самого Юнга, она может быть повернута двояко: если перенести акцент на мощь первозданной «нерасчлененности» и элиминировать идеал индивидуации, перед нами будет профашистский иррационализм клягесовского типа; если недвусмысленно поставить акцент на индивидуации, на самоутверждающейся перед лицом бессознательного личной ответственности, мы получим систему взглядов, по сути своей гуманистическую и противостоящую фашизму.

Именно второе и осуществлено у Манна: его герой, «мудрый» и «целомудренный» Иосиф, ценой тяжелых испытаний обретает сознательное отношение к архетипической структуре своей жизни, так что не он служит своим мифологическим первообразами, но они — ему. Суть манновского гуманизма состоит в соединении чуткости к святыням всечеловеческого предания

---

\* Т. Манн, Собрание сочинений, т. 9, стр. 184. Ср. письмо к Кереньи от 15 июля 1936 г.: «В языковом, как и в мифологическом, отношении египетские, иудейские, греческие, даже средневековые материалы подвергнуты петрому переплетению между собой» (Gesammelte Schriften, Bd XI, S. 745).

\*\* Т. Манн, Собрание сочинений, т. 9, стр. 187.

и внутренней высвобожденности из их бессознательной массы. «Данный в предании образец исходит из бездны, лежащей долу, и есть то, что нас связывает» — так излагает Иосиф в разговоре с фараоном содержание своего опыта, которое тождественно содержанию всей тетралогии в целом. «Но Я от бога и принадлежит духу, который свободен. Жизнь тогда благоустроена (gesittet), когда она наполняет связующие образцы бездны божьей свободой Я, и нет человеческой упорядоченности ни без одного, ни без другого» \*

## 5

Мы рассмотрели на нескольких примерах диалог между юнговской психологией и литературным творчеством. Теперь нам осталось выяснить ее отношение к литературоведению и искусствоведению, к эстетике и теории искусства.

Постоянным фоном для конкретной критики по адресу предложенной Юнгом модели искусства должно служить одно общее соображение. Речь идет о внутренней неизбежности и в то же время глубочайшей сомнительности *всякого* «психологизма» в истолковании культуры. Ясно, что как бы предмет внеположный психике как таковой ни подлежал изучению, первое условие чистоты этого предмета — как раз исключение «психологизма». Но к числу прописных истин относится и тот факт, что первым инструментом для познания и построения нашего, человеческого мира является все же «душа», и у нас нет иного шанса гносеологически дистанцироваться от нее, как возможно более полно с ней считаться. Для того чтобы освободиться от мифа, необходимо этот миф расчленить. Только не следует делать познание «души» центром познания «мира», что опять-таки не так просто регламентировать, коль скоро мир един и процесс познания тоже един.

Любопытно, что как раз к концу первой четверти нашего столетия, когда, казалось бы, повсюду — от гуссерлианского философствования до отдаленнейших областей духовной жизни — знаменем был строжайший антипсихологизм, разразилась оргия психоаналитической экспансии во все дисциплины «наук о духе». Можно подумать, что обе крайности имеют свойство провоцировать друг друга. Впрочем, заметил же как-то Т. Адорно, что «в психоанализе ложно все, кроме его крайностей» \*\*. Почтенна несколько старомодная позиция К. Яспер-

\* Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd V, S. 152.

\*\* Th. Adorno, Minima Moralia, Frankfurt a. M., 1951, S. 56.

са, для которого любая форма психоанализа (юнговская едва ли не больше, чем фрейдовская) была невыносима как интеллектуальное варварство, как посягательство на примат высокой и строгой наставницы — философии\* ; но такие возражения звучат достаточно бессильно. Критика должна ближе держаться существа дела.

Для начала очевидно, что всякому, кто пожелал бы дедуцировать этику, эстетику, социологию и т. п. из чистой психологии, необходимо считаться с одним условием игры: он не найдет и не может найти подлинных критериев оценки. У Юнга, чуждающегося эпатажной позиции Фрейда (которая у последнего была своеобразной формой самозащиты против аксиологической проблемы: «а, вы не хотите выслушивать горькие истины, вам нужны высокие материи»), это особенно наглядно. Интереснее всего то, что он понимал это сам: поэтому универсализм его учения был заранее обречен на бесконечные внутренние противоречия. Юнг показал так подробно, как, может быть, никто другой, что врач, оставаясь *только* врачом, не может указать ни индивиду, ни тем более обществу путь «спасения», ибо подлинное психическое здоровье для человека, как существа свержималистического, невозможно без упорядоченности мировоззренческих установок\*\*.

Собственно говоря, юнговский идеал психоаналитика как духовного руководителя весьма походит на архаический тип старца-исповедника или на «гуру»; но если средневековый старец имел в своем распоряжении твердые понятия о добре, о зле, о достойной человека цели, то Юнг оказывался перед проблемой, драстически сформулированной Ставрогиным Достоевского: «Чтобы сделать соус из зайца, надо иметь зайца, чтобы верить в бога, надо иметь бога».

Чувствовал ли Юнг собственную границу? Безусловно, — ведь он много раз повторял, что его работу психотерапевта может довести до конца только сам пациент, обретя мировоззренческую ориентацию. Но рядом с такими заявлениями у него стоят нападки на все, что идет от «рассудка», а не от непосредственных данностей «души». Любопытно, что последняя тенденция едва ли не отчетливее всего сказывается в выпадах Юнга против христианского морализма. Христианство, которое столько критиковали с позиций рационализма, для Юнга непереносимо своей рассудочностью и твердостью своих нравственных

---

\* K. Jaspers. Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung, München, 1962, S. 187.

\*\* Ср. статью: «Psychotherapie und Weltanschauung». — В кн.: C. G. Jung, Aufsätze zur Zeitgeschichte. Zürich, 1946.

оценок: если для христианства, согласно знаменитому Первому стиху Евангелия от Иоанна, «в начале был Логос», то, по Юнгу, «в начале было алогическое». Именно антимирировоззренческий уклон цюрихского психолога создает атмосферу двусмысленности, о которой мы уже говорили и которая — может быть, против его воли — проникает во все его высказывания об актуальных проблемах (а на такие высказывания он был щедр). Любопытно, что интерпретаторы приписывают ему диаметрально противоположные «измы», причем они не всегда сами в этом повинны. Понятно, что мышление Юнга, как мышление всякого подлинного «мыслителя», многопланово, но дело в том, что соотношение между планами — их иерархия — остается принципиально невыясненным.

И все же логика панпсихологизма принуждала Юнга к тому, чтобы искать некоторые аксиологические величины в самих данностях психологии. В центре ценностных конструкций Юнга оказывается введенное им понятие «Самости» («das Selbst»), об отношении которого к Я речь уже шла выше. «Самость» — это центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности, на языке общечеловеческой символики выражаемый фигурами круга, квадрата, креста\*, символами возрождения (архетип младенца и т. п.), в общем же использующий для своей манифестации едва ли не все остальные архетипы, группирующиеся вокруг него.

До тех пор, пока «Самость» описывается в соотнесении с феноменологией мифа, ее описание вполне убедительно и недоумений не вызывает. Но для Юнга она есть объективная реальность, служащая основой не только для всех мифологий мира, но и для его собственных научных конструкций. Вот как он ее определяет: «Самость есть величина, относящаяся к сознательному Я, как целое к части. Она охватывает не только сознательную, но и бессознательную психею\*\* и потому есть как бы личность, которая между прочим есть и мы»\*\*\*.

\* Особое значение имеет комбинация круга с расчетверяющими его фигурами (квадратом, крестом, ромбом и т. п.), которую Юнг называл индийским термином «мандала», Ср.: C. G. Jung, *Das Geheimnis der Goldenen Blüte*, 5. Aufl., Zürich, 1957, S. 22.

\*\* «Психея» (Psyche, то есть греч. ψυχή — «душа») — в лексиконе Юнга — термин, обозначающий полноту всех психических процессов, регистрируемых при наблюдении данного индивида, включая манифестации коллективного бессознательного и вообще все прорывы внеличной стихии в личную психику. «Психея» отлична от «души» (Seele), которая есть «ограниченный функциональный комплекс», строго организованный вокруг Я. «Психея» — целое, «душа» — часть этого целого.

\*\*\* C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 3. Aufl., Zürich, 1938, S. 98.

«Самость есть не только центр, но и тот объем, который включает в себя сознание и бессознательное; она есть центр этой целостности, как Я есть центр сознания»\*.

«Самость есть также цель жизни, ибо она дает полное выражение той комбинации судеб, которая именуется индивидуом»\*\*.

Из этих трех дефиниций не противоречива только третья, но она как раз не является дефиницией в собственном смысле слова, ибо описывает не самое «Самость», а лишь ее аксиологический ранг. Напротив, предыдущие определения намеренно противоречивы. «Самость» есть единство, объемлющее сознание и бессознательное, но в то же время она есть центр и цель процесса индивидуации, то есть становления личности,— а Юнгу было прекрасно известно, что такое становление не может произойти иначе, как через мучительное выделение сознания из досознательной целокупности. Эмоциональным фоном юнговского учения является чисто романтическая ностальгия по недифференцированному состоянию души; но постольку, поскольку речь идет не об эмоциях, а о логике, эта расколотовость постоянно мыслится как предпосылка человеческой душевной эволюции. Каким образом, через какое «отрицание отрицания» эта эволюция может привести к снятию собственной предпосылки, неясно. Вообще говоря, применительно к феноменологическому описанию мифомышления совмещение в одном понятии противоположностей абсолютно оправданно, ибо таковы законы мифа, но для философского понятия оно едва ли дозволено.

Рациональный смысл указанного противоречия состоит, пожалуй, в том, что оно лишний раз устанавливает факт, занимавший нас в предыдущей части статьи в связи с проблематикой творчества Г. Гессе: личность, как она сама себе является (а ведь ее сущность неотделима от самосознания!), есть нечто не равное себе, одновременно тождественное и внеположное собственным элементам (по Юнгу — «не только центр, но и объем»)\*\*\*. Но как же быть с «Самостью» как аксиологическим ориентиром?

Ясно одно: поскольку «Самость» предполагает единство сознания и бессознательного, настоящая стихия для него — художественное творчество (вообще говоря, существует воз-

---

\* C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, 2. Auflg., Zürich, 1952, S. 69.

\*\* C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich...*, S. 206.

\*\*\* Впрочем, до Юнга эту истину сжал до объема двустихия поэт-философ XVII столетия И. Шеффлер (Ангелус Силезиус): «Ich weiss nicht, was

возможность рассматривать мировоззрение Юнга как типично «художническое», но не нашедшее адекватной объективации за отсутствием специальной одаренности\*. Интересно, что атрибуты свержающего, архаического целителя, «спасающего» людей не только от недугов, но и от всех видов человеческой потерянности, нередко — в чисто романтическом стиле — переносятся Юнгом с психоаналитика на художника, способного «говорить архетипами»: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячью голосов, он охватывает и увлекает; при этом он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечнующего; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы, и через это высвобождает также и в нас благотворные силы, которые во все времена давали человечеству возможность выдерживать все беды и пережить даже самую долгую ночь. В этом — тайна воздействия искусства...»\*\*.

«И свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» — это мысль, очень важная для Юнга и многократно варьируемая в его трудах. Что искусство живет сверхличным — это было хорошо известно и без психоанализа, но фрейдизм поставил эту прописную истину под сомнение тем, что связал творчество — как и восприятие искусства — с глухим колодцем подсознательного Оно, якобы лишь через посредство сознания как-то контактирующего с чужим внешним миром. Юнг, показав, что уже бессознательное открыто интериндивидуальным контактам (никто не обязан принимать юнгианскую догму о коллективном бессознательном с возможными парапсихологическими приложениями, но тезис о социальности бессознательного, выдвинутый и неофрейдистскими оппонентами Юнга, остается непоколебленным), уже со стороны психоанализа фундаментализировал одну из основных аксиом эстетики. Если искусство рождается не из сугубо личных травм и потребностей в ком-

---

ich bin, ich bin nicht, was ich weiss: Ein Ding und nicht ein Ding, ein Tüpfchen und ein Kreis» («Я не знаю, что я есть, я не есть то, что я знаю: вещь и не-вещь; точка и окружность»).

\* В своих воспоминаниях, записанных А. Яффе, Юнг рассказывает о неоднократно представлявшемся ему (в нашествиях его «Анимы») соблазне понять свои творческие импульсы как художническое вдохновение. Как известно, Юнг охотно удовлетворял свои устремления к художественной практике как дилетант-живописец; некоторые из его акварелей репродуцированы в его книгах. Свою боллингенскую «башню» он расписал собственными фресками.

\*\* C. G. Jung, *Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*. — «Seelenprobleme der Gegenwart», Zürich, 1950, S. 62, 63.



пенсации, то и механизм его воздействия связан не с этой стороной психики потребителей искусства; гипотеза об архетипах — попытка расшифровать психологический смысл старого словечка «сверхличный».

Итак, первая функция художника перед лицом общества — функция целителя. Почему, собственно, архетипы дают художественному творчеству способность исцелять, остается у Юнга не вполне выясненным: ведь мы уже видели, что сам Юнг многократно констатирует этическую, эстетическую и даже биологическую амбивалентность архетипических структур. Если образы поэзии Гёте имеют свойство «спасать» в силу своей архетипичности, то почему этого свойства не имеют продукты бульварной словесности, как выясняется, до отказа наполненные архетипами? Почему как раз психика душевнобольных изобилует архетипическими материалами, чья целительная сила на этот раз как будто исчезает? \* Очевидно, что юнговского объяснения благотворного воздействия искусства недостаточно (из чего, впрочем, не следует, что оно ложно).

Но искусство имеет, по Юнгу, еще одну функцию. Если оставить излюбленный цюрихским психологом выпренный тон и слова типа «пророк» или «возвеститель», то ее можно обозначить как *сигнальную*. Чтобы понять, о чем идет речь, необходимо иметь в виду, что для Юнга бессознательное не только социально, но и в высокой степени исторично; мало того, оно почти тождественно со стихией истории \*\*. Конечно, ему свойственна консервативность в том смысле, что оно навеки удерживает все раз возникшие компоненты своего содержания. Но наряду с этим оно вбирает в себя \*\*\* все новое содержание и тем самым подготавливает сдвиги общественного сознания.

Нет никакой надобности принимать тенденциозный тезис Юнга, согласно которому метаморфозы бессознательного непременно опережают изменения в сознании, так что послед-

---

\* Правда, на последний вопрос Юнг мог бы ответить, что всплывание архетипов в психике сумасшедших — момент самозащиты организма, аналогичный повышению температуры при физических болезнях.

\*\* В этом пункте концепция Т. Манна, как она проявилась в тетралогии «Иосиф и его братья», ближе к Юнгу, чем к Фрейдю (хотя нельзя недооценивать тот факт, что интуиция Фрейда включает в имплицитном виде ряд возможностей, не укладывающихся в общую схему его доктрины, ввиду чего полемическое противопоставление фрейдизма и юнгианства всегда немало сомнительно).

\*\*\* Или творит из себя, что существенно с точки зрения общефилософской модели истории, но не имеет значения в данном случае. Юнг, несомненно, предпочел бы вторую формулировку.

нему остается совершенно пассивная роль лакмусовой бумажки; но нельзя недооценивать того факта, что в человеческой истории действительно было немало великих эпох, самое важное содержание которых выявлялось, думается, вне артикулированных идеологических форм\*. И вот, дело художника состоит в том, чтобы, в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного, первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством. Любопытно, что аналогичную роль, по Юнгу, для индивида играют его сновидения, которые в определенном смысле приоткрывают человеку будущее — только не будущее его судьбы, а будущее его души.

Художник — это как общественный сновидец, который видит сны за всех, сны не успокоительные, не «компенсирующие» (хотя своя роль отводится и механизму компенсации), а всегда — так или иначе предупреждающие. Так — в юнговском истолковании — эпизод расправы устроившего мир сверхчеловека и его слуг над Филемоном и Бавкидой во второй части гётевского «Фауста», вагнеровская музыка и роман Б. Гетца «Царство без пространства» предостерегали (помимо сознания своих авторов) о сложившихся «в глубине» психологических возможностях Германии, в конце концов приведших к «гибриду вильгельмовской эры», к гитлеризму и к двум мировым войнам)\*\*.

---

\* Такой эпохой было время гностицизма и раннего христианства, которое по-своему осуществило важнейший поворот в исторических путях европейского человечества. Люди той эпохи понимали, какой перевес в их духовной жизни получили бессознательные процессы. Так, Тертуллиан на грани II и III вв. в особом сочинении «О свидетельстве души» с крайней остротой выдвигает психологический подход к познанию, настаивая на том, что аутентичные показания глубин человеческой души несравненно подлиннее, изначально и потому даже чисто познавательно ценнее, нежели конструкции рассудка. Весьма понятно, что эта эпоха вызывает живой интерес учеников Юнга, которые внесли заметный вклад в специальную работу над раннехристианским материалом (так, знаменитое «Евангелие Истины», обнаруженное в коптском переводе в 1946 г., получило первую научную публикацию в трудах Института К.-Г. Юнга в Цюрихе, т. 6). Но даже если мы исключим из нашего рассмотрения христианско-гностический мир как слишком специфический, то даже такая «мирская» и «рационалистическая» духовная переориентация, как Ренессанс, в огромной степени прошла на рационально невыявленных коллективных переживаниях. В таком феномене, как гуманизм Марсилио Фичино, нас поражает диспропорция между бедностью осознанных идей и богатством творческой эмоции. Не следует забывать о демонологических, алхимических и герметических увлечениях лучших голов Ренессанса, вплоть до Дж. Бруно (ср.: F. A. Yates, *Ciordano Bruno and the Hermetic tradition*, London, 1964).

\*\* Например: C. G. Jung, *Erinnerungen...*, S. 238.

Такова построенная Юнгом модель искусства в целом. Что она может дать для анализа конкретного художественного произведения, коль скоро «пророческое» содержание этого произведения, могущее быть с несомненностью учтено лишь *post factum*, все равно недоступно позитивному изучению?

Прежде всего следует заметить, что у самого Юнга можно найти немало рассудительных оговорок относительно невозможности для психологии решать задачи литературоведения, искусствоведения и эстетики. Психолог занимается, собственно, теми сторонами художественного произведения, которые несущественны для его «художественности». Поэтому Юнг ограничивался тем, что ставил психологические проблемы на литературном материале\*, но уклонялся от вмешательства в литературоведческие и искусствоведческие проблемы. Это не помешало тому, что в конкуренции с фрейдистским изучением искусства и литературы возникло весьма схожее с ним юнгианское; дело свелось к выявлению в текстах архетипов примерно так, как ортодоксальные фрейдисты выявляли пережитки инфантильного эротизма. Но много ли, собственно, я узнаю о Гёте и Сент-Экзюпери, если мне сообщат, что Эвфорион и Маленький Принц — варианты одного и того же «архетипа дитяти» (как об этом трактовалось в докладе М.-Л. Франц на юнгианском симпозиуме 1960 года? Наиболее систематическим исследованием в потоке этой литературы была книга М. Бодкин\*\*, толковая и ясная, но, как кажется, до предела исчерпывающая возможности своего подхода и подводящая под ними черту.

Гораздо интереснее то обстоятельство, что исследователи, не находящиеся под влиянием Юнга, наталкиваются на его проблематику. Так, видный английский филолог-классик Дж. Мерри, сопоставляя сюжеты «Ореста» и «Гамлета», обнаруживает мотивы, «обладающие почти вечной устойчивостью», которые «странны для нас; но в нас есть нечто, что вздрагивает при виде их, некий голос крови, говорящий нам, что мы знали их всегда»\*\*\*. В одной работе по истории мифологии автор не без кокетства заявляет, что он не юнгианец и потому читатели

---

\* Характерный пример — статья об «Улиссе» Джойса, впервые напечатанная в «Europäische Revue», Jg. 8, 1932, N 2, и затем перепечатавшаяся во всех изданиях сборника статей Юнга «Wirklichkeit der Seele».

\*\* M. Bodkin, Archetypal patterns in poetry.— Psychological studies of imagination, New York, 1958.

\*\*\* G. Murray, The classical Tradition in poetry. Oxford, 1927, p. 239. Ср. интересную работу ученого из ГДР, чуждого юнгианству, но постоянно наталкивающегося на архетипическое: A. Schossig, Der Ursprung der altfranzösischen Lyrik, Halle, 1957.

могут не бояться страшных слов вроде «архетип» и «Анима»; в дальнейшем изложении он обнаруживает владение похвально большим лексическим запасом, всячески увертываясь от необходимости прибегнуть к запретным терминам и заменяя их разнообразными описательными выражениями.

Знакомство с юнгианским препарированием мифа может дать исследователю литературы или искусства одно преимущество: его взгляд приобретет большую наблюдательность по отношению к некоторым моментам изучаемых объектов, которые до сих пор казались ему непонятными и потому неинтересными. Например, для изучения комедий Аристофана или второй части гётевского «Фауста» это в чисто рабочем плане даст, пожалуй, не так уж мало. Только что мы назвали подведомственные психологии стороны художественного произведения «несущественными», но они все же и существенны в той мере, в которой *существуют*, то есть реально входят в общий баланс эстетической структуры. Поэтому наиболее удачной позицией по отношению к «глубинной психологии» и для науки об искусстве, как и для самого искусства, следует признать не игнорирование и не ученичество, но установку на диалог. Литературовед или искусствовед должен не только критически воспринимать мировоззренческие и научные слабости учения Юнга, но прежде всего он должен помнить, что сам он делает принципиально другое дело. Но там, где он сможет усвоить результаты чужой работы, чтобы не производить ее заново, а идти дальше,— это будет для него выигрышем.

## КОНЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА У ТЕОДОРА В. АДОРНО

1

Темой предлагаемой статьи является эстетика весьма известного философа и социолога наших дней — Теодора В. Адорно, но одновременно предметом и темой обсуждения оказывается современная музыка в ее совершающихся сейчас исторически бесконечно важных процессах самопознания.

Одна тема предполагает другую и без этого нельзя обойтись — не только потому, что Адорно занимался философско-эстетическими проблемами современной музыки и занимался ими как крупнейший специалист-философ, социолог и музыковед, но и потому, что анализ взглядов любого мыслителя не должен быть оторван от анализа самого того материала, который им разбирается и обобщается.

Больше того, ведь сам анализ взглядов не может быть самоцелью, он становится неинтересен, как только замыкается в себе; напротив, интересно и полезно, если этот анализ осветит какие-то животрепещущие моменты современного искусства. Но тогда естественно именно искусство поставить на первое по важности место. Ведь в первую очередь важны не сами по себе взгляды философа как предмет описания и морализирования; важно, как отражена в этих взглядах проблематика современной музыки, несущей в себе всю противоречивость современного буржуазного общества с его кризисом взаимопонимания и кризисом смысла.

Общая характеристика философии Адорно невозможна без долгого и кропотливого разбора, а также без постоянного сопоставления его методов и его выводов *с той реальностью*, которую он обобщил. В первую очередь надо поставить вопрос

о каких-то основных принципах его философии, независимо от того, выражены они эксплицитно или нет, осознаны автором или проявляются как некий подсознательный методологический фундамент. При этом сопоставить теорию, рассматриваемую как модель интерпретации, с истиной можно, только проецируя эту модель на модель обобщаемой действительности (здесь — искусство в его движении), рассматриваемой как эталон истины, — поэтому все отклонения в дальнейшем от Адорно и его модели при всей своей пространности должны приниматься как необходимые опыты, все же еще недостаточно развернутые, опыты восполнения адекватной модели действительности. В первой и короткой статье нет никакой возможности осветить все, или хотя бы главные, моменты философской эстетики Адорно, или хотя бы даже его социологические мотивы; *приходится ограничиться тем, что можно рассматривать как скелет его философии и социологии*, — принципами такого уровня общности, которые лежат в основе всего. Эту общность нужно представить как конкретность, непосредственно вбирающую в себя все частное, так что уже не будет стоять особого труда аналитически вывести всякое частное из всеобщего.

Все эти частные моменты группируются вокруг проблемы понимания произведения искусства (музыки).

Именно потому, что настоящая статья стремится удерживаться на рубеже между конкретными концепциями Теодора В. Адорно и принципиальной проблематикой развития музыки, небесполезно начать ее с данных справочного характера.

Теодор В. Адорно учился в Венском университете (музыковедение), а композицией помимо того занимался у Альбана Берга и Эдуарда Штедермана. Убежденным защитником творческих позиций так называемой «нововенской школы» он и остался. Но надо сказать, что сами эти творческие принципы и их интерпретация у Адорно, конечно, шире и глубже взглядов какого-либо исторически известного в музыке «направления» или «школы». Они продуктивно затрагивают проблемы музыки вообще на определенной, исторически-критической стадии ее развития, не оставаясь только на уровне возможностей этого развития.

К концу 20-х годов относятся первые полемические и критические статьи Адорно о музыке, которые отмечены социально-критическим пафосом и той экспрессионистско-заостренной парадоксальностью мысли, которая в полной мере выражена, например, в драматургии Бертольта Брехта. Сама музыкально-социологическая концепция Адорно немислима без творчески-напряженной, социально-насыщенной и горящей атмосферы ис-

куства тех лет. Именно в той обстановке, когда искусство было увлечено социально-гуманистической темой и жило ею (как, например, и искусство Альбана Берга, и искусство Антона Веберна, и искусство Ганса Эйслера — ученика Арнольда Шенберга, искавшего тогда свой самостоятельный путь), когда разрешение социальных противоречий казалось одновременно и невозможным и все же совершенно необходимым в обстановке взрыва страстей и борьбы идей, последовавших за появлением на сцене музыкальной драмы Альбана Берга «Войцек» (1925); именно в этой трагической, но продуктивной обстановке могла быть эмоционально и теоретически схвачена в формах социологического мышления внутренняя связь, близость и конечное тождество музыкально-технологических и социально-гуманистических проблем, таких проблем, которые по традиции воспринимались как противоположные\*.

Адорно редактировал передовой левый журнал «Ausbruch». В 1933 году он эмигрировал в США. С 1950-го, вернувшись в Европу, и вплоть до своей смерти в августе 1969 года Адорно —

---

\* Теоретическую концепцию Адорно именно как концепцию невозможно представить без социологических работ М. Вебера. См. незаконченную и по-смертно опубликованную в 1921 г. работу «Рациональные и социологические основы музыки».

Это произведение, составившее эпоху в западной социологии музыки, было значительным шагом вперед в преодолении односторонностей наивного «формального» и наивного «содержательного» понимания музыки, таких двух концепций, спором между которыми была наполнена музыкальная эстетика XIX в.; пережитки этого спора звучат еще и сейчас. Преодоление этого спора открывало путь к постижению музыки как языка социального — как выражения общественных противоречий — и как языка специального, то есть как языка с присущей ему внутренне завершенной имманентностью и структурой. Макс Вебер далек, однако, от реальной сложности этого опосредования содержательных и формальных элементов в музыке, которые в итоге выступают как некое необычно противоречивое единство. За прошедшие полвека эстетика и социология музыки оставили Макса Вебера и его сочинение далеко позади — но не в стороне! Веберовский трактат в большой мере определял социологическую атмосферу 20-х гг. с ее привязанностью к «материальной стороне» музыки, чему отдавал дань и сам Вебер. Однако его работа не закрывает путь к постижению эстетической сложности проблем и предлагает новую, значительно усложненную, по сравнению с уровнем традиционной истории музыки, хотя все же недостаточно диалектическую, концепцию исторического развития искусства (идею рационализации) во взаимосвязи общества и музыки. Максом Вебером не случайно интересовался Б. В. Асафьев, который подготавливал перевод сочинения Вебера (см.: Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963, стр. 72). Этот факт безразличен для темы настоящей статьи. Б. В. Асафьев, социологические интересы которого были плодотворны, был близок к тем интересам, которые оказались существенными и для становления молодого тогда Теодора Адорно. Впоследствии их пути, естественно, весьма разошлись.

профессор философии и социологии университета во Франкфурте-на-Майне, один из влиятельных философов Западной Германии.

Критик по призванию, Адорно долгое время оставался философом без своей «главной книги» — вплоть до выхода в 1965 году его работы «Негативная диалектика». Однако и эта книга не является систематическим, последовательным и полным изложением идей философа. Обстоятельство это не случайно, а связано с тем, что Адорно пытается строить «открытую» философию — это попытка, во-первых, снять гегелевскую философию, взяв из нее диалектический подход к конкретным явлениям действительности, во-вторых, снимая Гегеля, вернуться к «докритическим» временам «здорового рассудка». Соединить несоединимое — этот замысел Адорно и воплощен в его философии «негативной диалектики», которая, в отличие от гегелевской системы, показывает, как везде в буржуазном мире не сводятся концы с концами; овеществленной метафорой этой всемирной ситуации и является философия Адорно, стремящаяся опосредовать то, что исторически было разъединено, — Диалектику и Просвещение. За это философия Адорно расплачивается, с одной стороны, тем, что лишается систематического единства, превращаясь в резервуар «здоровых» идей вообще, нанизанных на некую нить диалектической всеопосредованности (но это как раз и входит в замысел философа), а с другой стороны, тем, что сложность разных комплексов идей (для того же Гегеля или Просвещения) сводит к неким общим принципам, утверждением которых только и ограничивается, не строя на них никакого здания. Однако об этом речь пойдет ниже.

Вплоть до выхода в свет этого крупного произведения основным сочинением философа оставалась «Философия новой музыки», произведение, написанное в годы эмиграции и в год своего издания оказавшееся в потоке захватившей Германию реставрации традиции музыкального авангарда, традиции, прерванной годами фашизма. В таком контексте работа Адорно и была воспринята как апология тенденций крайнего авангарда. Однако в условиях перманентной революции в искусстве у книги этой была странная судьба: она чрезвычайно быстро превратилась в исторический документ давно прошедшего этапа развития музыки (для которого характерна была распря между «второй венской школой» А. Шенберга и тогдашним неоклассицизмом), если не в архаическое свидетельство давно забытых и «реакционных» идей в искусстве — в глазах «революционеров» от искусства.



Если принять во внимание, что идеи «Философии новой музыки» никогда, при всей эволюции ее автора, не переставали быть глубоко близкими ему, то, очевидно, Адорно в музыкальной культуре послевоенного периода занимал промежуточную позицию, будучи своеобразным защитником традиционных ценностей музыки и в то же время осторожно поспевая за новыми идеями и изобретениями в искусстве. Однако сами последние годы показали, что эта вторая сторона — усвоение «нового» — существенно не удалась Адорно: ясно вырисовалось его радикальное противоречие с крайними идеологами «левого» искусства.

Как будет показано ниже, музыкальная философия Адорно является в известной мере переводом на язык *терминов* гегелевской философии особого периода музыкального мышления, которая, таким образом, рассматривается как «*скрытая философия*». Многочисленные сборники статей Адорно, вышедшие после издания «Философии новой музыки», группируются вокруг этой старой работы, будучи ее предварением, дополнением и развитием.

Консерватизм философского осмысления музыки у Адорно при сопоставлении его с крайними экспериментальными направлениями искусства осознавался, однако, самим Адорно как защита социально-критической функции и смысла музыки в том виде, в каком пафос социального протеста был характерен для художественной атмосферы 20-х годов (когда Альбан Берг закончил «Войсца», были созданы ранние произведения Г. Эйслера и осуществилось сотрудничество Брехта и Вейля).

Революционная сторона искусства 20-х годов, глубоко коренящаяся в его сущности и отчасти как бы возникающая внутри самого искусства, его стилистических и даже чисто технических тенденций, была для европейской и специально немецкой традиции совершенно новым качеством, сломавшим всякую замкнутость искусства в себе самом и открывшим его для общественной проблематики в самом широком виде и в самом конкретном претворении. Понимание Адорно музыки как «социального шифра» восходит именно к этому десятилетию и объясняет именно его диалектическую позицию опосредования между традицией немецкого (романтического) искусства и левой идеологией, накладывающейся на эту традицию, продолжающей и в то же время взрывающей ее изнутри.

Близкий Адорно в годы войны Томас Манн, говоря об Адорно, весьма четко сформулировал истоки музыкально-философской концепции Адорно как результат закономерного исторического опосредования: «Этот замечательный человек всю свою

жизнь отказывался сделать окончательный выбор между профессией философа и музыкой. Он слишком ясно сознавал, что в обеих этих, столь разных, областях он преследует, в сущности, одни и те же цели. Диалектический склад ума и склонность к социально-исторической философии сочетаются у него со страстной любовью к музыке,—это не столь уж редкое в наши дни сочетание обосновано самой проблематикой нашего времени».

Действительно, сама объективная проблематика исторического становления ведет к осуществлению такой возможности: сугубо конкретный опыт слушания и постижения музыки влечет за собой философское истолкование и философские выводы. Философия черпает прямо в музыке свою силу объяснения действительности; не изменяя сама себе, музыка становится рупором философии и ее шифром. Философия оказывается пришедшей к себе музыкой, а музыка заключает в себе становящийся в истории «мировой дух». Но тогда уже музыка — не просто одно из искусств, а философия — не просто какая-то отвлеченная спекуляция в традициях немецкого идеализма, но та и другая соединяются под знаком самой конкретной и развивающейся действительности, которую они видят, слышат и постигают каждая своими средствами. Это соединение и есть сущность музыкальной философии Адорно.

### **САМОПОЗНАНИЕ ИСКУССТВА КАК ПРОБЛЕМА И КАК КРИЗИС ИСКУССТВА**

Современное искусство на Западе уже давно находится в таком состоянии, что перспективы его дальнейшего развития кажутся весьма неясными, неопределенными. Взгляду достаточно поверхностному, не углубленному в суть дела, не адекватному самим вещам в понимании Адорно, то есть не знакомому с языком объекта, может казаться, что развитие уперлось в какое-то непреодолимое пока препятствие, в какую-то стену, а видимость движения вся сводится к хождению по кругу и повторению старого; что даже нельзя уже назвать развитием, к увлечению старой модой («все это уж было раньше!») и быстрому, неосновательному отказу от одной моды в пользу другой.

Кто видит в современном состоянии искусства такой бесплодный круговорот, особенно охотно назовет это состояние кризисом и хаосом. Говоря о кризисе и даже соглашаясь с тем, что есть кризис, нужно, однако, различать два момента.

Во-первых, ясные перспективы будущего в искусстве существовали только тогда, когда развитие искусства совершалось достаточно медленно, и они ощущались тем яснее, чем более замедленным было развитие искусства; впрочем, представление о перспективах было в такие эпохи наименее эмфатичным и наименее актуальным; все предавалось медленному течению времени, новое воспринималось обычно как отклонение в сторону, как дурное новшество, мешающее сложившейся истине; здесь перспективы были ясны, как собственное отрицание, как постоянство достигнутого. Напротив, в эпохи переломов в развитии искусства всегда возникало представление о кризисности искусства, а исход никогда нельзя было предсказать заранее; и здесь перспективы с тем большей легкостью выступали как отрицание самих себя, но уже не объективно, а субъективно, в головах людей, маскируясь под бесперспективность.

Если говорить о современном кризисе искусства, нужно отметить необычайно широкую амплитуду противоречий. Движение искусства происходило прежде так, что можно было наблюдать за постепенной сменой направлений — генеральная тенденция направлялась то в ту, то в другую сторону, медленно колеблясь, так что в принципе этими колебаниями затрагивались крайности, которые приводились к своему синтезу совокупностью исторического процесса. Эти колебания были настолько замедлены, что вполне соразмерялись с *человеческой личностью* как некоей цельной, устойчивой и при всех изменениях положительно-прочной величиной. *Сложившийся* человек жил в условиях *сложившегося*, стиль в своем неторопливом созвучии соразмерялся с *поколением*; поколение было носителем цены в искусстве и стиль в своем существе поднимался над уровнем моды\*. Это можно проследить на всех существенных чертах музыки в любую эпоху и на всех представлениях о музыке. Так, если одни эпохи тяготели к конструктивности, к абсолютному языку музыки, то другие — к конкретной музыкаль-

---

\* Будучи общим, стиль был в то же время и личным; его всеобщность не противоречила его личному усвоению и преломлению; более того, только общее и могло быть глубоко индивидуальным. Сейчас течения искусства все более отождествляются с «модой», в которой — отражение развития по образцу развития *техники*: стили быстро сменяют друг друга и ненадолго делаются языком искусства; будучи внутри себя техническим изобретением, они испытывают судьбу всякого технического новшества, которое, устаревая, делается ненужным и отбрасывается всяким новым, более совершенным. Так же как техническое нововведение, музыкальное изобретение существует *для всех*; не будучи всеобщим, оно может распространяться, но не может усваиваться, становясь внутренним. Всякий индивидуальный синтез в искусстве,

ной выразительности\*. Эти, конечно, чисто условно так именуемые «абсолютность» и «конкретность» музыкального языка в истории искусства одновременно все дальше расходились, достигали все большей односторонности и крайности, а вместе с тем все более проникали друг друга взаимно.

Здесь нужно видеть предельное противоречие в первую очередь в представлениях о музыке, в осознании музыки: одна тенденция в реальном развитии сменяла другую, иногда они сосуществовали как разнонаправленные течения. Та и другая тенденции объективно могут прийти к синтезу и в некотором смысле даже обязательно достигают своего синтеза, но субъективно синтез возможен тогда, когда будет познан момент тождественности противоречий, что приносит с собой некоторая сумма исторического развития. Это бывает, когда *крайности* вполне реально совпадают.

Развитие в определенный момент подходит к тому, что смысл его открывается; оно познается, и познается не только философски и в философии, но познается также внутренне, внутри себя, самим искусством.

Это внешне не приводит, конечно же, к выпрямлению и упорядочиванию искусства с его разнонаправленными тенденциями, напротив, это приводит к *умножению внутренних трудностей искусства*, которые обнажаются как более глубокие, тогда как на менее глубоком уровне они уже исчерпаны искусством и перестают быть для него проблемой первого порядка. Это и ведет к особой широте амплитуды колебаний и затрагиванию все более и более крайних моментов односторонностей — противоречивость противоположных тенденций усугубляется.

Кроме того, сознательный элемент в искусстве, субъективный и т. д., *начинает выступать как бы дважды* — с одной стороны, в своем тождестве с моментом спонтанно-бессознатель-

---

где творческое начало находит выход наружу через все свои отчужденности в технической рациональности, сейчас же начинает рассматриваться с точки зрения некоего технического достижения и потому сразу же *усредняется*, становясь предметом чисто внешнего подражания, собственно говоря, чисто технического воспроизведения, индивидуальный результат завоевывает мир искусства в качестве некоего *анонимного*, безликого жаргона. Искусство перестает быть необходимостью, а делается пережитком по мере того, как глубже в его сущность проникает рационализация. Внутри себя и про себя оно не перестает быть от этого необходимостью, как то было и раньше, однако необходимость эта становится *все менее доступной* именно потому, что она погружается в себя, оставаясь «внутри себя» и «про себя».

\* Достаточно вспомнить споры о так называемой «программности» на протяжении XIX в., в основном довольно поверхностные; весьма неглубокую полемику вокруг книги Эдуарда Ганслика, теоретика также весьма наивного.

ным, объективным, с моментом автоматически- и стереотипно-техническим и т. д., что обязательно для процесса творчества, а с другой стороны, начинает выступать *как таковой*. В последнем своем качестве он сразу же отмечается, регистрируется слушателями как момент «рационалистический», «надуманный» и т. д. «Надуманность» эта, конечно, рано или поздно рассеивается и в слушательском восприятии сменяется «органичностью»\*.

Это удвоение приводит не только к внутреннему видоизменению искусства, но и к усилению впечатления хаоса еще и потому, что всякая объективная тенденция субъективно усиливается и дифференцируется, и потому, далее, что само произведение искусства теряет для художника с его сознательным, следовательно, аналитическим к себе отношением свое прежнее *качество давности как таковое* — поэтому и всякая объективная, содержательная сторона искусства тоже начинает выступать как таковая, удваиваться, само произведение искусства тоже *есть уже и оно само и не оно само* — оно выступает и как таковое и как свой же анализ\*\*.

---

\* Как видно из дальнейшего, этот процесс органического переосмысления не бесконечен; в конце концов он приходит к своему пределу.

\*\* Это происходит приблизительно с тех пор, как Рихард Вагнер счел нужным (и в этом он схватил *объективную* необходимость самого искусства) писать о своих произведениях, объясняя их замысел и смысл. Писал Р. Вагнер и отдельно обо всех своих операх, и отдельно об увертюрах к ним, и если цели этих комментариев к своим произведениям и были пропагандистскими, то сама необходимость да и возможность такой пропаганды свидетельствовали и о столь часто констатируемом расколе между произведением и обществом, когда произведение не принимается в согласии со своей внутренней сущностью и, что сейчас важнее, — о намечающемся внутри произведения расхождении (но у Вагнера *едва лишь* намечающемся — между *классической ограниченностью* творчества и самоанализом творческого процесса, который, пройдет немного времени, наложит печать анализа и на сам музыкальный процесс).

Кто был тут предшественником Р. Вагнера? Ну конечно же классик-рационалист И.-В. Глюк!

Проходит сто лет, и вот комментарии, скажем, Карлгейнца Штокгаузена или Маурицио Кагеля к своим сочинениям не только объясняют, что в этих сочинениях происходит, но — тем более для недостаточно искусленного слушателя — представляют собой почти единственный остаток прежнего «органического» музыкального смысла в самом произведении. Адорно говорит в одном месте об «уводящих в сторону и нелепых комментариях, которыми партитуры пользуются как аккомпанементом для самих себя и как будто с тем большей готовностью, чем меньше в самой музыке моментов, достойных комментирования».

Комментарий перестает быть внешним по отношению к самому произведению. Да уже и у Вагнера поэтому есть *внешний* комментарий к самим произведениям, а, например, у Моцарта потому нет, что музыка Моцарта

Вновь происходит потенцирование трудностей, поскольку, как объект, произведение искусства выступает уже как *такое, помноженное* на свой комментарий в самом себе же.

Это «распадение» искусства, конечно, в кавычках, вызывает настоящую потребность в осознании диалектических основ его развития как развития имманентного, то есть развития того, что уже заложено в самом искусстве, в практике творчества, которая для теории *есть готовая сумма, целокупность прошедшего к себе развития*. Последнее не облегчает, а усложняет исследование, так как готовая сумма, совокупность, есть и предельная сложность — все, что исторически стало возможным, предстает как одновременность, как сочетание самого несходного. Действительность может являться исследователю и даже должна являться ему как хаос, если он не хочет закрывать глаза на всю сложность данного, предпочитая подменить ее априорным выпрямлением и прямолинейным приговором. Задача исследователя сводится тогда к исчерпанию хаоса.

Теодор В. Адорно — один из тех, кто рискнул взять на себя выполнение этой задачи. Результат его исследований не был ни простым, ни логически последовательным. Но и всякое исследование, берущееся за разряжение неких проблем в их крайней сложности, обречено, по крайней мере в первое время, на то, чтобы выступать не только как анализ и исчерпание хаоса, но и как элемент самого этого хаоса — это не столько опасность, сколько необходимость, с которой надо считаться.

---

по сравнению с вагнеровской — *только музыка*, но зато и *вся* музыка, тогда как музыка Вагнера по сравнению с моцартовской — *не только* музыка, но зато уже и *не вся* музыка. «*Вся*» музыка — это музыка в *полноте данных ей возможностей*, тогда как полнота в особых условиях может заключаться в изобилии возможностей насыщения музыки традиционно-внемusыкальными моментами.

Процесс этот многообразен. С одной стороны, музыка решительно отмежевывается от всякой литературы во имя чистой музыкальной структуры; с другой стороны, музыка постоянно поглощает приемы и элементы других искусств, превращая их в свои приемы и элементы. Литературное комментирование и параллельный музыкально-теоретический анализ, что становится типичным явлением, приводят к тому, что музыка вновь пропитывается словом и «словесностью». Дело доходит до того, что само сочинение музыки и сама музыка до такой степени подчиняются смысловому, содержательному мотиву и замыслу, что уже перестают быть наиболее существенными в самом музыкальном произведении! — они подменяются комментированием. Музыкальное — звуковое — в музыке начинает восприниматься как условность, как излишнее ограничение. Гражданское призвание композитора оказывается выше художественного (в знак того, что в сознании одно отрывается от другого), а вообще художественная одаренность выше призвания к одному из видов искусства.

## ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФИИ. БЫТИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

Справедливо считая хаос — хаосом, философ, приступая к работе, берет на себя обязательство не считать его таковым и рассматривать его как систему. Неудача, постигающая такую попытку систематизировать систему, и будет означать, что хаос — все же хаос. Если говорить, как Адорно, что несистемность как момент гегелевской системы есть истинный момент в ней, то за этим может стоять рассуждение, подобное приведенному выше. Познание непознанного Гегелем момента несистемности ведет к тому, что познавший кладет хаос в основу всего. Теперь хаос, а не целое — основа всего, и теперь хаос уже опасность, а не констатация, теперь хаос может быть некоей демонической силой для исследователя, представая не как непознанное, а как непознаваемое, не как ограниченная данность, а как Все. Об этот хаос будут разбиваться все добрые намерения, этот хаос будет *символом бесперспективности*, он будет уже научным оправданием интуиции хаоса, тогда как бесперспективность хаоса просто закрывает вид на грандиозные перспективы, которые скрываются в хаосе как случай скрытой в себе системы. *Хаос — это просто несоизмеримое*. Но положить хаос в основу всего как абсолютное (даже не употребив этого слова — «абсолютное», на которое у Адорно, в данном случае как у диалектика, нет права) — значит, что все попытки построить систему философии обречены на неудачу, то есть на создание заведомо ложного, иллюзорного образа мира. А это не дает принципиальной возможности представить *мир как синтез*, как целое, которое бы внутренне оправдывало представление о целостности — мир *перестает* быть целым, становясь процессом как *несобираемым воедино движением*, не процессом целенаправленным и порождающим свой снятый, осязаемый и уразумеваемый, внутренне зримый итог, а процессом хаотическим. Системность вводится, если вообще вводится, как попытка эксперимента, чтобы лишний раз доказать хаотичность, чтобы показать, как регулярно срабатывает эта машина хаоса. Все это соответствует философским принципам Адорно не как выраженный, а как конечный предел его методологических установок.

Философия Адорно *не знает синтеза* как конечного устойчивого результата; говорит об отрицании как движущем моменте развития, Адорно не говорит об *отрицании отрицания*. Мир в представлении Адорно не собран воедино, а в своей конкретности разложен на мельчайшие звенья утверждений и отрицаний — всякий результат, синтез, лишен реальности.

Если Гегель пишет: «Истинное есть целое»\*, то Адорно эпиграфом к своим «Аспектам гегелевской философии» берет свой афоризм — «Целое есть неистинное». И хотя оба суждения — Гегеля и Адорно, взятые вместе, конечно, выражают две стороны одного и того же, они же в своей разъединенности ведут к неистинности. И дело не в том, что, возможно, гегелевский тезис сам-то по себе менее диалектичен, чем афоризм Адорно. Действительно, если представлять себе мир диалектически развивающимся и движущимся, то истина, конечно, будет не в целом вообще, которого просто нет как устойчивого, затвердевшего данного. Истиной будет само движение, если только, в свою очередь, движение будет самотождественным. Но ведь сама эта самотождественность, или, негативно, то, что явление не изменяет самому себе, не лжет самому себе и происходит по своим законам, тоже будет *цельным*. Явление, пусть даже и не останавливаясь ни на мгновение, постоянно приходит к завершению и 'закруглению, к *отложению: движение откладывает* в своих результатах, оно овеществляется, а вещи, какого бы рода и порядка они ни были, и суть целое. Адорновский афоризм имплицитно присутствует в гегелевском положении, залогом чему гегелевская *система* и *системность* гегелевского «мира»; тогда как афоризм Адорно соединяет в себе все возможное — от философской абстракции до простого стога, стремящегося в своем отчаянии сохранить присутствие духа, — и ведет куда угодно, только не к системе. Итак, после этого, даже если бы Адорно просто воспроизвел систему Гегеля, изложив ее, то это была бы уже та самая система под знаком отрицания, а не синтеза, система, *остановившаяся на отрицании*, тогда как отрицание есть движение; *система, остановившаяся на движении*. И это подтверждается всюду у Адорно, и это определяет характер его диалектики. В реальности его философии все это тоньше — то шире, то уже, — но основа всегда прежняя, она всегда узнается.

Подобно тому как представление о мире у Адорно не есть простое и примитивное представление о хаосе, о коем нельзя ничего больше сказать, кроме того, что он — хаотичен, а есть диалектическое представление о развитии и становлении — о системе и целом, которые *отрицаются*, что можно выразить двутактной формулой: «утверждение + отрицание», которая выражает собой все, что происходит в мире, и которая обнаруживается у Адорно *всюду*, совершенно *всюду*, — точно так же и во всем большом и во всем малом повторяется этот двутакт.

---

\* G. W. Hegel, Sämtliche Werke, Bd. II, Stuttgart, 1927, S. 24.



Смысл его в том, что есть не только «ничто», не только нуль, не только отрицание и, следовательно, *не сразу хаос*, а есть и «что», есть система, есть порядок, но они *есть только для того*, чтобы быть отрицаемыми.

«Что» и «ничто» равно присутствуют в мире, и «ничто» следует за «что», но не бывает синтеза «что» и «ничто», отрицание главенствует над всем — это основная структура устройства действительности. Надо отдавать отчет в некотором незаконченном диалектическом характере этой структуры — это диалектика, которая останавливается перед самым последним своим моментом; диалектика, которая видит свой смысл в некоторой принципиальной неполноте, тогда как более естественно представлять диалектику как некоторую избыточность полноты, некоторую безмерность: естественно диалектику быть последовательным до конца, хотя это и приводит к вторичному моменту недиалектичности.

Диалектика Адорно «незакруглена» (эта метафора хорошо оправдана). Ее *неполнота*, недоконченность есть язык хаоса. Она исключает остановку как момент движения, *ставит под сомнение и на подозрение* результативность, вечность плодов движения.

Так, если говорить о произведении искусства, то в нем как раз легко обнаруживается этот диалектический двутакт в том, что произведение искусства, по Адорно, имеет некоторое действительное содержание, причем содержание это оно имеет вполне актуально, а затем — содержит отрицание этого содержания, что также вполне актуально; и то и другое выражается в одном и составляет две ступени, так сказать, два уровня логической конститутивности эстетического предмета.

Так, в самом общем смысле, произведение искусства есть воспроизведение действительности, то есть *действительности социальной в ее противоречивости*. Произведение искусства не только воспроизводит эту противоречивость как объективную данность, воспроизводит ее своими средствами (первая ступень), но и отрицает ее в ее существовании, отрицает истинный характер этой противоречивости (вторая ступень).

Утверждение и отрицание, взятые вместе, дают образец иного, то есть противопоставляют действительности возможность лучшего ее устройства уже тем, что они отрицают противоречия действительности и отрицанием своим приводят ее в новый вид, лишенный антагонистической бесплодности реальных противоречий.

Этот момент *иного* есть истинный, пока произведение рассматривается *в своей противопоставленности* социальной дей-

ствительности, и есть ложный момент, когда произведение рассматривается в контексте наличной действительности. Это и критерий для оценки социальной значимости конкретных произведений, хотя, заметим попутно, истина или ложь содержания в значительной мере зависят и от форм «рецепции» этих произведений, где выявляется *вовне* их характер. Заключенная в произведении «истина», истинность его содержания, в отчужденных, *ложных формах* музыкальной жизни, таких, каковы в основном они на Западе, может не восприниматься, не пониматься как таковая, а представлять как *идеология*, как «ложное сознание», и, таким образом, укреплять в обществе это ложное сознание.

Здесь, таким образом, и отражаемая действительность уже есть совокупность и последовательность двутактов и оформляется она как двутакт. Причем важно эти две упомянутые ступени представить — пока — именно как ступени логической конститутивности эстетического предмета, а не как реальные шаги, такты, во времени, которые действительно несут с собой новое содержание и действительно *следуют* друг за другом. Это важно сделать потому, что нет действительно того, в чем бы реальный двутакт был *снят* и где его можно было бы рассматривать как *реальный* результат реального же процесса. Поэтому этот *реальный* результат приходится рассматривать как некоторую фикцию относительно того, что Адорно предполагает в теории; логическая конститутивность предмета приходится на то место, которое у Адорно оставлено пустым.

Обе ступени двутакта представлены реальностью структуры музыкального процесса в произведении искусства, которое и взято исключительно со стороны своего *процесса*, как развитие, осуществляемое музыкальными средствами в том их специфическом виде, который дан и задан конкретным моментом идеального процесса развития музыки. То есть музыкальное произведение есть процесс, работа художника со специфическими конкретными средствами, работа — формальная в той мере, в какой любой содержательный, идейный момент и т. п. не может войти в музыку иначе, как *через* специфические орудия, которыми пользуется художник в творчестве, новое содержание — иначе, как скажем, через усовершенствование этих орудий.

Если взять данного конкретного создателя музыки, то ему содержание его труда, во-первых, *задано* тем, что он получает в руки процесс развития техники на определенном его этапе (это — объективный момент творчества) и его задача заключается в том, чтобы развить эту технику в соответствии с той логикой развития, которая в этой технике запечатлелась. Та-

ким образом, художник принципиально детерминирован в своей деятельности уже материалом, и субъективный момент творчества проявляется только постольку, поскольку эта детерминация не абсолютно жестка...

Все это в первую очередь и хорошо сочетается с действительно диалектическими идеями тождества абсолютного и относительного, активного и субъективного, сознательного и бессознательного в творчестве, но, если только это так, то классики философии, которые блестяще развивали эти идеи, относили их к творчеству, рассмотренному в рамках действительности *sui generis*, своего рода, каковая не может быть сведена даже к какой-нибудь обобщенной модели реальной действительности с ее развитием, о какой речь идет у Адорно (и у нас в данном случае). Все, что говорится, скажем, у Шеллинга об этой особой действительности, не может быть прямо перенесено на реальный процесс не только потому, что идея, реализуясь, обогащается случайными моментами, но и потому, что идея в этом смысле, реализуясь, *модифицируется* — действительность идеальная как конструкция может быть сопоставлена только с моделью реальной действительности как действительности реального процесса во всей его *замкнутой бесконечности*: именно потому конструкция творчества оказывается плодотворной при анализе конкретного творчества, что идеальный момент в нем виден сквозь сколь угодно много извращений и искажений, что идеальность ни в чем не ущемляет конкретности.

Модель Адорно обнаруживает свою неконкретность уже негативно; поскольку выдает себя за конкретность — тогда модель творчества становится императивом, который предъявляется истории музыки. И этот императив (как и все другие случаи обобщений у Адорно, ложно, мнимо всеобщих) раскрывается в анализе как обобщение только какого-то отрезка художественной практики, которая таким образом, через Адорно, накладывает руку на все иное, а именно посредством обобщения определенного этапа самопознающей себя музыки и переноса его выводов на все другие этапы, что не может выглядеть иначе, чем предъявление к ним требований — юридический иск вместо истории из себя, какими бы диалектическими формами это реально ни прикрывалось.

*Тождество* творческого процесса, согласно Адорно (это не его термин), — это не тождество в творческом процессе у Шеллинга; оно — *то же*, что и у Шеллинга, но как *исторически реализованная идеальность*, которая, перестав быть идеальной конструкцией и превратившись в конкретное творчество и конкретные произведения искусства, уже в обобщении своей реальной

формы накладывается на все прочее и не сознает нетождественности уровней обеих концепций.

Но если так, а это подтвердится дальнейшим, то диалектика Адорно, в этом пункте по крайней мере, есть не то же самое внутренне, даже если отмежеваться пока от всех других частных моментов нетождественности, что диалектика Гегеля или Шеллинга, она как диалектика есть нечто внешнее и вторичное: она есть в первую очередь *продукт конкретного исторического развития* прежде всего в искусстве, в музыке, который, теоретически осознавая себя, в процессе своего обобщения встречается с диалектикой и прячется в ее форму, в форму, которая действительно хорошо подходит для него. Как общая конструкция такая диалектика форсирована — она идеально сводится к *одному отдельному конкретному частному историческому моменту*, но производит насилие над всеми другими конкретными частными моментами; она — часть, замаскированная под целое, и, помимо того, она не случайно обнаруживает в решающие свои моменты больше внутреннего сходства с противоположными ей по букве теориями, чем внутреннего же сходства с действительно всеобъемлющей теорией Гегеля.

Мы сделали здесь, скорее, некоторую заявку и предвосхитили конечные выводы, которые в своей категоричности, конечно, оказываются шире объекта и потому должны быть внутренне сужены. Речь идет о самом понимании имманентности музыкального развития исторически, о том, что повторяется в космосе отдельного произведения искусства как конечный результат, о «соотношении искусства и жизни» в искусстве и в произведении искусства (что координировано, особенно у Адорно). Именно понимание этого процесса и есть у Адорно форсированная диалектика, и здесь обнаруживается его негативный несинтетический двутакт во всем своем философском смысле. Даже если принять мысль Адорно, то сложность в том, чтобы реальный двутакт выразить двутактом произведения искусства, чтобы то, что как приблизительная модель абстрактно намечено в идее логической конститутивности эстетического предмета *как бы по* Адорно, понять *вполне по* Адорно. Нужно, значит, рассмотреть тот и другой процесс — процесс истории музыки и процесс произведения как внутренней истории.

Если понимать форму как тождество содержательных и формальных, технических моментов, а это понимание традиционно-философское (содержание есть также тождество собственно содержательных и формальных моментов), то работа художника формальна (но не формалистична), даже если он имеет дело только со своими инструментами; но если строго проводить эту

мысль, то всякий содержательный момент творчества предстает перед художником только как уже оформленный, а потому и как квазисодержательный, уже как результат, а не как процесс, как объективно-содержательный, а не как субъективно-содержательный момент. Художник развивает дальше форму и, развивая средства ее построения, встречается только со снятыми моментами содержания, которые, как таковые, как именно содержательные, уже не могут им осознаться (оговоримся: до тех пор, пока он теоретически не осознает смысла формы, но все это предполагает уже правильность такой концепции).

Создается иллюзия самодвижения музыки (субъективный момент — чистый медиум объективного), которая опасна прежде всего не тем, что она преувеличивает имманентную логику развития музыки в ее значении и роли, а тем, что она отвлекается от определения *границ* (разумеется, не в смысле дефиниции) имманентной логики.

Здесь трудность — сверх всякой меры! Мало связать имманентное развитие музыки и ее социальный смысл — музыку как абсолютность и музыку как язык социального, хотя можно считать, что именно в этом и состоит первоочередная задача музыкальной эстетики и социологии. Как бы ни исключительно трудна была эта задача, решить ее недостаточно, и это прямо вытекает именно из эстетических устремлений Адорно, который, решительно расходясь в этом отношении с социологическим багажом 20-х годов («вульгарной социологии»), пошел дальше других. Опыт развития искусства показывает (и это констатирует философ Адорно), что целостность и имманентная завершенность — «тотальность» — не суть высшие эстетические категории, что целостность должна внутренне *сняться* — в гегелевском смысле. Но то же относится и к историческому развитию музыки. Оставаясь до конца имманентным и погруженным внутрь самого себя, ни в чем не будучи урезанным извне, это развитие все снова и снова вбирает в себя элементы реального, новое содержание, новый смысл. Это реальное предполагает уже некую *высшую* самоидентичность развития музыки, когда не отрицается момент внутреннего ее саморазвития и отнюдь не отрицается постоянное, беспрестанное вхождение, «вмешательство» внешнего в эту внутренне развивающуюся сущность музыки.

В этом смысле имманентная логика развития музыки совпадает с самими границами музыки, но совпадает и со своей противоположностью — определено внешним, немусыкальным. В противном случае постулат имманентного и независимого

развития музыки, взятый абстрактно, абсолютно, просто отрицает себя, сливаясь с развитием, понятым как незакономерно-хаотическое, безразличное движение. Иллюзия самодвижения музыки «вообще» обязательно выдает в конечном счете свое родство с банальностью такой эстетики, согласно которой содержание действительности переливается в какие-то особые, сугубо предназначенные для него, адекватные формы-сосуды, формы искусства, выведенные из самой же действительности, сохраняющие ее же логику развития. Роль имманентного односторонне преувеличивается и тогда, когда подвергается критике внешне содержательный момент в музыке везде и всегда так, как если бы наличие такого момента исторически в конкретных случаях, хотя бы даже момента анти- и внемузыкального, не оправдывало его уже. Эта критика верна, но только для познавшей себя музыки, сознательно вытравляющей из себя все для себя лишнее. Но она будет неверна и для последней, как только та начинает расширять сознательно свои границы. Имманентность логики самодвижения музыки преувеличивается и тогда, когда не исследуется механизм проникновения реального содержания в музыку, его преобразование в имманентную же логику. А в этом-то и есть самый фокус методологических затруднений.

То, что существует вне музыки и что, следовательно, не погружено еще в формальный репертуар музыкальных средств, должно явиться в музыку как элемент обрабатываемый, оформляющийся, который получает форму, но не есть еще форма, выступает как форма+содержание, но не как форма-содержание, то есть как форма в самом широком смысле. Идеализированное и по-своему прекрасное представление о музыкальном развитии как имманентном процессе — как о логическом выводе из аксиом по правилам вывода, по образцу такого, когда Адорно подходит к реальным историческим примерам из музыки, — оказывается перед выбором одной из двух возможностей, которые обе одинаково внутренне отрицают имманентность в таком понимании.

Во-первых, факт отражения реальных общественных структур, противоречий, то есть того, что называют жизненным содержанием музыки, Адорно признает и настолько признает, что в этом именно моменте обнаруживается специфичнейшая черта его социологизма, которая резко отличает его от буквально всех социологов-эмпириков на Западе и в области музыки решительно возвышает его над всеми ими; но проникновение этого жизненного содержания, социальных структур в музыку Адорно оставляет без всякого рассмотрения настолько, что

остается признать телеологический параллелизм развития общества и музыки без конкретной связи между ними, либо же остается признать, что субъект музыкального процесса есть некоторый сосуд «духа времени», который получает в его лице мистического посредника и медиума. И все негативные возражения Адорно, вся его остроумная полемика с *élan vital* и все дифференциации здесь не помогают — даже если Адорно будет говорить, что Россини был выразителем духа своего времени, а Бетховен — чем-то большим, хотя тоже выразителем духа времени; это только прекрасно продемонстрирует неопределенность такого словосочетания. И как бы Адорно ни понимал активно-субъективный характер творчества (было бы смешно не признавать этого), он реально оказывается перед непреодолимыми трудностями, как только понимает активность субъекта только как активность в технике, то есть в имманентно-логическом процессе развития, как реализацию момента свободы, недетерминированности в логике этого процесса и не учитывает активности субъекта в обращении его с техникой, с имманентно-логическим процессом даже в крайнем случае произвола, где субъект тоже не менее детерминирован, но *уже не* музыкальной имманентностью *в этом* смысле. Тогда такой субъективный момент в отношении к процессу творчества как музыкальному процессу творчества в узкотехническом смысле выступит как момент нетождественности субъективного и объективного. Но это же будет равно означать, что музыкальный процесс творчества не есть только музыкальный процесс творчества, что он есть в какой-то мере *творчество вообще*, в которое все музыкальное погружено как неразрывное с ним и где обретается вновь тождество субъективного и объективного.

Итак, просто констатировать момент нетождественности, но трудно показать, как этот субъективный момент все же, несмотря ни на что, выступает как объективный — не только в результате, не только в уже данном и сложившемся, но и в действии, в акте, в становлении, в реальном переделывании и перековыивании немusicalного в музыкальное; трудно показать имманентную логику процесса не как заданную и априорно положенную, не только как таковую, но и как логику объективно полагаемую, развивающуюся.

Сделать это было бы труднее всего — это еще неосуществленная программа музыковедения (обычна противоположная ошибка, которая неискоренимо витает всюду, где музыковедение стремится к популярности: все объективное, всякая имманентная логика записывается на счет субъекта, хотя бы — и

тем более! — вне-музыкально-объективно детерминированного)\*. Тогда имманентность логики развития — теперь уже реально познанная музыкой, пусть даже пока только в статическом моменте, моменте уже-ставшего, как логичность музыкального процесса, если не как процессивность логики, — не только не потерпела бы ущерба, но и была бы понята как действительно всеобщее и универсальное, и тогда извечный теоретический дуализм музыки и общества, музыки и жизни, реально всегда преодолеваемый в синтезе художественного произведения, исчез бы и из науки. Тогда такие произведения, которые до сих пор, даже помимо воли исследователей, выступают как камни преткновения и как лежащие камни, в лучшем случае только оправдываемые то ли свободолобием автора, то ли какими-то другими внеположными, в музыку не переработанными факторами, то ли восторженностью, с какой к ним можно отнестись, тогда такие произведения, как Девятая симфония Бетховена, во всей своей уникальности и потому кажущейся произвольности были бы объяснены как продукты имманентно-музыкального развития\*\*. Тогда, в конце концов, логика реального развития была бы представлена не только как *логика дей-*

---

\* В этом причина полемики Адорно с идеалистической идеей «гения» как ни от чего не зависящего «творца» и «создателя», с идеей, которая была доведена до крайности одним из основных протагонистов Адорно — Максом Шелером, в культурфилософии которого прославление гения как некоего аналога бога занимает значительное место. Но идея «гения» — это не только утверждение абсолютного произвола и субъективного самовыражения (у Шелера это не так и намного сложнее). «Гений» живет в популярных представлениях о художнике, в популярной литературе об искусстве. Обратное субъективизму — абсолютный объективизм «гения», когда он на лету схватывает все то, что впоследствии оказывается самым прогрессивным и передовым, когда «гений» становится выразителем «мирового духа», причем не столько в своем творчестве, о котором никто не спрашивает и до которого в таких случаях никому нет дела, но в областях жизни, предельно далеких от него как художника и специалиста в своей области. Это в новых формах та «религия искусства», с которой расправляется Адорно.

\*\* Когда вообще пишут о Девятой симфонии, то имеют обычно в виду проблему ее финала или же по крайней мере подразумевают именно финал. Так поступает и Адорно. Пора вернуться несколько назад и обратиться к III части, которая со своей дифференцированностью (термин Адорно) может разоблачить разговоры о некоей формальной ретроградности этой симфонии и ее прямолинейно-запоздалом тоталитаризме как неконкретные.

Адорно пишет о Девятой симфонии: «Как мало единства между симфониями и камерной музыкой Бетховена, показывает самое беглое сравнение Девятой симфонии с последними квартетами или даже с последними фортепианными сонатами — по сравнению с ними Девятая симфония ретроспективна, она ориентируется на тип классической симфонии среднего периода и не позволяет проникать внутрь себя диссоциативным тенденциям позднего стиля в собственном смысле».



*ствительного развития, но и как логика развития возможного, но не реализовавшегося или реализовавшегося частично; тогда реальность имманентной логики музыкального развития предстанет как результат более глубокой, более имманентной логики. Упреки в адрес Адорно в этом отношении могут делаться только конкретно, что же касается целого, то нужно быть благодарным ему за то, что он очень отчетливо высказал правду, хотя и не во всей ее полноте.*

Во-вторых, имманентно-музыкальный процесс в своем понимании (как видно, недостаточно последовательном) Адорно вынужден обрывать каждый раз, когда он не может объяснить развитие музыки внутренне. Так происходит, например, с тем переворотом в музыкальном стиле, который совершился в Италии на рубеже XVI и XVII веков (и который, заметим, как всякий существенный перелом, имеет много структурных сходств с переломом начала XX в.). Если в объяснении этого переворота Адорно ссылается на структурные изменения в обществе\*, критикуя тех, кто объясняет их «духом времени», то, право же, одно стоит другого, если только «дух времени» не предпочтительнее даже тем, что создает иллюзию некоторой непрерывной последовательности развития. И всякий *élan vital* со своим мнимым интуитивизмом и всякие структурные изменения со своим мнимым социологизмом остаются пустыми и в конечном счете значащими одно и то же фразами, *идолами* причинности до тех пор, пока с ними ничего конкретно не происходит, пока они не начинают значить что-либо, кроме себя, а не быть только *знаками мировоззрения-веры* (как далеко это от принципиальных требований самого же Адорно в теории).

Социологизм Адорно в его историческом аспекте остается в значительной мере *словом*, и это беда не только одного его, как ни обидны такие слова по отношению к философу, который из всех западных социологов и музыковедов сейчас остается наибольшим все же диалектиком.

*Социологизм остается словом, пока верификация социологической теории отрывается от верификации теории музыкального процесса, пока первое, как уже-ставшее и доказанное, применяется ко второму как движущемуся объекту исследования; тогда, даже если объективно и получена истина, то она получена незаконным, псевдометодическим путем.*

---

\* Это ссылка — в духе «вульгарного социологизма», не по своему содержанию, а по безапелляционности, не желающей конкретно объясниться и все сводящей к своему символу веры. Адорно не говорит, в чем заключались эти социальные изменения и каковы были механизмы связи их с искусством.

Поэтому от критики, которая невольно стала бы напоминать резкие выпады самого Адорно в адрес жаргона Хайдеггера и позднего Гуссерля, то есть в адрес *слов*, которые, скрываясь за «стеклянными стенами идеальности» (таков образ Адорно), значат только сами себя, идолоподобны, нужно перейти к положительному вскрытию социологического подхода Адорно. Это и будет осуществлено вместе с показом того, как бесконечные двутакты реального развития вкладываются в многочисленные двутакты музыкального процесса.

Чрезвычайно плодотворна сама исходная идея Адорно — сопоставлять социальную действительность с музыкой не по линии наименьшего сопротивления, но сравнивая элементы и фрагменты первого с их мнимым и иллюзорным отражением в искусстве, отражением, мнимым хотя бы уже потому, что эти же самые элементы в космосе художественного произведения, если этот космос не измышлен за пределами законов художественного творчества, значат совсем не себя самих, а имеют какой-то гораздо более широкий смысл.

Итак, Адорно ясно, что произведения искусства отражают действительность, но отражают не по мнимо наглядной модели механического отображения фотоаппаратом, а с помощью своих средств, которые образуют *систему*, хотя и систему открывают.

Таким образом, Адорно сопоставляет *действительность как систему*, то есть как определенную закономерность отношений, хотя система, усложненная до полной отчужденности от человека, не переживается больше человеком как целое, с *искусством как системой*, то есть с имманентной логикой процесса в его совокупности и произведением искусства как целостностью (*Sinnzusammenhang*). *Элементы* каждый раз разные, но *смысл* один. Существование искусства как явления осмысленного, поднимающегося над простым существованием, над своей укорененностью в жизни и быте, само по себе доказывает переводимость смысла, содержания действительности на систему языка искусства. Итак, возвращаясь к двутактной диалектике, первый уровень произведения искусства — это *смысл снимаемой в нем действительности*, что в нашей интерпретации (систематизации) философии Адорно выступает как аффирмация (первая ступень двутакта).

Но поскольку произведение искусства — космос ограниченный по сравнению с реальной жизнью, как космосом в этом смысле неограниченным, предельно богатым — есть осмысленный смысл действительности, то есть смысл перестроенный, редуцированный, интенсифицированный, то этот смысл перестает

быть смыслом для себя, становится *открытым смыслом*, смыслом для другого, смыслом для человека.

Итак, на первом уровне логической конституированности предмета смысл действительности выступает как аффирмация самого себя (первая ступень двутакта); но смыслом является действительность в целом — в своих глубочайших и фундаментальных противоречиях, действительность социальная, — так что для Адорно искусство по своей природе антропоцентрично, является как таковое искусством для человека, а не только в его конкретном применении\*.

Таким образом, именно социальные противоречия утверждаются на первом уровне.

На следующем уровне, когда их смысл, до тех пор закрытый как данность, приводится сам к себе, противоречивость ее, открываясь, становясь смыслом для другого, выступает именно как противоречивость, то есть как отрицание самой себя. Здесь произведение и получает конкретно-социальный смысл; если противоречивость утверждается как таковая, то это придает произведению искусства нерелефлексированные черты действительности как таковой. Если в произведении искусства можно будет разглядеть черты хаотической действительности и только, то произведение будет своеобразным «натурализмом», но таким, который описывает не поверхность вещей, а модус их существования. Но все равно это будет «натурализм». Тогда произведение искусства станет продолжением действительности другими средствами, поскольку оно утверждает, «останавливает» действительность в той ее непродуктивной отрицательности, в которой она сама стремится утвердиться. Но эту отрицательность мало передать, хотя бы и очень верно, — ее нужно осмыслять, отрицать в ее непродуктивности, ложности.

---

\* Другой вопрос: как понимать это «искусство для человека». Безусловно, не в смысле «служения человеку» как удовлетворения каких-либо прагматических, непосредственно-практических целей. Искусство человеку нужно именно как искусство, как, можно сказать, такой род деятельности, который и полезен только тем, что внутри себя доводится до невозможнейшего на сегодняшний день додумывания-развития. Здесь Адорно безусловно и глубоко прав. Не может никак быть полезно то, что, как таковое, несовершенно, незаконченно. Даже любой инструмент труда не может служить, если он сделан топорно, грубо, с изъянами. Тем более это относится к духовной деятельности, которая, скорее, не полезна, а вредна, если внутри себя неполноценна. «Социально верным в искусстве может быть только то, что в себе самом истинно, — вполне справедливо заявляет Адорно. — Все, что под предлогом преданного служения людям смягчает это требование, обманом отнимает у людей именно то самое, что живо и иллюзорно показывает им».

По Адорно, все реальные подлинные произведения искусства всегда отрицают непродуктивную противоречивость действительности, тем самым вынося ей свой приговор.

«Критерий истины в музыке состоит в том, приукрашивает ли она те антагонистические противоречия, которые сказываются и в контактах со слушателями, и тем самым запутывается в эстетических антиномиях, из которых нет более выхода, или же она — благодаря своей внутренней устремленности — открывается для постижения этих антагонизмов»\*.

По мере развития буржуазного общества, по мере того, как действительность в целом отчуждается от человека, становясь несоизмеримым с ним хаосом, и противоречивость раскрывается в самой действительности как бесплодная и бесперспективная, произведения искусства все усиливают это свое отрицание противоречивой наличной данности социальной действительности. Всякое же утверждение закрепляет статический момент наличного бытия, останавливает то, что движется, движется, усугубляя свою противоречивую отрицательность. Таким образом, вторая ступень, второй уровень в произведении искусства — это *отрицание действительности в ее бесперспективной противоречивости*.

В 1922 году Адорно писал в «Журнале социальных исследований» («Zeitschrift für Sozialforschung»): «В данных условиях (то есть в условиях отчуждения.— А. М.) музыка может только посредством своей собственной структуры выразить социальные антиномии, которые несут вину за изоляцию музыки. Музыка будет тем лучше, чем более глубокую форму выражения она найдет для этих противоречий и *необходимости их социального преодоления*, чем более ясным будет в ней, в антиномиях языка ее собственных форм, выражение бедственности социального положения и чем более ясным будет высказанный на языке ее страданий. *призыв к изменению существующего*.

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M., 1962, S. 78. «Подлинная музыка, как и, вероятно, все подлинное искусство,— это криптограмма непримиримых противоречий между судьбой отдельного человека и его предназначением как человека; изображение того, как проблематично всякое увязывание антагонистических интересов в единое целое и — выражение надежды на реальное примирение интересов» (там же).

«Чем в более чистой и бескомпромиссной форме схватываются антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем больше — верным объективным сознанием» (там же, стр. 79).

«Благодаря тому, что музыка разрешает конфликты в духе, враждебном идеологии, настаивая на познании,— хотя она сама не подозревает, что познает,— музыка занимает свое место в общественной борьбе» (там же).

Ей не подобает с выражением ужаса растерянно смотреть на общество; она лучше выполнит свою общественную функцию, если в своем собственном материале и в согласии с законами формы выявит те социальные проблемы, которые она несет в себе вплоть до скрытых зерен ее техники»\*.

В своей реальности произведение искусства рассматривается Адорно как процесс, и потому всякий двутакт, который был рассмотрен нами как результат, как логическое строение вещи, в реальности представлен как длинный процесс повторения двутактов, воспроизводимых на более высоких уровнях и, наконец, у Адорно с принципиальными оговорками, порождающих целое — произведение искусства как таковое, как готовый результат — «целостность процесса». Процесс складывается из многочисленных повторений двутакта — он все время откладывается, из текущего переходит в уже-данное. Реально имеет место, следовательно, процесс, который все же с некоторым основанием можно в развитой художественной музыке представить по аналогии с логическим выводом: в произведении (в самых разных отношениях, в зависимости от техники и стиля) есть то, что сразу *полагается как данное*, и это *положенное данное* в произведении опосредуется; произведение есть развитие, то есть утверждение-отрицание этого положенного.

*Таким образом, задача исследования имманентно-логического процесса развития музыки конкретизируется как задача изучения структур внутреннего диалектического процесса и как структур техничеcки-музыкальных и одновременно как структур социально-музыкальных.*

Итак, есть известное — синтез, тождество двух сторон — музыкальной и немзыкальной, социальной; неизвестное, как уже было сказано, — *конкретная расшифровка пути немзыкального в музыку и конкретная расшифровка музыкального как социального*, все то, что требует не только блестящего конкретно-музыкально-технического анализа, но и его трансценденции — обратного выделения *системы из системы*. Это — социологическое прочтение музыки.

Но произведение, обнаруживающее подобное тождество своих сторон — имманентно-музыкальной в узком смысле и содержательной на одном, весьма абстрактном, уровне, на другом, менее абстрактном, выявляет их противоречие, их расхождение, которое, по мнению Адорно, ведет к разнонаправленности этих

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 80. Здесь Адорно цитирует свою старую статью. Из его последующего текста, однако, выходит что он не разделяет социального оптимизма ранней статьи.

сторон. Если считать, что произведение искусства должно быть целостным, а это исторически возникающее неизбежное требование, то очевидно, что оно должно быть определенным равновесием, примирением противоречий, следовательно, чем-то утвердительным *an sich*.

Таким образом, истинность произведения требует того, чтобы действительность отрицалась, а внутренне-художественный закон требует, чтобы было утверждение, синтез противоречий, чтобы в нем были сняты отдельные утверждения и отрицания.

И это противоречие, согласно Адорно, неразрешимо ни в том случае, когда произведение отказывается от примирения противоречий, поскольку это уничтожает художественную форму и произведение перестает быть таковым; ни в том случае, когда оно примиряет противоречия, так как тогда оно выступает как ложная утопия — иллюзия целостности и единства там, где (в социальной действительности) этой целостности и этого единства нет и не может быть. А с течением времени у произведений все меньше шансов как-то разрешить это противоречие — действительность все дальше от примирения.

«Критерий истины в музыке состоит в том, — пишет Адорно, — приукрашивает ли она те антагонистические противоречия [...] и тем самым запутывается в эстетических антиномиях, из которых тем более нет выхода, или же она — благодаря своему внутреннему устройству — открывается для постижения этих антагонизмов. Внутренняя конфликтность в музыке — это проявление конфликтности общественной, не осознаваемой самой музыкой»\*. «Там, где музыка разъята внутри себя, там, где она антиномична, но прикрывается фасадом единства и благополучия вместо того, чтобы доводить антиномии до логических выводов, — она безусловно идеологична, сама увязла в путях ложного сознания\*\*».

Но если музыка так или иначе вбирает в себя это противоречие между истинностью и гармонической законченностью, целостностью, то это должно сказаться на самом качестве музыки. Противоречие это выражается в том, что искусство как бы выделяет из себя категорию целостности, которая составляет отныне наружный, обращенный к слушателю слой искусства и неотъемлемый от искусства и в то же время с материалом самим не связанный. А под прикрытием внешней защиты, предпосланности *целостности*, искусство обретает право быть незавершенным в себе.

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 78.

\*\* Там же, стр. 73.

Раздвоенность современной музыки и раздвоенность, при которой отдельное произведение как бы не совпадает с самим собою, «неконгруентно» самому себе, пронизывает и все слушательские привычки, навыки, самые основы восприятия этого искусства: при этом совершенно безразлично, идет ли речь о самом несдержанно авангардистском направлении или же о пережитках самого косного позднего романтизма.

Эта категория *целостности*, или *всеобщности*, схватывает качество современной музыки на весьма глубоком уровне. В ней выражается основополагающий парадокс современного искусства, парадокс, с которым исследователь неизбежно встретится, с какой бы стороны он ни подходил к искусству.

*Целостность* одновременно и присуща и не присуща музыкальному произведению; она и реально может быть подтверждена самим музыкальным материалом, и она же фиктивна, как бы разыгрывает сама себя. Любой слушатель современной музыки так или иначе сталкивается с этим парадоксом, так или иначе формулирует его, хотя бы и очень далеко от сути дела. Его «чувство формы» подсказывает ему, что вот это произведение совершенно с точки зрения своей формы, стройно и даже уравновешенно и гармонично. Может быть, странно или даже кощунственно говорить о стройности композиции и красоте ее в применении к такому сочинению, как «Трен памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого, где экспрессия, переливающаяся через край, заставляет забыть о приемах и до поры до времени не дает подступить к себе с анализом. Однако произведение это до слушателя доходит все же в уравновешенно-законченной форме. Тесно связано с характером названного выше парадокса то, что здесь крайняя неуравновешенность и безысходный трагизм, для выражения которого раньше у музыки не было средств, передаются в формах уравновешенных и соразмеренных. Однако, слушая это или другое произведение современной музыки, нельзя не почувствовать, что это «совершенство» целого не дано само по себе, не дано просто как нечто само собой разумеющееся, но что оно как бы лишь проглядывает сквозь нечто такое, что гораздо более реально и непосредственно-налично. Форма сквозь аморфность, порядок сквозь хаос, законченность сквозь незаконченность и т. д. Классические и привычные закономерности композиции и формы погружаются в глубь произведения (и светят изнутри, не будучи прозаически даны), и в то же время они *воссоздаются* в таком материале, которому по своей природе и истории *чужды*. Эти закономерности именно *воссоздаются*, они реконструируются в чужом для них материале. Заданность структуры, или по меньшей ме-

ре структурности, вновь нависает над самим музыкальным процессом, сдерживая его и им управляя как внешний момент несвободы\*.

Как пишет Адорно, «примат всеобщего над особенным намечается во всех искусствах и распространяется даже на их отношения между собой»\*\*.

При этом в некоторых направлениях музыки стираются даже различия между материалом разных искусств — поэзии, музыки, живописи: «Первичность целого, «структуры», равнодушна к любому материалу»\*\*\*.

«Тотальность, атомизация и совершенно непостижимый, неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий, способ, хотя и основанный на принципах, но разрешающий произвольно выбирать их,— вот составные части новой музыки, и весьма трудно судить о том, *выражает ли ее негативность общественное содержание*, тем самым трансцендируя его, или же она *просто имитирует его*, бессознательно следуя за ним — под впечатлением его и под его воздействием»\*\*\*\*.

Проблема формы, композиции-структуры, внутренней динамики оказывается и проблемой социального смысла искусства. Как формулирует Адорно, «обязательное упорядочение искусства внутри самого себя, как видно, представляется невозможным без реальной организации самого общества, без организации конститутивной, которой могло бы уподобляться искусство; субъект и объект не могут примириться в искусстве до тех пор, пока они не примирены в реальной устроенности человеческого существования, а современное состояние общества — прямая противоположность такого примирения; антагонистические противоречия внутри общества растут, несмотря на иллюзию единства, которую создает лишь мощь объективных отношений, превосходящая и порабащая каждого отдельного субъекта. Но, с другой стороны, как раз по отношению к такой обманчивой положительности идея искусства состоит сегодня в том, *чтобы в своей критике выйти за рамки существующего общества и конкретно противопоставить ему образ возможного*\*\*\*\*\*».

---

\* Этой проблеме во всей ее многосторонности, в связи с социальной проблематикой искусства, посвящена статья Адорно «Vers une musique informelle» в сб. «Quasi una fantasia», Frankfurt a. M., 1963, S. 365—437.

\*\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 190.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* Там же.

\*\*\*\*\* Th. W. Adorno, Quasi una fantasia, S. 43.



«Чем враждебнее противится реальность возможности, тем актуальнее, насущнее эта идея искусства. Искусство в конце буржуазной эпохи вынуждено взять на себя ту роль, которую на заре этой эпохи избрал для себя Дон Кихот: искусство одновременно возможно и невозможно»\*.

Таким образом, произведение как продукт художественного творчества требует третьей ступени, снимающей первые две, а потому третья ступень у такого произведения, которое не изменяет истине, представляет собой *неосуществленный синтез*, напрасные усилия синтезирования, его и можно было бы назвать *иным*, или *возможным*. И это действительно не просто отсутствие синтеза как незаконченность и только, но борьба за синтез и борьба против синтеза, его отрицание; борьба за порядок и борьба против порядка; борьба против существующего и борьба за грядущее; одновременно анархия и вполне завершенная тотальность.

*Иное* для Адорно и есть символ зачеркнутых исторических и социальных надежд и перспектив, которые встают перед ним с тем большей настоятельностью, чем больше реальность осуществленного развития перечеркивает эти возможности, обличая их неосуществимость. Адорно в 1962 году — это Адорно 1932 года, полный надежд, но погруженный в глубочайший пессимизм. Здесь тоже повторяется дуетакт — ведь надежда и отчаяние, возможность и невозможность у него так же точно существуют; надежду он не просто отбрасывает, как не оправдавшуюся, а актуально перечеркивает. Это два реальных наложения.

Такое же отношение между *наличной действительностью* и *иным*: *иное* не изгоняется, раз теоретически признана его невозможность, оно продолжает жить как собственная невозможность, как утопия неосуществимости. И чем более неосуществимы перспективы, тем глубже противоречие между музыкой как уже априорной целостностью и музыкой как явлением объективной истины. Целостность исторически из «органического» итога процесса, по мере того как итог становится все более сомнительным, превращается, как сказано, в аксиому, в чистую предпосылку, которая реальностью процесса может не подтверждаться; и таким образом, согласно Адорно, *противоречия объединяются уже не реальной целостностью, а ее призраком*: перечеркивается не только реальность синтеза, но и призрак синтеза. Это ведет к «распадению музыки», хотя такое понятие и не учитывает всей диалектики процесса. Это ведет и к тому,

---

\* Th. W. Adorno, Quasi una fantasia, S. 43.

что сам Адорно называет утратой музыки ее качества *иного*: музыка становится тогда, по его мнению, только музыкой — пустым процессом звучания.

Итак, *иное* есть идеал, но идеал неосуществимый. Его неосуществимость подчеркивается тем, что он полагается в *невозможность*, в ту *осуществленность неосуществленного*, в целостность нецелостности, каковая возможна только благодаря тому, что в диалектической динамике истории искусства становятся возможными — на миг, как ирреальное проблескивание истины — поистине невозможные вещи. *Иное* как символ неосуществимого, но светлого идеала переустройства всего бытия, «изменения действительности», — идеал реальный, но не постигаемый в своей реальности.

Итак, произведение искусства, согласно Адорно, оказывается правдивым и цельным, то есть удовлетворяет и своему бытию и своему предназначению, если оно умеет на третьем этапе реально осуществить попытку *нереального синтезирования*, то есть воспроизвести в своей целостности в снятом виде как *два одновременных*, и тем не менее не слитых, не синтезированных в новом качестве, момента; если произведение умеет на третьей ступени выразить в уже-ставшем, в остановившемся движении процесса *смысл процесса как отрицания утверждения*.

Таким образом, негодность произведения самому себе — это *конечное расхождение музыкального и немзыкального в нем как в целом*.

*Иное* реально встает как смысл произведения, как субъективная готовность к лучшему, но оно решительно перечеркивается как утопия.

Однако и диалектика Адорно, не доходящая методически до полноты, — это результат тех же самых процессов, но уже в философском творчестве, которые, для подчеркивания общего в них с процессами в искусстве, можно без всякой натяжки называть художественно-философским творчеством.

Вопрос о том, как искусство функционирует в обществе, Адорно ставит и решает на чрезвычайно богатом фактическом материале, но это еще само по себе нетеоретично. В той мере, в какой Адорно бессистемен, прокламирование принципов всегда расходится у него с *фактическим наблюдением*, для которого язык его интерпретации все же случаен. В теории Адорно опирается на Маркса и на понятие Марксом фундаментальное противоречие искусства при капитализме: речь идет о том обстоятельстве, что произведения искусства не сводятся к абстрактному труду и потому, делаясь товаром, выступают как

внутренне противоречивые вещи. Если Маркс пишет, что «мастер по роялям воспроизводит капитал, пианист же обменивает свою работу только на «вознаграждение» и с этой точки зрения труд его является «столь же мало производительным, как и труд обманщика, производящего небылицы»\*, то Адорно говорит о том, что, как бы ни был обеспечен художник, он чувствует, что живет подачками, и это накладывает печать на его творчество.

Адорно показывает и те многочисленные способы, посредством которых капиталистическая система обращает произведения искусства в товар в тех или иных их объективациях. Представление об искусстве как *ином*, а это очень важно, тоже соответствует пониманию искусства у Маркса. Для Маркса «именно внутри искусства... выражается всеобщее содержание труда как пути развития человеческой свободы, которое внутри самой предметной практики реализуется как ведущая тенденция, осуществляющаяся в истории через тысячи отклонений и превратных форм... Художественная деятельность выступает как своеобразный «эталон» общественно развитого отношения человека к предмету, в принципе несовместимый с отношениями, вырастающими на почве буржуазного способа производства»\*\*.

Однако то, что для Маркса есть реальный залог будущего, для Адорно, как уже описано выше, есть своеобразный плюс-минус — фантом зачеркнутых перспектив. Всякая *несовместимость* звучит теперь как смертный приговор. Возьмем типичное для Адорно высказывание: «Что в музыке и вообще в искусстве называется творчеством — производством, прежде всего определяется противоположностью потребительскому товару культуры. Тем менее его можно непосредственно отождествлять с материальным производством. От последнего эстетические структуры отличаются конститутивно: что в них является искусством, не предметно, не вещно... Уже критический элемент антитезы, который сущностен для содержания значительных произведений искусства и который противопоставляет последние как отношениям материального производства, так и господствующей практике, не позволяет говорить вообще о производстве в обоих случаях, если не желать смешения понятий»\*\*\* и т. д.

---

\* К. Маркс, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, Н., 1939, S. 212.

\*\* Д. Пажитнов, «Капитал». Проблемы эстетики в «Капитале». — «Философская энциклопедия», т. II, М., 1962, стр. 439.

\*\*\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 211.

Выше речь шла о принципиальной разности уровней в конструкции творчества в немецкой классической философии и в концепции творчества у Адорно — диалектика Адорно оказывается значительно меньшей силы общности и применимости.

Хорошо известна та легкость, с которой Гегель, не подозревая о будущих путях историзма, о западнях и загадках, которые ожидают историзм в его развитии, как бы возносится над всеми эпохами искусства как незваный их судья, окидывая их уверенным, не знающим сомнения взглядом. Гегель сам так прямо и говорит в «Эстетике», что из поэзии знает все, что можно знать, и утверждает, что все это действительно и можно и нужно знать. Но если над искусством возносится мыслитель, на глазах которого, как ему кажется, приходит к завершению и искусство и не только искусство, но и все бытие, то современный философ, вынужденный жить уже после состоявшегося «конца искусства» и «конца истории», не способен на столь же поспешное обращение с веками и народами.

Правомерность подхода к искусству сверху, дедуцирования его совершенно исчерпывается, и пороки универсальной системы выступают на первый план как пороки философского тоталитаризма, напоминающие интеллигенту 30-х годов (когда в основном складывались взгляды Адорно) о нарастающем духовном и политическом тоталитаризме его дней. Одним из первых, кто хорошо понял недостаточность философской систематики и выразил идею незаконченной, открытой, «негативной» диалектики, ставящей *движение* перед любой тотальной завершенностью, был Вальтер Беньямин, проницательный социолог и критик современной буржуазной культуры, мыслитель, близкий к марксизму; его незаконченный жизненный труд (Беньямин покончил жизнь самоубийством при попытке бежать из Франции в США в 1940 году, боясь попасть в руки гестапо), оборванный действительностью, не благоприятствующей гармонической завершенности людских судеб, в последние годы стал особенно актуален. Адорно был другом и единомышленником Беньямина, и их работы выявляют поразительное сходство идейной направленности, общих социологических устремлений.

Не случайно, что Адорно, этот философ, живущий искусством, сам — высокопрофессиональный музыкант; точно так же Беньямин, переводчик Бодлера и Пруста, автор социологического исследования о «Париже, столице XIX века», был погружен в искусство, ни на минуту при этом не отрываясь от политики и философии. Оба они обладали редким умением слышать пульс истории в искусстве.

Адорно в философии и социологии идет от искусства. Не искусство философией, он поверяет философию искусством.

Философия Адорно может даже показаться слишком увязшей в конкретной реальности самой действительности и искусства. Все исторические этапы искусства он рассматривает под знаком современного периода; до определенной степени получается на деле перенос современных масштабов (в музыке — форм восприятия, слушания) на другие эпохи. Большинство философов шло и идет сверху, от «бытия» и от «идеи». Конкретный материал искусства при этом не всегда улавливается, но и не получает никогда несвойственных ему преимущественных прав.

Эту привязанность Адорно к конкретному этапу истории искусства нужно более внимательно рассмотреть, отыскав тот источник, который у Адорно обобщается и от которого идет его понимание и переживание искусства.

## 2

Если Адорно в центр своей философии ставит негативность, то важно посмотреть, как это конкретно выявляет себя у него в диалектических и недиалектических моментах. Если понимать бытие как движение, как становление, то это диалектический момент до тех пор, пока в своей диалектике он *не перейдет в свою противоположность, если утратит меру* (самотождественность). Поэтому диалектическим безусловно является разъяснение Адорно о том, что движение и структуру в каком-то целом, например в произведении искусства, нельзя отрывать друг от друга, что в процессе само движение порождает структурные моменты. Это само по себе диалектично и верно до тех пор, пока мы не убедились, что *сложились какие-то независимые от процесса закономерности*, которые на этот процесс неумолимо накладываются. Именно в преувеличении этого диалектического момента движения и состоит недиалектичность Адорно, когда он обсуждает сущность произведения искусства.

Хотя Адорно сам в одном месте — и не без основания — упрекает музыкантов в том, что многие из них не знают, что такое произведение искусства, его собственный ответ на этот вопрос не отличается той настоящей подчеркнутостью, с которой этот же вопрос ставит, например, феноменология\*.

---

\* Все феноменологи эмфатически спрашивают: «Что такое произведение искусства?» Их неустанное вопрошание устремлено к бытию произведения искусства. Таков смысл широко известной на Западе работы Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения».

Если считать, что есть эстетические предметы и что, следовательно, эстетический предмет есть, существует, то тогда не только всякое движение, всякий процесс, если это процесс создания объекта, имеет некоторый результат, свертывается в то, что называется «произведением искусства», но и сама целостность произведения искусства как результат, как инвариант разных вариантов реализации и понимания существует все же независимо и до этого процесса, в который он разворачивается каждый раз в реализации предмета. В этом случае временной характер искусства характеризует уже не смысл самой музыки, а форму ее понимания, переживания. Адорно, справедливо выступая против абсолютизации предметности произведения искусства, склонен все же к тому, чтобы вообще отрицать эту предметность\*.

Такие понятия, как *целостность*, «тотальность», которые естественно связываются с произведением искусства как предметом, приобретают поэтому особый интерес, так как именно в их конкретном характере у Адорно и выразился основной конфликт его диалектики.

В одном случае процесс снимается так, что результат есть нечто отличное от самого процесса — результат уже, если угодно, статичен и замкнут в себе, он есть целостный, единый, неразделимый «смысл». Результат *в конечном итоге* есть то же, что было и до процесса разворачивания и процесса понимания,— есть *смысл*, определенным образом зафиксированный и выраженный в определенном материале. Процесс в своей качественности обнаруживает все же свою произвольность, даже если теоретически невозможна никакая иная представимость целого.

---

С точки зрения феноменологии, как представляет ее Р. Ингарден, можно говорить о «некотором реальном предмете, задуманном творцом как произведение искусства» (Роман Ингарден, Исследования по эстетике, М., 1962, стр. 149). Далее: «В каждом эстетическом переживании, в котором вообще дело дошло до сформирования эстетического предмета, существует момент убеждения относительно бытия (или небытия), но это бытие нельзя отождествлять с реальным бытием в мире... Эстетическое переживание... вместе с тем является переживанием, имеющим характер открытия, а именно являющим своеобразные качественные ансамбли» (там же, стр. 152). «Мы видим: есть что-то такое». Р. Ингарден говорит об «открытии в некоторой конкретности реализованного возможного качественного ансамбля» (там же, стр. 153).

\* Речь, конечно, нигде не идет о материальном выражении произведения искусства, то есть о тех способах, которыми оно записывается. Предметность значит особого рода вещьность, субстанциональность, в противоположность простой процессуальности.

В другом случае результат процесса есть *снятый процесс*, процесс, данный в своей завершенности, замкнутости, отлаженности, так что *нельзя или не нужно* продолжать его дальше, поскольку достигнута осмысленность и уравновешенность целого. Здесь целое относится к процессу, который не утрачивает своей качественности и который представлен как проявление противоборствующих сил, которые затем уравновешиваются. Процесс здесь нельзя не мыслить так или иначе «энергетически», так что возникают ассоциации с методологией 20-х годов, с ее увлечением «энергетизмом».

Все эти точки зрения *совсем не внеположны* музыке, они не только чисто теоретические и философские, они имманентно присущи той или иной музыке, и в реальном творчестве, особенно в современной музыке, они активно *перебираются* самим искусством и имманентно в нем сказываются. Это касается и всех возможных их вариантов. Их можно логично представить и как различные уровни *снятия процесса*. Но важно, до какого уровня доходит в каждом случае сама практика и теория.

Если нам скажут о «движущемся целом» и если это не считать простой метафорой, этим «разрешая» проблему\*, то надо это будет понять как-то рационально. Это выражение, как кажется, совпадает с первой из приведенных точек зрения, поскольку если целое движется, то оно уже задано заранее, процесс есть лишь процесс его реализации, подтверждения, демонстрации. Нельзя говорить о целом как данном в каждый отдельный момент, поскольку целое будет тогда уже завершено и не будет стимула для процесса; в применении к традиционному искусству можно говорить только об *антиципации целого* в отдельный момент, даже если не учитывать момента заданности целого как *знания* о целостности предмета\*\*, что решительно способствует восприятию процесса как целого и, по наблюдению Адорно, в большинстве случаев просто замещает переживание и реальное восприятие процесса как целого. В таком смысле — в смысле *антиципации целого* — и понимает, вероятно, движение целого Адорно. Его высказывания, и очень часто, оставляют поле для противоречивых истолкований.

---

\* Никакое выражение нельзя читать метафорой до тех пор, пока теория рассматривается не только в своих эксплицитно постулируемых моментах, но и в целом. Выяснение непознанного самой теорией не менее важно, чем упорядочение очевидной системы или бессистемности.

\*\* Этот момент предварительного знания в восприятии всего искусства последних веков играет значительнейшую роль. Установка определяет, как понимать. Искусство выделило из себя целый ряд категорий, без предварительного знания которых невозможно его вполне понять. Об этом — ниже.

Вообще же надо иметь в виду, что формула «утверждение — отрицание» проявляет себя в концепции процесса-целого неукоснительно и актуально, чувствуется за всеми отклонениями и витками мысли.

Для Адорно целое и не существует вне ряда «утверждений-отрицаний», никогда не достигая синтеза; если и есть «объект», то он исчерпывается самим движением, сводится к нему, каким бы многослойным ни было это движение. Очевидно, что музыка, чем сублимированнее она, тем больше есть процесс: музыка вообще есть производство без конечного продукта — и это не только экономически.

Адорно пишет о камерной музыке: «Процесс производства без конечного продукта — таковым в камерной музыке является только сам процесс. Причина — в том, что исполнители, конечно, только играют — играют в двух разных смыслах. В действительности процесс производства уже опредмечен в структуре, которую они только повторяют, — в композиции [...]. То, что кажется первичной функцией исполнителей, на деле уже совершенно самим объектом и только как бы сужается этим объектом исполнителям»\*.

Таким образом, предмет есть, но этот предмет исторически вторичен — вторична сама «предметность», а во-вторых, он есть что-то вроде *фиксации процесса*, такой фиксации, где не нужно специально различать *фиксацию смысла* и фиксацию внешнего течения процесса *исполнения (запись)*. Верно, что предметность-вещность музыки *оформилась* исторически, но можно эту предметность-вещность постулировать на более глубоко уровне-слое произведения. Завершенность вещи есть для Адорно показатель *отчуждения непосредственного*, и потому он склонен феноменологический подход рассматривать как «историографию отчуждения», отрицая возможность *логически-структурного* подхода к «объекту». Различие между Адорно и феноменологами, с одной стороны, между Адорно и «энергетическими» теориями 20-х годов, с другой — не в признании или непризнании *процессуальности* в музыке, а в признании за процессом разной меры *существенности* для музыки. Произведения *«внутри себя, как таковые, определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат»\*\**.

Отдельные моменты течения произведения слушатель соединяет вместе (*hart zusammen*), так что возникает *Sinnzusam-*

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 97—98.

\*\* Там же, стр. 136.



menhang, то есть смысловой контекст, целостность смысловых взаимосвязей. Сёрен Киркегор, на которого не раз ссылается Адорно, пишет: «Спекулятивное ухо собирает воедино слышимое, как спекулятивное око — видимое». Вот это последнее слово и важно для Адорно своим негативным моментом, тем, что оно не подчеркивает пространственность структуры, а дает возможность представить ее как неснятый процесс, актуализирует представление о расщепленности моментов во времени даже в итоге, где они все-таки *реально* собраны же в представлении о произведении, в «смысле». Характерно, что и слово «течение», может быть, столь привычное, но часто не осознаваемое в своих философских импликациях, подчеркивает *не дискретность* «течения музыки» — не ту дискретность, статический момент в самой динамике, который учтен ведь и самим Адорно в его представлении о музыке, как «утверждении-отрицании», то есть постоянных диалектических скачках, — а говорит о *континууме музыки*.

Это словосочетание — «континуум музыки» — не только метафора для Адорно, которая ускользает в своем буквальном значении от его внимания всякий раз, когда он не останавливается на ней особо, но и *вполне осознанный и привычный способ выражения*.

Адорно дает такое понимание соотношения целого и детали в произведении искусства, которое безусловно приемлемо для современного понимания произведения искусства:

«Там, где серьезная музыка удовлетворяет своей собственной идее, там всякая конкретная деталь получает свой смысл от целого — от процесса, а целостность, тотальность процесса получает смысл благодаря живому соотношению отдельных элементов, которые противопоставляются друг другу, продолжают друг друга, переходя один в другой и возвращаясь вновь»\*.

Целое есть процесс, и предвосхищение целого в процессе достигается живым соотношением деталей. Это понятие живого и есть ключ к разрешению проблемы целого и проблемы реального синтеза, которая как практическая проблема искусства встает все же, несмотря на философское отрицание синтеза. Это понятие живого («органического»), заметим кстати, дает то представление о музыке, которое враждебно новейшим направлениям в музыке.

На это указывает и сам Адорно в статье «Vers une musique informelle».

---

\* Th. W. A d o r n o, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 39.

«Вполне мыслимо,— пишет Адорно,— что сериальная и пост-сериальная музыка рассчитана уже на апперцепцию принципиально иного рода (по сравнению с традиционной музыкой, включая Веберна.— А. М.), если вообще можно утверждать, что музыка настроена на такого-то рода апперцепцию. Традиционное слушание таково, что музыка развертывается во времени — части образуют целое. Это развертывание, то есть отношение смысловых элементов музыки, как они следуют друг за другом во времени, к простому течению времени, стало как раз сомнительным, проблематичным; в самом сочинении такое развертывание каждый раз встает как задача, требующая своего нового продумывания и разрешения. Не случайно Штокгаузен в статье «Как проходит время» «центральный» вопрос об унификации параметра длительности и звуковысотного параметра излагает с точки зрения деления целого на части, то есть сверху вниз, а не снизу вверх. Замечательно, что моя первая реакция на «Zeitmasse» [...] соответствовала его теории о статичности как результате всеобщего динамизма и его теории каданса\* . Это высказывание дает нам указание на *границу вперед* для теории музыкального произведения у Адорно. но в столь же малой степени может быть распространено и назад на историю музыки, за исключением одного достаточно короткого этапа, вернее, логически, момента в ней.

Это самое понятие «живого», которое и осознается Адорно как противовес всему механистическому в музыке, понятие, где ключ почти ко всему у Адорно,— *более конкретно*, чем это требуется от общей философской концепции музыки, оно явно обнаруживает свою зависимость от имманентной эстетики творчества Шенберга—Берга—Веберна, несмотря на то, что о *живом* в музыке говорилось всегда.

Но здесь живое — не просто то, что имеют в виду, когда говорят, например, об органичности произведения искусства или о том, скажем, что произведение искусства как живая данность — именно процесс — в своей беспрестанной изменчивости, неуловимости (все качества, отрицаемые полуматематической музыкой последнего времени с ее абстрактными физическими параметрами, к которой у Адорно нет живого отношения) выходит за рамки *графически осуществимого текста*, в своем становлении не может быть наглядно и просто схвачен (за представлением о становлении тут же, едва оно начинает обрастать образностью, появляется «растение», как глубокий архетип;

---

\* Th. W. Adorno, Quasi una fantasia.

вспомним Асафьева с его необычайно ярким представлением о «прорастании») \*.

В приведенном выше отрывке хотя внешне и предполагается заданность целого и реальное разворачивание процесса (деталь получает смысл все же от целого), но зависимость детали от целого нужно понимать только *как зависимость детали от целого в растущем растении*: процесс есть с самого начала относительное равновесие, *плетение* деталей, выращивание листьев и цветов там, где рост только добавляет что-то к уже существующему. Рост растения, рост, которого мы не видим, представляется нам непрерывностью, континуумом. Но этот момент непрерывности великолепно подтверждается понятием динамики в имманентной эстетике Шенберга и в первую очередь Берга и ролью архитектоники в их произведениях.

«Вообще музыка Берга,— замечает Адорно в статье «Как слушать новую музыку»,— живет волей к смазыванию всех контрастов, к отождествлению нового и старого»\*\*—как в плане преемственности музыкального языка, так и в рамках отдельного произведения: в соотношении предшествующего и последующего. «Музыка Берга иногда звучит так, как если бы темы вообще складывались из бесконечно малых величин, как если бы тематическое развитие предшествовало теме,— понятие темы этим ставится под вопрос»\*\*\*.

Вообще говоря, «чем больше новая музыка отдает себя во власть своих раскованных, свободных влечений, внутренних движений, тем более тяготеет она тогда к насквозь проросшему, даже хаотическому облику, где возникает необходимость — чтобы не опуститься на художественную стадию — в сопротивлении организующего начала, где вызываются к жизни тончайшие конструктивные средства. Но и наоборот — конструктивные средства, чем тонченнее они становятся, тем большую

---

\* Уместно привести здесь слова выдающегося пианиста Эдвина Фишера (1886—1960), как и все его поколение, удивительно чувствовавшего музыкальный процесс именно как рост: «Произведение хорошо тогда, когда — оно выросло, как растет дерево, так что хотя и есть много деревьев со своими ветвями, листьями, цветами и плодами, но каждое следует своему собственному закону, например, все вишневые деревья — основному ритму вишни, да и каждое индивидуальное дерево являет образ своего собственного варианта со своей личной, во всем прослеженной характеристикой; вот если произведение выросло так, тогда хорошо. Первая задача интерпретации — почувствовать эту глубокую логику, в главном последовать за нею».

Очевидно, что содержащих этот образ высказываний — безмерное множество.

\*\* Th. W. Adorno, Der getreue Korrepetitor.

\*\*\* Там же.

роль начинают играть в расщеплении замкнутых поверхностей, и, каждый раз являясь организацией в малом, сами по себе производят на свет нечто такое, что на первый взгляд покажется хаотическим мерцанием»\*. «Вагнеровская концепция искусства сочинения музыки как искусства переходов получает у Берга универсальное развитие. Она подчинила себе все измерение музыки, прежде всего тематическое развитие и диспозицию оркестровых тембров. К этому приводит глубокая приверженность Берга ко всему аморфному, можно даже сказать, — музыкальный инстинкт смерти, с которым названная концепция состояла в родстве еще со времен «Тристана». Одновременно она же становится принципом формообразования»\*\*. Существенно не меняет дела и то, что у Шенберга и Веберна эта льющаяся «растительность» предстает в ином виде — в соответствии с совершенно иным смысловым обликом их музыки. Так, Шенберг в большей мере, чем это допускал Берг, является господином звукового потока, который протекает под его управлением\*\*\*, а у Веберна диалектика динамики и статики прогрессирует, уходит вглубь, утаивает свою «живость», свою

---

\* Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*.

\*\* Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*. См. описание конкретного момента в камерном концерте Берга, где он, по словам Адорно, «буквально объединил понятия перехода и сдвига», то есть непосредственного слияния и резкого перелома: «Начало бурной каденции после замирающего в тишине *adagio* — это единственный резкий контраст во всем произведении. Но безмерная забота Берга о прочном опосредовании остановилась все же и перед этим контрастом, и он тоже был охвачен вагнеровским «искусством перехода». Задача тут состояла в том, чтобы, с одной стороны, резко противопоставить предельное *fortissimo* и предельное *pianissimo*, а с другой — постепенно перевести эти динамические уровни один в другой. Берг изобретательно осуществил невозможное. В конце *adagio* незаметно замирает звучание духовых и скрипки, но еще прежде, чем им замереть, так же незаметно уже вступило фортепиано, его звучание усиливается и доходит до *mezzo-forte*, так что взрыв каденции остается в пределах этого роста звучности, в рамках непрерывности. Но этот рост происходит как бы за кулисами: роля, который во второй части не использовался как сольный инструмент, едва ли еще обращает на себя внимание, — даже тогда, когда он звучит громче, когда самые низкие его звуки подобны шуму и шороху, все же на переднем плане сознания остается мелодия, самое главное, что происходит здесь в музыке, — голоса флейты пикколо и скрипки. И так фактически, на деле, достигается и полное замирание звучности с внезапным контрастом *fortissimo* — и наоборот: это последнее уже подготовлено для неосознанного восприятия».

\*\*\* Характерный пример — разрыв музыкальной ткани в середине Первой камерной симфонии Шенберга: эпизод, который Адорно подробно разбирает (см.: Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*). Уровень развития формы здесь приводит к парадоксу: последовательность роста, чтобы не обратиться в некую иллюзию, в видимость осмысленного, должна быть перебита; именно это и спасает в конечном итоге самое последовательность.

сердечность, душевность. Очевидно, что речь идет здесь об образных ассоциациях, но о таких, которые более или менее обязательны, так или иначе осознаются независимо от любых оценок.

Говоря о технических приемах Берга, о его вариационной технике, Адорно характерным образом замечает: «Это взрезание тем, их рассекание на мельчайшие единства, тенденция к атомизации вызывает у людей неподготовленных, непросвещенных в этом отношении такое впечатление, которое реакционный критик Леопольд Шмидт в свое время снабдил этикеткой «инфузорность». Вот эта «инфузорность» затем и сопоставляется с широким дыханием мелодических линий по образцу, например, Шуберта. Сюда вкрадывается и психологический момент. Мнимое скольжение, извивание, хаос этой музыки нарушает табу, неосознанно укоренившееся в сознании, — отвращение к низшим животным, насекомым, червям»\*. Напротив, Стравинский и Хиндемит (как представители «неоклассицизма») послушны этому табу — у них все вычищено, выметено, прибрано. Адорно, естественно, добавляет слово «ложный» к своей характеристике берговской музыки — это слушание неподготовленного слушателя вскрывает, однако, передний план музыки, и этот передний план схватывается здесь образно-четко. Берг вуалирует четкие очертания, всякие цезуры, переходы, сбои; и здесь представления о чем-то льющемся, переливающимся, извивающемся, кружащемся напрашиваются сами собой. Даже и представление о нерасчленном хаосе. Но такое обманчивое впечатление истинно постольку, поскольку без него неммыслимо и самое глубокое проникновение в эту музыку, которая вбирает в себя аморфность хаоса и снимает ее в себе.

У Шенберга с самого начала, и не только у зрелого мастера, *время* уже другое, и не в том дело, что оно насыщеннее, или медленнее, или быстрее, чем, например, у Вагнера или Брамса, а в том, что оно просто *другое* (в принципе, не в каждой частности). Это время, в котором не что-то становится, оно не *развертывание процесса*, а в более буквальном смысле — *развертывание, развертывание свернутого*, конечно, в тенденции. Это пространство-время, время-пространство, которое одновременно может быть стремительным и... устойчивым. Смотри на водопад, можно не следовать глазами за падающей водой, а задержать взгляд на одном месте, в котором будет низвергаться вода. Сходные динамические моменты и в музыке современника Шенберга — Макса Регера и вообще в музыке

---

\* Th. W. Adorno, Der getreue Korrepetitor.

того времени. И вот, задержав взгляд на одном месте-моменте низвергающейся в пучину воды, можно видеть, что здесь с самого начала дана *устойчивость* и что в обозримое время ничто не изменится, но что с начала же — *предельная стремительность*, предельная, потому что вода летит вниз и притом с наивозможно для нее быстрой скоростью. Вот и динамика Шенберга проносится с предельной динамичностью через устойчивость. И, значит, сразу же две возможности для восприятия: замечать больше одно или другое — или только одно, или только другое. Но эти возможности реализуются не субъективно, они *последовательно* исчерпываются в истории музыкального слушания.

И вот это время явно стремится к тому, чтобы пониматься не только как очевидная непрерывность звучания, но и как непрерывность перехода от одного к другому, как непрерывная артикуляция смысла. Эта музыка в своих нестатических моментах вполне способна пробудить и представление о накрывающемся и падающем в пространстве движении.

Чрезвычайно важным для анализа хода рассуждений, мысли Адорно представляется то, что его диалектическая концепция бытия и становления подтверждает и сама подтверждается определенным, и притом только определенным, материалом искусства начала XX века. Далее, этот параллелизм распространяется Адорно на всю историю музыки, по крайней мере последних веков, *несмотря на то*, что реальная диалектика истории музыки не подтверждает всегда и везде этой динамической концепции Адорно.

В философии Адорно происходит такой исторически значительный момент встречи и глубокого родства философской концепции действительности и музыкальной концепции действительности на определенном этапе развития самого искусства; *момент встречи*, когда обе концепции взаимно подтверждают друг друга.

Для классического искусства («венская классика») характерно деление целого на ряд крупных и резко отделенных друг от друга разделов (какими бы они ни были качественно, о какой бы конкретной форме ни шла речь, — будь то сонатное аллегро или рондо-финал в симфонии)\*.

---

\* Как замечает Адорно о сонатном аллегро и родственных ему классических формах, «они наличествовали, прошли процесс отбора и были технически отлажены». Они были «отшлифованы» в течение долгой своей предис-  
тории. Благодаря этому они «порождали уверенность в обращении с ними как с давно привычным материалом и одновременно давали простор для

Эти разделы в своем соотношении и явном разграничении и задают *крупные колебания* внутри единой формы; они — утверждения-отрицания на *почти самом* высоком уровне. Ясно, что это — не самый высокий уровень. Таковой есть *целое*, но какова именно природа целого, вот в чем и состоит задача. Эти разделы противоплагаются друг другу (экспозиция — разработка — реприза) — *момент различия* — и соответствуют друг другу, вырастают одно из другого — *момент сходимости*. Таким образом, еще прежде мелкого колебания минимальных единиц, еще прежде почти бесконечной цепочки колебаний на уровне периодов, тактов и т. д. даны крупные, через которые мелкие колебания обобщенно попадают в единство целого\*.

Для классического искусства как для классического характера, как говорится, уравнищенность разделов, «гармоничность» музыкальной архитектуры. Адорно такое соотношение не устраивает, как не устраивает оно и музыку на определенном этапе. Разноэтажность процесса начинает восприниматься, вследствие имманентного развития искусства, как момент метафизики в строении целого — и не без основания.

Дело в том, что, как бы эти конкретные крупные формы ни сложились исторически последовательно, в них сохраняется элемент скачка, — они являются именно тем реальным примером исторического и диалектического *отложения* процесса в статическом, *ставшем*, что в каждом конкретном примере может идти вразрез с теоретически постулируемым единством всего динамического и статического, из которых первое *реально* порождает второе. Вот случай, когда они *распадаются* и статическое так или иначе противопоставляется динамическому, процессуальному, хотя *распадаются*, конечно, не абсолютно в том смысле, что статическое не безотносительно к динамическому, а *реально подтверждается* процессом: и здесь метафизическое будто бы представление о сосуде, заполняемом своим содержимым, вполне уместно — в той мере, в какой этот «сосуд» действительно хранит свою независимость от содержимого\*\*.

---

спонтанных музыкальных импульсов» (Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 104).

\* Независимо от того, есть ли это целое единый и неделимый смысл предмета или «целостность процесса».

\*\* «Сонатная форма, — пишет Адорно, — оказывалась наиболее пригодной для изображения субъективно-опосредованной динамической тотальности», то есть общества на определенной, ранней стадии капиталистического развития с его производительными силами и производственными отношениями, «изображаемыми» через модус своего бытия — через динамическую тотальность. «Идея целостности — идея самой музыки безотносительно к воспринимающим

Итак, начинает восприниматься как метафизическая условность наличие ограниченного числа вариантов на, так сказать, предпоследнем сверху этаже, вариантов, отработанных и канонизированных практикой, обобщенных теорией,— наличие определенных форм, которые с большей или меньшей искусностью *заполняются* конкретным материалом и приводятся в органическую связь с этим материалом (как и наоборот); эти варианты воспринимаются как момент априорный и потому неоправданный, как некоторая крыша или крышка, которая налагается и надевается на живой процесс музыки.

Классичность *строения* оказывается нехороша в двух отношениях сразу — когда между формой, то есть композицией разделов, и процессом, становлением формы, зияет брешь, и тогда, когда ее нет; тогда становление настолько оправдывает строение в его типовой схематичности, что последняя сама по себе не нужна, избыточна.

И музыка, которая на своем классическом этапе разрабатывала именно многоэтажные конструкции, в соответствии с имманентной логикой своего развития делает *колебание* от исчерпавшей себя *пока* стороны в другую сторону — в сторону одноэтажности, в сторону смывания и слияния всех уровней; все это продолжает происходить под знаком диалектического развития формы\*, что, как и следовало ожидать, в чем-то дру-

---

эту музыку индивидам — утверждала, будучи почерпнута из социального фундамента, свой приоритет перед более ярко выявленным, но вторичным различием общественной, гласной, и частной, личной сферы». Индивиды, к примеру, на концерте могли «субъективно отбросить чувство своей разъединенности, но это не затрагивало самой основы, порождающей это чувство» (Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 107—108).

«Со времен промышленной революции вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов это привело к отказу от схем и возникновению новой музыки. Сама общественная тенденция становится в ней звучанием. Расхождение общих и частных интересов само признается в своем существовании, выражаясь в музыкальной форме, тогда как официальная идеология учит, что то и другое находится в гармонии» (там же, стр. 78).

\* Не только последние квартеты Бетховена, но и многие части из квартетов среднего периода (например, вторая часть седьмого квартета, медленная часть десятого), как пишет Адорно, ссылаясь на Эрвина Ратца, имеют «нерегулярное строение». Это и есть ломка сложившихся форм, о чем идет у нас речь. Новые формы, нужно заметить, по своему строению *индивидуальны*. Но эта ломка традиционных классических форм и началась впервые именно в камерной музыке Бетховена. Именно эта ломка, даже, лучше сказать, сдвиг внутри формы означает, по словам Адорно, «первое радикальное освобождение музыки», а не какие-либо гармонические и полифонические



гом закономерно-диалектически приводит к «метафизической» односторонности. Границы крупных частей (например, экспозиции, разработки, репризы) все более сливаются, начинается проникновение частей друг в друга, границы все более становятся формальными и нерелевантными для формы целого, которая начинает жить уже другими закономерностями\*.

И как бы для того, чтобы прийти к своему познанию именно в теории Адорно, музыка нацеливается как на первого противника *именно* на то, против чего выступает и Адорно в своей теории, и не только в отношении музыки, но и вообще, против синтеза как *закругления*, завершения целого, как снятия «утверждения-отрицания».

В историческом развитии послеклассической музыки в первую очередь возникают проблемы репризы в сонатном аллегро и четвертой части (финала) в симфонии — то есть именно то, что несет в себе опасность завершения, закругления, замыкания и становится проблематичным\*\*.

---

дерзости. Камерная музыка меньше стремится к «иллюзорной интеграции слушателей»; она, благодаря дальше заходящей индивидуации, более свободна, менее авторитарна, менее насильственна» (Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 107—108).

\* И в музыке XX в., особо хранящей связь с традиционной (Яначек, Прокофьев), этот процесс не кончился. Все еще может существовать распор и внутреннее противоречие между абстрактной заданностью формы-композиции и индивидуальностью становления (см., например, позднее Концертино Яначека).

Так, исследователь творчества С. Прокофьева отмечает, что жизненная приверженность Прокофьева к формальной «классичности» композиции цикла и его отдельных частей несколько ограничивает новаторский размах прокофьевского этического симфонизма (в равной мере — и его камерно-инструментальных циклов)... Чуждаясь ложноромантической расплывчатости формы. Прокофьев как бы не вполне доверяет устойчивости, драматургической определенности найденных им в симфониях, концертах, сонатах новых принципов политематической непрерывной сквозной цикличности контрастно сопряженных сцен и кадров» (С. Слонимский, Симфонии Прокофьева. Опыт исследования, М.—Л., 1964, стр. 31).

\*\* Адорно пишет о Бетховене: «Самый заметный *prima vi* (на первый же взгляд) формалистический *residuum* (остаток) у Бетховена — это реприза, возвращение снятого, она остается непоколебленной, несмотря на всю динамичность структуры... Не случайно некоторые из самых проблематичных концепций Бетховена приурочены именно к моменту репризы, как «возвращению равного». Они оправдывают то, что уже было однажды, как результат процесса» (Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 216—217). И далее Адорно делает крайне важное замечание: «Чрезвычайно показательное, — пишет он, — что гегелевская философия, категории которой можно [NB] без труда перенести на такую музыку, где безусловно отпадает всякое культурно-историческое «влияние» Гегеля, тоже знает репризу, как и Бетховен: последнюю главу «Феноменологии». «Абсолютное знание» имеет только одно своим содержанием — подведение итогов всего труда в целом, тогда как ведь

*Индивидуальность* построения и создается в первую очередь в четвертой части, в финале, где и Брамс, и Брукнер (последний особенно показателен, так как стремился к одному-единственному решению), и Малер (последний — изменяя всю форму симфонии) стремятся каждый раз давать новое решение, которое прямо вытекало бы из динамики предыдущих трех частей (в принципе, на деле все еще сложнее).

Но в целом *новые* закономерности еще не сложились и проявляют себя, скорее, подспудно, под видимой скованностью старыми формами, что особенно характерно в свете до сих пор не законченных споров о том, как построены первые части симфоний Брукнера. Ясно только, что старые априорные закономерности формы-композиции разрушаются под знаком вывода целого из исходного материала, под знаком внутреннего «энергетического» уравнивания процесса, где, так сказать, заданные меры веса теряют значимость\*. И чем более «психологически» мыслит себя музыка, тем больше оснований для «энергетизма» и «энергетического самоистолкования»: процессу «течения чувств» соответствует процесс течения в музыке, эмоционально насыщаемый.

---

тождество субъекта и объекта было уже достигнуто в религии» (там же, стр. 217).

Таким образом, «репризность» обладает исторически-объективным и содержательным смыслом, даже, можно сказать, идеологическим, то есть является ложным сознанием социальных явлений, а потому подлежит социологическому анализу.

«Неустанное убеждение, уверение в том, что именно в возвращении первоначального — весь смысл, самораскрытие имманентности как трансценденции — все это криптограмма того, что реальность, только воспроизводящая самое себя, сбита в систему, лишена смысла — место смысла занимает бесперебойное функционирование», — так заключает Адорно (там же, стр. 217).

Итак, то обстоятельство, что аффирмативный жест репризы в некоторых из самых значительных композиций Бетховена проявляется как сила карающая и подавляющая, как диктаторское «это — так» и в своей торжественной декоративности вырывается за рамки реального процесса, — это *вынужденная дань, которую Бетховен платит тому идеологизму, в плен которого попадает и самая высокая музыка, которая когда-либо говорила о свободе в условиях продолжающейся зависимости, несвободы*. «Все эти импликаты бетховенской музыки раскрываются в музыкальном анализе без рискованных выводов по аналогии, но перед лицом общественного знания они оправдывают себя как истина, как импликаты, сходные с импликациями самого общества» (там же, стр. 217).

\* По словам Адорно, «со времен промышленной революции вся музыка страдает от непримиримой вражды общего и особенного: возникла пропасть между традиционными универсальными формами музыки и тем процессом, который конкретно протекает в их рамках. В конце концов это привело к отказу от схем и возникновению новой музыки» (Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 78).

Этот процесс переориентации формы, процесс, способствующий ее психологическому насыщению и перенасыщению музыки, происходит, как справедливо указывает Адорно, еще в квартетах Бетховена, произведениях, формальные (в широком смысле) богатства которых не исчерпаны донныне.

Но только у Бетховена это — конструктивная переориентация формы, она нацелена на индивидуальную (в принципе) завершенность и *строгость* формального построения, тогда как впоследствии (особенно в новонемецкой «листовской» школе) снижение этажности воспринималось как отмена обязательности, принудительности некоторой формы. Тогда, в пределе, индивидуальность формы равняется бесформенности индивидуального.

Пассакалия в Четвертой симфонии Брамса — прекрасный пример равновесия между старым принципом многоэтажности (сопоставления крупных частей) и заложенным внутри новым принципом одноэтажности (32 вариации над остинантной темой), цепочки ряда, живущего своей индивидуальной динамической жизнью. Обращение к пассакалии как старинной идее, но новой конструктивной форме, чрезвычайно характерно и для Берга, и для Шостаковича, и для Хиндемита, то есть для тех композиторов, которые как раз стремятся к равновесию между старыми и новыми принципами и не делают крайних выводов из тенденций музыки. Форма внешне динамизируется, но статическое вновь обретается — естественно и совершенно *автоматически* — в других элементах, так что принципиально сохраняется наличие равновесия динамического и статического, только последнее нужно искать уже в другом месте, на других уровнях, чем прежде. Это — соотношение элементов, *иных качественно*. Тут многое можно найти, например, в области гармонии. Во всяком отношении в плане архитектоники, и особенно всякой предвзятой архитектоники, статичность все более и более устраняется, пока, в пределе, форма архитектурно не становится идеально динамической и каждое произведение не начинает представлять собой совершенно особое и уникальное *растение*, не похожее ни на какое другое.

За эту динамичность и уникальность музыки в конце концов ощутимо расплачивается статичностью и на уровне вертикали и тем, что с утратой тонального центра позже (а это все — взаимосвязанные вещи) и в горизонтали возвращается статика, но уже не как статика различных, сугубо противопоставляемых друг другу частей, а как вторичная статика внутри динамики, как утрата самодвижения вперед (которая часто, заметим, *реализуется как непредсказуемость дальнейшего*). Чем

больше логика движения становится логикой движения *только данного* произведения (а это может быть, конечно, только в очень и очень относительной степени), тем более произвольной становится она по сравнению с прежними общими закономерностями. Опять в музыку возвращается момент априорной заданности, но теперь с тем большей универсальностью по отношению к *данному* процессу, к *данному* произведению, однако с ослаблением момента общезначимости. Процесс, как он происходит в некотором данном произведении, в пределе может быть основан *сам на себе*; он оправдан только самим собою. Закономерности процесса априорно утверждены.

Это *самопознание музыки как процесса*, но одновременно, если то же самое рассматривать с противоположной, дополнительной к нашей точки зрения, и *самопознание музыки как целого*, независимого от процесса. Здесь достигнуто — в тенденции — *тождество того и другого*. А с другой стороны, *процесс и целостность* предельно разошлись. Они *в пределе* уже могут не быть связаны ничем, ничьей волей, тогда как первоначально *процесс* порождал *целостность*, а целостность направляла и ограничивала своими рамками *процесс*. Невозможно не восхищаться той диалектической ясностью и даже ловкостью, с которой на протяжении каких-нибудь двухсот лет, ясно видимых как на ладони, был произведен такой интересный, неповторимый по своеобразию переворот!

Философский смысл этого практического достижения музыки не должна недооценивать такая философия, которая утрачивает свою диалектичность в тот момент, когда сама реальная диалектика перерастает ее. К чему привело дальнейшее развитие музыки после Веберна — об этом хорошо говорит Адорно: он говорит о произвольности построения процесса и целого, когда естественность музыкального языка была нарушена и было утрачено органическое и именно живое представление о классической динамике формы, которая определяла всё и вся у Шенберга, Берга и Веберна — за момент до того, как утратить представление об этой динамике.

Музыка становится все более абстрактной, одновременно и предельно детерминированной и хаотической. *Логика* музыкального *развития* превратилась в логику *и* развитие.

Со всеми этими и им подобными словами можно соглашаться, только учитывая, что подобная *измена естественности* происходит каждый раз, когда явление ломает привычные для него рамки: возникающая в развитии «неестественность» есть только пришедшая к себе естественность, до конца реализовавшаяся, познанная, в этом смысле «человеченная».

Этот-то короткий момент равновесия, сосуществования двух противоположных тенденций — *органического* роста формы и архитектурной «информальной»\* свободы (которые здесь очевиднейшим образом выявляются как тенденции противоположные) — получил свое выражение во второй венской школе Шенберга, Берга, Веберна и нашел столь же яркого своего выразителя в теории в лице Адорно.

Говоря о *моменте* равновесия, нельзя, конечно, забывать о внутренней дифференцированности этого *момента* в историческом развитии музыки. Но если *момент* этот брать именно в целом, то выступит на свет именно это равновесие в рамках такого развития, где реально всегда есть сдвиг в ту или иную сторону\*\*.

---

\* «Информальное» — выражение, использованное Адорно для характеристики тяготения искусства к внутренней свободе.

\*\* Адорно пишет о Шенберге: «Начиная с оп. 10 все его творчество колебалось между двумя крайностями тотально-тематического развития и атематического построения, великолепное ощущение материала подсказывало ему не искать способов выравнить крайности, а резко противопоставлять одно другому. В третьей части фа-диез-минорного квартета, вариациях, тональные средства уплотняют тематически-мотивные отношения, как только двенадцатитоновые процедуры впоследствии, а последняя часть того же произведения приближается к характеру атематического музицирования, несмотря на отдельные реминисценции мотивов и крайнюю расчлененность на речитативный и ариозный разделы. Революционные сочинения Шенберга в своей последовательности создают особый ритм — ритм вдоха и выдоха, строгой организованности и полной свободы. Фортепианные пьесы оп. 11 устремляются в сторону атематизма, а последняя из них — действительно атематична, во второй вариационное развитие сводится к голому повторению мотивов и периодов... Напротив, большая часть пьес для оркестра оп. 16 дает пример тематического развития, насыщенная оркестровая ткань как бы сама собой приводит к складыванию тематических связей между голосами... Формы в целом стали свободнее: в первой пьесе, благодаря идее остинато, которое, словно магнит, притягивает все развитие к себе; в последней — благодаря последовательно проводимому принципу прозаического строения... Следующее произведение, монодрама «Ожидание»... вновь характеризуется атематическим развитием, в «Пьерро» вновь тематизм, а в квинтете для духовых он доводится до крайних пределов. Наконец, струнное трио по своему изложению вновь тяготеет к атематическому слогу» (Th. W. Adorno, Quasi una fantasia).

Мы не отождествляем механически атематизм и архитектурную свободу (первое, вообще говоря, возможно и при полной архитектурной скованности), но в конкретных условиях это были параллельные и весьма близкие тенденции.

В рационализации метода композиции, проведенном Шенбергом в начале 20-х гг., Адорно видит момент, нарушающий и пресекающий развитие музыки в сторону внутренней свободы, и объясняет этот момент, в частности, идеологическими мотивами, которые подчинили себя тенденции музыки (Th. Adorno, Quasi una fantasia, S. 371). «Потребность в возврате к теологическому авторитету,— пишет здесь Адорно о Шенберге,— сочетает-

Неповторимость и конкретность художественного момента в истории музыки, воплотившиеся в нововенской школе, привели к созданию такой теории, которую, строго говоря, невозможно без поправок распространить ни вперед, ни назад в истории музыки, не изображая одновременно все предшествующее как принципиальное восхождение, а все последующее — как упадок. Невозможно потому, что теория эта не дает представления *о становлении музыкальной диалектики*, о диалектическом развитии, хотя и описывает *диалектический объект* или, вернее, диалектические стороны одного объекта.

Рассматривать историю музыки как подъем и падение верно до тех пор, пока признается правомерность только одного угла зрения, пока объект берется только в своем фрагменте, в отвлечении от многих других составляющих запечатленного процесса. Хотя суждения Адорно и не имеют, конечно, никакого отношения к повседневной *оценке* музыки, его теория в этом моменте все же остается типичной генетической и натуралистической теорией развития — от плохого к хорошему и от хорошего к плохому, которая пахнет незамутненным натуралистическим историзмом XIX века, как бы мало общего с таковым в целом она ни имела. Там биологический организм — основа, здесь он — подоснова.

Теперь мы *конкретизировали* взгляды Адорно \* на сущность процесса и целого, так что теперь достаточно только актуализировать в памяти динамический процесс в музыке Шенберга, чтобы иметь перед собой образ движения, лежащий в глубине теории Адорно.

И музыка Шенберга, держащаяся крайним соединением противоположных тенденций, *не срываясь*, то есть делая то, что каждый раз по-своему делает всякая музыка, стоящая на переломе, есть в этом смысле иллюстрация диалектического процесса по Адорно. И как у Шенберга всякая архитектурность

---

ся с отречением от политического радикализма». «Порядок постулируется как потребность, а не потому, что порядка требует истина самого дела».

Но было бы преувеличением в этом переходе к строгим методам композиции видеть единственно существенную сторону. Не менее существенна преемственность периода так называемого свободного атонализма и периода строгой двенадцатитоновой техники. Не сводя проблему внутренней свободы музыки к одному атематизму, можно видеть непрерывное развитие и углубление музыкального смысла, воплощаемое в развитии динамики формы — динамики, которая остается той же и после усвоения новой — при этом далеко не только формальной! — техники.

\* С оговоркой — предельная конкретизация требует конкретного музыкального анализа, но он неосуществим в этом месте.

отступает перед конкретным процессом (Formvorgang)\*, в котором вся суть дела и в который нужно вслушаться, чтобы понять все (чтобы понять форму!), не полагаясь на опоры и колонны подразделенного целого; в котором, далее, единство и равновесие динамики и статики действительно совмещены в одном, так что каждый момент и осуществляет *сдвиг вперед* и *инерцию стояния* на месте,— так и у Адорно целое отступает перед процессом, который есть и утверждение и отрицание.

Теперь можно понять, что при всей своей философской общности понятие процесса у Адорно живет и поддерживается гораздо более конкретными *представлениями* как своей наглядной основой, а именно Адорно понимает *снятие процесса как результат, конечный результат, данный в каждый момент процесса*,— не просто как предварительный результат, что более просто представить тем, кто воспитан на романтической музыке, нет: *принципиально* (то есть с отклонениями) в каждый данный момент существует некоторая сумма «энергетического» движения, которая, опять же в принципе, не убывает и не увеличивается с течением времени, так же как не убывает и не уменьшается принципиально энергия гексаметра в эпической поэме, несмотря на десятки тысяч стихов; но так же, как смысл стихов не сводится к их энергии, а заключен в том, что слито с этой энергией, так же это и в музыке. Динамические особенности музыки создают тогда иллюзию, будто смысл целого присутствует актуально в каждый отдельный момент. В сочетании с представлением о музыке как *льющемся, текущем потоке*— символической праяснове идей Адорно о музыке— это дает возможность понять идею процесса у Адорно как движение *без движущегося* или *до движущегося*, как полную *самотождественность процесса*, как— постоянно ускользающее— *самоутверждение процесса*.

Остается только эти выводы *поставить на место*, не абсолютизировать их. Ясно, что выявлена какая-то тенденция взглядов Адорно, ясно, что такой вывод не может быть предъявлен его теории, как устойчивым взглядам, но только его философской эстетике *в конечных ее выводах*, в ее *конечной* обусловленности реальными впечатлениями и представлениями об ис-

---

\* Обычный упрек, предъявляемый Шенбергу, в *отсутствии архитектуры*, в «неумении строить форму», абсолютно *антиисторичен*, но с точки зрения предшествующего этапа развития, и абсолютно верен феноменально. Создание новой формы, которую еще надо раскусить в ее затрудненности, конечно же, обязано объективному «неумению строить старую форму»,— так сказать, «невозможности жить по-старому».

кусстве; этот вывод не уличает Адорно в какой-то мелочной непоследовательности, а, устанавливая фундаментальное подставление одной конкретности на место общего — всего развития музыки, — всю его теорию в целом выносит за пределы возможности предъявить ему подобный мелкий упрек.

Адорно никак нельзя предъявить упрек в том, что он односторонне ориентируется на музыку одного только направления, к тому же такого, которое далеко не всех устраивает. Нельзя предъявить ему этот упрек, хотя со стороны фактической он был бы правомерен. Можно было бы спросить: что же это за теория и что за философия музыки, которая строится на опыте немногих композиторов, а о большинстве других, особенно современных, попросту не желает знать — не желает и слышать?! Такой вопрос, однако, не заходит глубоко; помня про себя обо всей «противоречивости» нововенской школы (как любят говорить), он забывает, что в продуктивности этих противоречий — доведение (на определенном историческом уровне) до предела, до самораскрытия и самопознания, внутренних закономерностей формообразования — смыслостроения — европейской музыки. Не *de facto*, но по самому своему существу европейская музыка в целом лежит внутри той односторонности, на которую опирается Адорно. В своих пристрастиях Адорно проницателен, не догматичен, он ищет средоточия диалектических процессов, а не их распыления в размежевании отдельных моментов.

*На поверхности и на первом плане* у Адорно — и иначе не могло быть — диалектическое понимание музыкальной формы, и только анализ всего в целом, анализ такого рода, какой обычно не продельывает сам философ по отношению к самому себе, может показать скрытые пробелы, непоследовательности и пороки философии.

Адорно пишет: «Симфония — во временном измерении — и все нетождественное выводит (*sprinnt heraus*) из исходного материала и аффирмативно раскрывает тождественность различающихся моментов того, что развивается из себя самого. Структурно первый такт классической симфонии можно услышать, только услышав ее последний такт, который его разрешает, — иллюзия вздыбленного времени» \*.

---

\* Th. W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, S. 224. Что в этих словах страшное преувеличение — тоже нельзя не заметить. И что это преувеличение в наибольшей степени именно в случае классической симфонии — тоже. Заметим, мы говорим об идеальном слушании, то есть, так сказать, об отображении произведения на самого себя. Единство формы, целостность, структурность не оправдывали — при всей своей усложненности — буквального смысла слов Адорно.



Здесь все диалектика, и только уже a posteriori, войдя в детали целого, можно и из этого места добыть ту же самую абсолютизированную процессуальность, которая, что и естественно, сочетается именно с абстрактной структурностью (логическая модель идеального слушания переносится на реальное слушание) и с тем все же, что эта структурность проецируется обратно на процесс — здесь на процесс, *психофизиологический* в сущности, слушания — первый такт можно *услышать, услышав* последний: та терминологическая неточность, которая здесь вполне уместна и простибельна, оборачивается тем как раз, что здесь весьма *характерно* и весьма скрыто.

Снятие и постижение смысла всегда легко в музыке сопоставляется, можно даже сказать, смешивается с психологическим и физиологическим актом слушания: «Слушание, которое удовлетворит идеалу интегрального музыкального сочинения, скорее всего можно было бы обозначить как структурное. Совет слушать музыку многослойно, все являющееся в музыке воспринимать не только как момент настоящего, но и в его отношении к прошлому и будущему в том же сочинении — затрагивает существенный момент такого идеала слушания»\*.

А вот и некоторая «трансценденция» взгляда Адорно на процесс:

«Произведение соответствует своей собственной идее только постольку, поскольку оно *не целиком вбирается* своим временным потоком, растворяясь в нем, соответствует ей только тогда, когда достигает того, что не существовало ранее, когда оно *трансцендирует себя*»\*\*.

Что здесь утверждается — это идея несводимости смысла к процессу, как чистому движению вперед.

Теперь, после того как выяснена, по крайней мере в одном отношении, суть диалектики Адорно, а именно в ее проекции на музыку, следует подвести некоторые итоги.

Адорно ссылается на «Феноменологию духа»: «Живая субстанция есть, далее, бытие, каковое по истине есть субъект или, что означает то же самое, каковое по истине действительно в той мере, в коей она есть движение полагания самой себя, или же опосредование самостановления иным с самой собою»\*\*\*.

Стоит перевернуть страницу, и можно прочитать: «Истинное есть целое. Но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие. Об абсолютном должно сказать, что оно

---

\* Th. W. Adorno, Der getreue Korrepetitor, S. 95.

\*\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 95.

\*\*\* G. W. F. Hegel, Sämtliche Werke, Bd II, S. 23.

только в конце есть то, что есть оно по истине, и именно в этом и состоит его природа, чтобы быть действительным, субъектом или самостановлением»\*.

Можно сказать, что то, что говорится у Гегеля на одной странице, противоречит тому, что говорится у Адорно на другой странице. Бытие берется только как полагание себя, как выход из себя, как становление, как отрицание. Но полная опосредованность заставляет говорить об *опосредованном*. Если целое есть лишь постольку, поскольку оно есть *становление*, то в равной степени *целое* есть, пока оно *есть* становление. Опосредованность всякого *an sich* заставляет логически конституировать его *an sich*. Если угодно, для того, чтобы слова были оправданы.

Философия музыки именно как *философия* обобщается или повторяется на более абстрактном уровне. Вот характерное рассуждение Адорно о методе, где не только показана сущность знания, но и сущность бытия по Адорно: «Подобно тому, как *πρώτη φιλοσοφία*\*\* не может быть представлена иначе, нежели как *методическая*, метод, упорядоченный «путь» есть всегда закономерное последование последующего за предшествующим: там, где мыслят методически, там требуется *первоначало*, с тем чтобы путь не обрывался и не завершался *случаем*, против которого этот путь и измышляется. Заранее эта процедура планируется таким образом, чтобы ничто не могло препятствовать ей вне ее последовательности. Отсюда безвредность всего методического, от сомнения Декарта до почтительной деструкции всего традиционно-философского у Хайдеггера. Только определенное, а не абсолютное бывало опасным для идеологий — абсолютное сомнение ставит себе палки в колеса той методической целью, которую оно еще раз воспроизводит из себя. Этому в теории познания Гуссерля соответствует ограничение *ἐποχή* от софистики и скепсиса. Сомнение просто-напросто несколько отодвигает окончательное суждение, готовое научно оправдать мнения докритического сознания, тайно симпатизирует общепринятому здравому рассудку. В то же время метод вынужден применять насилие к неизвестной вещи, ради познания которой он исключительно и существует, вынужден моделировать все иное по собственному подобию, — это изначальное противоречие конструкции непротиворечивости в философии первых начал. Познание, оберегаемое от абстрак-

---

\* G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, Bd II, S. 24. Ср.: W. van Doeren, *Het totaliteitsbegrip bis Hegel en voorgangers*, 1965, S. 187, 193.

\*\* То есть онтология, «первая философия».

ций, самодовлеющее и представляющееся себе безусловным, будучи методическим, своим τέλος \* имеет чисто логическое тождество. Но тем самым оно субституирует себя как абсолютное вместо вещи [...] Философия первых начал, которая впервые породила идею истины, в то же время в самых своих началах есть ψευδος \*\*. Только в минуты исторического зияния, как, например, в момент между ослаблением схоластического принуждения и началом нового, буржуазно-сциентифистского, могла свободно вздохнуть, например, в Монтене робкая свобода мыслящего субъекта, сочетаемая со скепсисом в отношении всесильного метода, а именно науки» \*\*\*.

Независимо от полного смысла этого текста \*\*\*\*, здесь ясно выражена та черта философии Адорно, которую — в противоположность критикуемому им гипостазированию «вещи в себе» — можно назвать гипостазированием «отрицания» — отрицания, которое не абсолютно для того, чтобы быть конкретным, чтобы ничто становящееся не допускать до результата, ни в реальности, ни в познании \*\*\*\*\*. Гипостазирование и опосредованность как таковая. Результатом этого оправдания «утверждения-отрицания» без достигаемого синтеза является то растворение бытия в своих отношениях, которое оборачивается новым иррационализмом.

Все это стоит в прямой связи с универсально-неопределенной у Гегеля идеей отчуждения, которая у Адорно выступает не сразу как такая универсальная, а только во вторую очередь.

Отчуждение, более четко построенное на социологической основе, вновь затем расширяется до универсальности: социологическая опосредованность проглатывает весь мир.

---

\* Своей целью, завершением (греч.).

\*\* Ложь (греч.).

\*\*\* Th. W. Adorno, Zur Mhetakritik der Erkenntnistheorie, Stuttgart, 1963, S. 20—21.

\*\*\*\* Читатель не может не обратить внимания на социально-критический пафос Адорно.

\*\*\*\*\* Эта черта — выступление против завершенности, затвердения, окаменения вещей — в более широком историческом контексте — роднит Адорно не только с Монтенем, но и с целым рядом блестящих представителей морали и моральной философии, такими, как Шефтсбери, которые разрабатывали именно «либеральную» концепцию бытия и жизни, в первую очередь имея в виду именно жизнь социальную, где «либеральность» означает гибкость, податливость, незастойность — незавершенность, открытость человеческих отношений (См.: E. Wolff, Shaftesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts, Tübingen, 1960). Таким образом, негативная философия — это философия моралиста. Заметим, что связь свою с просветительской философией XVIII в. Адорно подчеркивает. Адорно — это скептик-моралист XX в. в современных, чрезвычайно усложненных формах.

Так, наука у Адорно — независимо от того, в смысле ли позитивистской science или философски-немецкого Wissenschaft,— есть отвлеченное, *отчужденное* знание, которое Адорно с его просветительским рационализмом, не желающим доходить до собственных основ\*, может быть, кажется *наукой для науки* (как самопознавший здравый смысл, который не здравый смысл только постольку, поскольку теоретичен, самооправдывающ; непосредственность критического суждения, берущая на себя функции непогрешимости)\*\* . Роль скептического моралиста, который недаром же пишет *minima moralia* и который настолько скептичен, что не пишет *maxima*,— это то, что в полемике со строго методической философией обращается *наказанием* самого себя: едва ли у противников Адорно есть ошибки, которые не возвращались бы в его философию во вторую очередь, глубинными путями, и это не преувеличение — его диалектика — это одна из форм современной философии (как тождественного самопознания современной эпохи), одетая в категории гегелевской философии. Те же формы созерцания действительности, которые, несмотря на свою противоположность, обнаруживают внутреннее единство и взаимосвязанность, те формы, которые проявились, скажем, у Шенберга в музыке или у Гуссерля в философии\*\*\*, враждуют сами с собой у Адорно. Его диалектика, которую, конечно, никак нельзя недооценивать, несет в себе и свое отрицание. Именно поэтому Адорно сочувственно цитирует Ницше: «...воля к системе — недостаток добропорядочности»\*\*\*\*.

Характерно в плане общенаучной методологии выступление Адорно против логики как науки об общих формах мышления;

---

\* Снова черта, сближающая Адорно с «морализмом», — некоторое как бы «джентльменское» невхождение в разбор ряда вещей, смотрение на них свысока *Fallenlassen* в дополнение к либеральному *laisser faire*, что, однако, сочетается с а настоящей социальной и идеологической непримиримостью к своим противникам, где надо быть на стороне Адорно.

\*\* Скепсис наказывает сам себя, принимая обличье безапелляционности: «Бесконечное было парадоксальной формой (Gestalt), посредством которой мышление, абсолютное и открытое в своей суверенности, овладевает тем, что не может быть исчерпано мышлением... С тех пор, как человечество начинает растворяться в замкнутых системах управления, понятие бесконечности атрофируется, и физикалистский тезис о конечности пространства оказывается весьма кстати» (Th. W. Adorno, *Zur Mhetakritik der Erkenntnistheorie*, S. 39, 40). Это — скепсис, который принципиально не желает устанавливать свой объект.

\*\*\* См. интересную в этом отношении статью: Ks. Piwocki, Husserl i Picasso.— «Estetyka», rocznik trzeci, Warszawa. 1961. S. 3—22.

\*\*\*\* Nietzsche's Werke, Bd VIII, Leipzig, 1904, S. 64.

отвлеченных от конкретной реальности, где Адорно видит тот же призрак абсолютизации вещи в себе, *an sich*.

Полемизируя с Гуссерлем, Адорно пишет: «Невозможность дедукции фактических мыслительных операций из логических законов не означает существования раскола (хоризма) между ними»\*, что поясняется следующим образом: «Смысл логики как таковой требует фактичности. Иначе ее невозможно разумно обосновать: ее идеальность не есть какой-нибудь чистый *an sich*, в-себе-бытие, но должна быть всегда и бытием-для-другого, если она вообще хочет быть чем-то»\*\*; «разговоры о бытии-в-себе логики недопустимы в строгом смысле»\*\*\*.

Едва ли можно видеть здесь только момент правоты Адорно — взаимная опосредованность вещей в реальности должна же предполагать и допускать возможность абстрагирования *любой из них и в самых разных отношениях*, чтобы философия не скатывалась к представлениям о мире как абсолютно непознаваемом, вообще не разложимом, вообще расплывчатом, *абсолютно опосредованном хаосе*.

И не является ли эта опосредованность (здравая идея) конкретно той формой и символом, в которой представление об абсолютном хаосе, как представление, вполне естественное для современного философа, проникает — опосредованно — в философию Гегеля, рациональную и гегельянскую?

Выступая против *системы* логики как чистой тавтологии и отчужденного строения, Адорно показывает, что его *отчуждение*, призрак которого является ему всюду, есть символ *хаоса*. Остроумно называя Гуссерля историографом самоотчуждения мысли, Адорно выносит приговор, который, по нашему мнению, никак не соотносится с составом преступления — перенос идеи *социального отчуждения непосредственно (!) на формы науки*, на логику есть такая же вульгарно-социологическая идея, как и перенос, скажем, реального содержания на содержание литературных произведений.

В этом же контексте звучит и полемика с М. Шелером, который не только видел «укорененность» предметов искусства в бытии, но и сущностно отделял их от действительности, полемика, в которой Адорно наполовину прав.

Высказывание Адорно о Шелере в лекциях по социологии музыки весьма показательно, оно и в самом мышлении Адорно помогает вскрыть весьма характерную, и отнюдь не только

---

\* Th. W. Adorno, Zur Mhetakritik der Erkenntnistheorie, S. 72.

\*\* Там же, стр. 88.

\*\*\* Там же, стр. 75.

для Адорно, аверсию к чисто логическому анализу произведения искусства так, как если бы логический анализ заведомо был негодным средством или претендовал бы на что-то большее, чем то, что для него возможно, и так, как если бы логический анализ исключал всякий другой анализ, например социологический.

Адорно пишет: «Весьма удобная для исследователя аристократичность социологии знания Макса Шелера, который у всех предметов сферы духа резко отделял их связи с миром фактов — что тогда называли укорененностью в бытии, — представляемые как социологические, от их будто бы чистого содержания, нимало не заботясь о том, что в это содержание уже вошли «реальные факторы», — эта аристократичность возрождается через сорок лет и, уже без претензии на философичность, переносится как такое воззрение на музыку, которое, как нечистая совесть, полагает, что, только произведя очищенную музыку, можно оградить музыкальное от загрязнения его внехудожественными моментами и от унижительного превращения в идеологию на службе политических интересов»\*.

Этот длинный период, который безусловно никак не способствует действительному различению разных вещей и подлинному соединению различного, напротив того, смешивает политическое, этическое, социологическое, при том еще путая свою терминологию с шелеровской («предмет сферы духа») так, что может показаться, будто как раз уже различное и разведенное Шелером и есть *именно смешение*. Как будто не сам Адорно говорил об опосредованности всего в природе! Но ведь если все опосредовано, то это ведь значит, что нет, так сказать, вещей *в их чистом виде*, непосредственном, существующем до опосредования; значит, все вещи, а тем более вещи-предметы сферы духа опосредованы и пропитаны *социальным содержанием*.

Но мало этого! Если мы теперь на этом остановимся и поставим точку, то эта самая действительность, которая отчуждена, которая не есть «она сама», которая всецело опосредована, и будет для нас самой *непосредственной* действительностью, то есть просто данной и все.

И тогда может получиться так, что мы и будем говорить об *опосредованной* действительности, а обращаться с ней, думать о ней и познавать ее будем так, как если бы она была *непосредственной*, как если бы она была *вообще «она сама»*.

---

\* Th. W. A d o r n o, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 166, 167.

И даже если теперь обратиться к *истории* и стремиться узнать, как опосредовалась действительность, то и это не спасет от самообмана, который в теории обернется *подстановкой* вместо *реальной действительности* ее *фетишизированной отчужденности*. Ведь вещи и явления, опосредуясь, изменяются, так что нельзя узнать, что же есть и что опосредовано, если подходить только исторически.

Именно сюда, в такие методологические узлы проблем и упирается хорошо схваченный у Адорно парадокс слушания музыки: слушание одновременно должно быть и непосредственным и опосредованным, но — к тому же! — не должно быть ни тем, ни другим! Но ведь есть же реально акт слушания и акт понимания музыки! Так что же такое эта неуловимая *действительность музыки*, что же такое эта ее ускользающая *непосредственность*?

Адорно останавливается на том, что за непосредственность принимает этот сложный результат опосредований — музыку в ее конечном социальном смысле: она предстает тогда у него как некая навеки застывшая в неподвижности опосредованность. Именно от этого в «Лекциях по социологии музыки» получается, что музыка Бетховена или Вагнера несет на себе печать вполне конкретного социального смысла и контекста, который из нее вычитывается и который не застывает со временем, но на деле происходит иное: эта первоначальная значимость стирается и преобразуется в какие-то новые аспекты смысла.

Возможен один путь: вскрывать *опосредованность* в ее *опосредованности*, не принимая ее ошибочно за действительность как таковую. А это и есть путь логического и структурного разбора того, как и что есть.

Поэтому, как бы ни понятен и ни близок был социальный пафос Адорно, для которого идеалом является *иное* — то есть иное общественное устройство, иное искусство, — невозможно в том аргументе, с которым Адорно выступает против феноменологии Шелера, не разглядеть момента его неправоты, того в конечном счете, что сам Адорно считает «ложным сознанием». За легко вскрываемыми социальными интенциями философа — а они у Шелера действительно лежат на поверхности — Адорно не замечает момента методологической правоты.

А именно Адорно возражает, говоря, что «эта *апологетическая* склонность» (охарактеризованная в вышеприведенной выдержке) «опровергается тем, что момент, созидающий предмет музыкального опыта, сам по себе высказывает нечто социальное, что содержание, лишенное этого момента, испаряется, ут-

рачивая как раз то неуловимое и неразложимое, благодаря которому искусство становится искусством»\*.

Адорно хочет сказать, что содержание музыки *социально и полно* и в этой своей непосредственной опосредованности и должно восприниматься. (Характерным образом Адорно пишет далее, в качестве примера: «...не воспринимать национальный момент у Дебюсси, тот момент, который противостоит немецкому духу и существенно констатирует дух Дебюсси, это значит не только лишать его музыку ее нерва, но и обесценивать ее как таковую»\*\*..) Характерна здесь та легкость, с которой Адорно переходит к *проблеме восприятия*, покончив таким образом с проблемой того понятийного и научного аппарата, с помощью которого можно познавать музыку, *вскрывать* ее в целостности и полноте ее *действительных отношений*, что в условиях *универсальной опосредованности* всего и означает познание ее сущности. Методологическая нескванность исследования как раз подразумевает и возможность абстрагирования, если нужно, от всей полноты непосредственной опосредованности\*\*\*, констатировать там, где нужно, даже и «пустые», «вырожденные» случаи — случаи отсутствия качества, вообще подразумевает неограниченную возможность разбираться в объекте, не упуская из виду конкретную и социальную природу этого объекта.

Скажем снова: нам вполне понятен пафос Адорно, пафос, остающийся всюду по преимуществу социально-критическим, направленным в конкретных условиях западной музыкальной науки и социологии музыки против тех социологов, которые, говоря словами Адорно, «утверждают», по сути дела, что сущность музыки, ее чистое для-себя-бытие не имеет ничего общего с ее связанностью и взаимосплетенностью с социальными условиями и общественным развитием»\*\*\*\*, которые, различив одно, смешивают и спутывают другое и за академической гладкостью сомнений которых скрывается научная и социальная регрессивность. Понятен этот пафос, но достойно сожаления то усердие, с которым Адорно отбрасывает целый ряд чисто научных *средств* исследования как «*орудия отчуждения*».

В полном соответствии с идеями Гегеля, Адорно замечает: «Результаты абстрагирования никогда нельзя абсолютизировать».

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 167.

\*\* Там же.

\*\*\* Пользуемся этим неуклюжим словосочетанием, чтобы напомнить о фундаментальном противоречии концепции Адорно.

\*\*\*\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 166.



вать по отношению к тому, от чего происходит отвлечение, поскольку абстракция должна быть по-прежнему применима к тому, что подведено под нее, поскольку должен быть осуществим возврат и поскольку в абстракции в определенном смысле сохраняется качество того, что подвергается абстракции, хотя бы и в самой высшей всеобщности»\*.

Но вполне соответствует фундаментальному дефекту социологических и музыкально-социологических концепций Адорно то самое, что мы обнаруживаем везде и что поэтому может быть надоедливым здесь в своем постоянном возвращении: его критика других концепций обращается в конечном итоге в критику его собственной концепции.

Это и понятно, если вспомнить, во-первых, что философия Адорно есть философия открытая, принципиально становящаяся, несистемная и противосистемная. Но этого мало — именно эти-то качества могут сыграть самую положительную роль, схватывая, так сказать, движение действительности в его гибкости и быстроте. Но философия Адорно, если воспользоваться термином его противников, «нефундирована». Она не только по замыслу негативна, не закончена, но и по исполнению становящаяся, еще как бы не дошедшая до нужного места, до своей цели. Поднимаясь от критики и полемики до философского своего обоснования, теория Адорно слабее именно там, где оформляет многообразие данного ей.

Неподсудность критике крилического суждения — по сути дела, суждения вкуса со всей его противоречивостью\*\* — есть непрорефлектированность суждения, которое непрорефлектировано в возможных аргументах и контраргументах, пока оно — чистая реакция, не встречающая внутри себя обратной реакции, пока оно не поднимается до уровня философского, глубинного осмысления.

И вот философская концепция Адорно — в той мере, в какой она действительно дает первичность критического суждения или же просто таковую стремится оправдывать — именно непрорефлектирована. Принципиальное нежелание замыкаться в рамках априорной системы или заранее выбранного круга понятий есть вместе с тем и страх перед системой и замкнутостью круга понятий. Отсюда страх перед абстракцией, которая всегда представляется висящей в воздухе произвольной схемой.

---

\* Th. W. Adorno, Aspekte der Hegelischen Philosophie, Berlin — Frankfurt, 1957, S. 22.

\*\* Эту антиномичность вкуса Адорно глубоко раскрывает в одном из разделов своей работы «Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben». — «Deutscher Musokrat. Referate. Informationen», 1967, № 5, S. 9—12.

Что «результат абстрагирования никогда *нельзя* абсолютизировать» значит, если быть диалектиком, что «результат абстрагирования можно абсолютизировать» — и можно каждый раз, когда *нужно*. То, что наука, познавая, всегда опосредует свой предмет, есть не только свидетельство и подтверждение *опосредованности всего сущего*, но и свидетельство того, что и к постижению истины можно и, как показывает реальность науки, нужно, приходится идти именно окольными путями. Но что такое окольные пути, как не абстрагирование от конкретности предмета и не настаивание на абстрактном, как не пребывание в сфере абстрактного, а стало быть, и его абсолютизация?

Но, далее, диалектик, диалектически мыслящий в области *истории*, должен признать и абстрактный момент во всем конкретном, которое конкретно не вообще, а *для* какого-то места и времени и, затем, не конкретно потому, что уже *отвлечено* от самого себя. Конкретность — не данное, а искомое, и это, заметим, сам Адорно прекрасно и не раз проанализировал на примере современной музыкальной жизни и самих произведений искусства в условиях ее. Конкретное — не непосредственное и не достижимое сразу.

Но, наконец, и сама философия, какого бы направления она ни была, поневоле абсолютизирует абстракцию, будучи не философией вообще, а определенной степенью в истории философии. Это исторически делает правомерной односторонность концепции, но одновременно и наделяет ее непрременной обязанностью отыскивать пути преодоления своей односторонности. Неспособность видеть потенцию конкретности в абстрактной односторонности своих противников есть неспособность видеть момент односторонности в своей конкретности.

Конечно, Адорно и Гуссерль, Адорно и логика говорят на разных языках. Не более ли диалектична и не более ли по-адорновски поступает логика, когда она строит здание «чистой» тождественности и тавтологии как таковой; иначе ли поступает у Адорно музыка, когда в узком смысле имманентно-логически, по своей логике, строит себя, уверенная в «изоморфности» структур своей и действительности, вместо того чтобы, не отвлекаясь от конкретности, вбирать ее в свое всеобщее (что уже другая, тоже философская и логическая задача).

И не слишком ли многозначно само понятие абстрагирования, чтобы, например, не проводить резких различий между всеобщим как конструкцией у Гегеля или Шеллинга и всеобщим у Адорно, что и было в контурах сделано выше?

Полемика, какую Адорно ведет с феноменологией, а по сути дела, со всем логически-научным, абстрактно-понятийным, с си-

стемным (хотя бы и относительно системным), интересна и своей образной стороной, особенно поскольку речь у нас идет об искусстве. Все архетипические символы текущего, флюктуирующего, льющегося, что у Гегеля было гениально пронизано противоположными символами устойчивого, замкнутого, вешного, здесь, у Адорно, прекрасно проявлены: Адорно и Гуссерль — это люди из разных миров. У Адорно произведение искусства, так сказать, «склонно течь, литься», у феноменологов — «*быть*». «Механизм гуссерлианской онтологии во всем есть механизм *изоляции*, как во всяком статическом учении об идеях, начиная с Платона, то есть техника сциентифистски-классификационная, в оппозиции к которой находится, собственно, попытка восстановить чистую непосредственность. Цель и метод несовместимы»\*.

Имея в виду Хайдеггера и Гуссерля, Адорно пишет: «По сравнению со зданием теории Аристотеля и Фомы, которые еще надеялись приютить внутри себя все творение, онтология сегодня поступает так, словно находится в стеклянном помещении с непроходимыми, но прозрачными стенами и видит истину за ними, как недостижимые неподвижные звезды»\*\*.

Пользуясь образом Адорно — хотя само-то по себе это, конечно, не вполне правомерно, — заметим, что Адорно стремится воссоздать *чистую* опосредованность, как бы препятствуя проникнуть в ее устроенность, разобраться в ней.

Для того чтобы понять, как рассматривал Адорно в своей философии общее и частное, конкретное и абстрактное, бытие и движение, можно обратиться к статье, названной автором «Замечания о статике и динамике в обществе». В ней Адорно пишет, что так называемые инварианты законов общества существуют только в виде вариантов, а не изолированно\*\*\* и что «само общество как совокупность отношений между людьми и природой под знаком сохранения жизни есть скорее делание, процесс (Тип), чем бытие (Sein), есть скорее динамическая категория»\*\*\*\*.

У Маркса, по словам Адорно, динамическое понимание общества, казалось бы, преодолело всякую статику и всякое уче-

---

\* Безоговорочно называть платоновское учение об идеях статически неверно. У Платона есть самые разные тенденции, в том числе и противоположные.

\*\* Th. W. Adorno, Zur Mhetakritik der Erkenntnistheorie, S. 43.

\*\*\* Th. W. Adorno, Bemerkungen über Statik und Dynamik in der Gesellschaft.— «Kölner Zeitschrift für Soziologie», VIII, 1956, S. 323.

\*\*\*\* Th. W. Adorno, Bemerkungen über Statik und Dynamik, S. 324  
Здесь Адорно имеет в виду гегелевскую категорию «бытия» и потому пользуется его орфографией.

ние об инвариантах, но разделение статики и динамики намечается у него снова, когда Маркс конфронтирует инварианты законов общества со специфической степенью развития и высший или низший уровень развития общественных антагонизмов с естественным законом капиталистического производства. «Реальная диалектика истории,— заключает Адорно,— уже гегелевская, а затем и Марксова, в значительной мере есть *постоянство преходящего*» \*.

По мнению Адорно, напрасно стремиться найти *вечно равное* в динамике истории — инварианты и варианты, статическое и динамическое. Исторические законы социально-экономической фазы не суть *явления* общих законов; законы в том и другом случае принадлежат разным уровням абстракции.

Для современной науки, пишет Адорно, важно преодолеть антитезу социальной статики и социальной динамики.

Не останавливаясь на всей сути сказанного Адорно, заметим только, что *вечно равное*, как субстанция движения, возвращается у него всюду, вступая в связь с представлением о движении как *незавершенном диалектическом становлении*. Эту концепцию мы наблюдали теперь *на самых разных уровнях*. Если верно, что диалектика Адорно — это диалектика Гегеля, претерпевающая сдвиг, и сдвиг, не всегда регистрируемый сознанием и самой теорией во всех его *последствиях* для смысла *целого*, то тогда интерес будет представлять резюмирование Адорно взглядов Гегеля на процесс, где нужно видеть не момент соответствия объекту — Гегелю, а выражение собственных представлений Адорно, приведя их в связь с его истолкованием целого, то есть *вечно равного* как *самотождественности процесса*, то есть видеть момент специфического по сравнению с общим, идущим от объекта: «Понятие диалектики сочетается у Гегеля со знанием того, что динамика не вообще, скажем, разлагает все твердое и устойчивое — как свойственно полагать современному социологическому номинализму, — но что говорить об изменении можно, только уже предполагая нечто тождественное, что *заключает изменение в самом себе*» \*\*.

Это «тождественное, что заключает изменение в самом себе», и есть не что иное, как *целостность процесса* по Адорно.

Приведенное высказывание прекрасно резюмирует мысль Гегеля, но применение ее на практике сдвигает это *равновесие* внутри диалектики бытия и становления в одну из сторон.

---

\* Th. W. Adorno, Bemerkungen über Statik und Dynamik, S. 325.

\*\* Там же, стр. 326.

## САМОПОЗНАНИЕ МУЗЫКИ

В годы становления Адорно как критика и философа виднейшей фигурой европейского музыкознания был Эрнст Курт\*. При всей фундаментальности различий между концепцией музыки у Теодора Адорно и Эрнста Курта *в одном отношении* их нельзя не сопоставить.

Курт достаточно адекватно (если выделить сущность его представлений из-под наслоений физикалистской метафизики) передает (не столько в тезисах, сколько в образах) существо формы (Formenpfänden, «чувство», «восприятие формы», как было принято выражаться тогда) *в симфонизме эпохи Вагнера и Брукнера*, выступая ее теоретически-философским интерпретатором, грубо говоря, с опозданием на пятьдесят-шестьдесят лет.

Как совершенно верно замечает Ярослав Ииранек, то «обстоятельство, что Курта так привлекали именно Вагнер и Брукнер и что его наиболее проникательные музыковедческие анализы касаются именно «Тристана» как вершины и в то же время уже кризисного произведения позднего романтизма, конечно же, не случайно. Курт представляется нам теоретиком, который теоретически наилучшим образом обобщил именно стилистические закономерности романтизма в его вершинной фазе, фазе уже разложения романтизма»\*\*.

---

\* Эрнст Курт (1886—1945) — автор таких выдающихся музыковедческих трудов, как «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» (1920), «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха» (1917), «Музыкальная психология» (1931), двухтомная теоретическая монография об Антоне Брукнере (1925). «Энергетической» теорией Эрнста Курта довольно много занимались в Советском Союзе, в частности Б. В. Асафьев, отредактировавший перевод «Основ линейного контрапункта» и написавший обстоятельное предисловие к ним (Эрнст Курт, Основы линейного контрапункта, М., 1931. Предисловие редактора, стр. 11—31). Кроме этого, посвященная проблемам методологии статья: Л. Мазель, Концепция Э. Курта.— В кн.: Л. Мазель, И. Рыжкин, Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. II, М.—Л., 1939, стр. 21—104.

\*\* J. Jiřánek, K otázce tzv. dynamických muzykologických konceptů, S. 99. Если учесть, что крупнейший теоретик рубежа XIX—XX веков Гуго Риман (1849—1919) в своей теории опирался по преимуществу на венскую классику с существенными, правда, заходами вперед, то есть был ей, в нашем смысле слова, идеально современен, то можно видеть, что философское, точнее же говоря, понятийное самопознание-самоотображение музыки со временем *все меньше* отстает от самого исторического процесса развития.

Итак, Курт берет кризис *в его начале*; у Адорно тот же кризис предстает уже в его конце, после совершившегося перелома.

Классическая форма, по Курту, симметрична и тяготеет к обозримости (к «пространственности»), очертания ясны, но сущность формы состоит не в них, а в движении формы, ввиду чего надо исходить не из идеи неподвижности, а из понятия энергии\*. Таким образом, классическая форма уже *просматривается* сквозь романтическую, а *качество* этого просматривания, как будет видно, вполне произвольно. Форма в музыке — живая борьба за овладение текучим *благодаря опоре на твердое*. Но у же: «Не формы важны (доступные механическому описанию в своих контурах. — Ал. М.), а важно, какой динамикой они порождены», и более того: «В музыке, строго говоря, *нет никакой формы*, а есть только процесс формы»\*\*, то, что Б. В. Асафьев называл «формованием». С этим, при всей разнице в уровне общности, можно сравнить у Адорно: «...произведения внутри себя, как таковые, определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат»\*\*\*. Для беспристрастного взгляда важно и то и другое, поскольку такой взгляд увидит *расхождение*, нетождественность в конечном итоге динамики и статики, но для исторических тенденций музыки, которые, как тенденции, не могут не быть односторонними, и для Курта, который эти тенденции достаточно адекватно схватывает, а потому и для Адорно, который их же схватывает в дальнейшем развитии, важно, конечно, *только динамическое*. И у Курта и у Адорно диалектика схватывается, но односторонне, с одного угла. Поэтому Адорно и переносит обобщенные закономерности одного этапа *на другие*.

В плане эволюции музыки и ее «духа» важно, что, пока Адорно обобщал одно, развитие ушло далеко вперед и обобщение опять стало неприменимо к новой ситуации.

Адорно выступает теоретиком формы шенберговской эпохи — с опозданием всего лишь на тридцать-сорок лет по сравнению с самыми первыми манифестациями нового структурного подхода к форме, в котором *в принципе* вся последующая стилистическая эволюция в рамках *той же* школы ничего существенного не изменила.

Адорно можно рассматривать как представителя общества, постепенно созревающего до понимания шенберговских произведений; отсюда расхождение во времени между ними не важ-

---

\* E. K u r t h, Bruckner, Bd I, 1925, S. 239.

\*\* Т а м ж е, стр. 234.

\*\*\* Th. W. A d o r n o, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 136.

но и их нужно понимать как *идеальных* современников, как принципиальную одновременность *творца* и его *слушателей*, как *одновременность*, в реальной истории расходящуюся, разобщающуюся\*.

И Эрнст Курт и Теодор Адорно, заостряя свое внимание на динамике формы в *отдельном* произведении искусства, хотя и принимают его за образец некоторого особого процесса развития музыки, то есть и формы и динамики (на определенной стадии развития), но за динамикой, движением, кинетикой формы упускают из виду то обстоятельство, во-первых, что отношения динамики и формы как архитектоники *ap sich уже* диалектичны и что *исторически* эти отношения сами предстают как становление, где момент равновесия или тождества между ними может быть только *результатом*, затем, во-вторых, они упускают из виду то, что если брать некоторый последовательный отрезок этого развития музыки, то внутри его необходимо существует некоторый *инвариант*, то есть то, что, по Гегелю, заключается изменение в самом себе, стало быть, если говорить о классически-романтическом периоде, *общие закономерности* формы, которые в пределах *данного отрезка* развития изменяются только *от и до*, в чем-то основном и глубоком сохраняясь; *на фоне* этих закономерностей и протекает всякое развитие музыки.

Произведения еще и самого конца романтизма сохраняют то *общее*, что было в *конкретном* построении формы в классическую эпоху, а именно то, что форма, результат, есть не только снятый процесс, то есть снятый континуум сукцессивных моментов, но и снятая сумма отдельных дискретных элементов на разных уровнях: наряду с процессом есть *растягивающая архитектура*, то есть сама же застывшая музыка в музыке. Итак, как

---

\* Не будет лишним заметить здесь, что если в реальной практике музыкальной жизни расхождение между новым произведением музыки и его пониманием массой слушателей все углубляется, то в плане *познания* это расхождение постоянно сокращается. Значит, другие пути *усвоения* и *понимания* музыки обществом выступают на первый план, а традиционные отступают назад. Общество выбирает отдельных индивидов для совершения того, что делает дальше оно само, и произведение новой музыки поступает не на одобрение-неодобрение публики как таковой, а на одобрение *группы специалистов*. Это и теоретически и практически: при существовании ряда узких фестивалей, курсов и т. д. Для публики произведение новой музыки в первую очередь существует как теоретически интерпретируемое и интерпретируемое, как то, *о чем можно прочитать*. Очевидно, что так называемая авангардистская музыка, и это подтверждает сам Адорно, именно у публики как таковой пользуется *исчезающе малым* вниманием. Как отмечает Адорно, публика теперь не столько протестует против непонятной ей искусства, сколько отмахивается от него, объявляя его делом профессионалов.

бы в конкретном ни различно были устроены сами уровни, как бы ни стремились они слиться воедино — тогда образовался бы процесс однолинейный, одноэтажный, процесс без «сумы», — как бы, соответственно, ни были красивы логические построения философии истории музыки, говорящие о полном опосредовании суммарно-механических элементов формы непрерывно льющимся потоком, такое построение улавливает только тенденцию, которая в полной своей чистоте недоступна для музыки до тех пор, *пока музыка не отрывается от своей эволюции* и пока, соответственно, идея целостности не является для нее уже абстрактным постулатом, до тех пор, следовательно, пока музыка *не познает сама себя*.

Но этого еще не произошло в той музыке, которую обобщает Адорно, хотя она вплотную подошла к этому моменту своей эволюции: обобщение Адорно есть *раскрытие смысла* этой музыки, имманентного ей, в ней созревшего; таким образом, музыка раскрывает себя в теории у Адорно, но, что важно заметить, ее теоретическое раскрытие есть *удержание* и сохранение того конкретного облика, в котором самопознание созрело до раскрытия, — ведь это теория, а не музыка! И потому самораскрытие музыки в эволюции ее в дальнейшем как *самопознания в своем конкретном виде* противоречит своему раскрытию в теории «моментальности» снятия, моменту застылости в нем. И, таким образом, в музыке *делается возможным* полное опосредование статики процессом, полное растворение *формы* в процессе (куртовское понимание), но это уже на фоне новых закономерностей, которые приносит с собой самораскрытие музыки. В частности, весь творческий процесс на некотором этапе опосредуется (*может опосредоваться*) логическим конструированием музыки, вносящим в музыку диалектический момент отрицания музыки. Невозможность проникнуть в самые глубины реальной диалектики, неучет того, что конечное равновесие, реально снимаемое, а не только логически констатируемое в связи с императивом тотальности, требует реального противовеса и противодействия не только в пределах детального континуума утверждения и отрицания на минимальном уровне процесса, но и на уровне максимальном и на промежуточных уровнях (если последние даже менее релевантны), — приводит к тому, что очередной поворот в истории искусства выглядит *скорее как отказ* от существующего, нежели приобретение нового; далее, скорее как субъективная акция, нежели как объективно-необходимое и исторически вынужденное действие — всякий немусыкальный фактор неважен, пока не показано, как он перерабатывается в логику самой имманентной эволюции; наконец, просто как пере-



ворот, а не как момент закономерной эволюции. Все это проявляется и у Адорно, и тут вся диалектичность перечеркивается, раз она не умеет предсказать даже следующий этап, к которому отношение у Адорно если в чем-то и положительное, то не философски, а по формуле: «чем хуже, тем лучше», формуле обреченного пессимизма.

Так, Адорно пишет: «Конец роли субъекта, разгром и уничтожение объективного смысла... Сочинения, покинутые субъектом, как если бы он стыдился, что все еще существует, сочинения, которые снимают с себя ответственность, возлагая ее на автоматизм конструкции или случая, докатываются до границ безудержной, рискованной, но излишней по ту сторону практического мира технологии... Из нее (музыки) исчезает все то, чего не вбирают в себя методы сочинения, — утопичность, неудовлетворенность наличным бытием... Все меньше и меньше она постигает себя как процесс, все больше и больше замерзает и затвердевает в своей статичности — то, о чем мечтал неоклассицизм. Тотальная детерминация, которая не терпит самостоятельного существования отдельной детали, — это *запрет, накладываемый на становление*. Многие значительные произведения новейшей музыки уже нельзя понять как развитие — они кажутся замершими на месте каденциями» \*.

Можно понять Адорно в его пафосе, который хорошо постигает наличность ситуации, ее поверхность и все то дурное, что несет с собой новое, но трудно понять его, когда «победа неоклассицизма» (хотя таковой и нет) представляется ему неожиданной. Можно усомниться в том, есть ли тут вина неоклассицизма и не следует ли предположить, что неоклассицизм (хотя пользование этим словом еще менее оправданно, чем пользование вообще словом «додекафония»; против последнего возражает Адорно) — течение настолько разнородное, что едва ли следует его объединять — раньше выделил и выявил ту тенденцию, которая как реальная опасность (опасность ли?) сказала уже в новой венской школе, тенденцию перехода динамики в статику на определенном этапе углубления динамической тенденции, так сказать, перерождение последней тенденции, переход ее в новое качество и обретение формой новой — недвижимой — опоры, после того как долго и однобоко развивалась одна тенденция. Должно ли тут что-нибудь удивлять диалектика, такого, как Адорно, и должна ли антиисторическая по своей сути эмоция неудовольствия по поводу движения вперед брать верх над бесстрастным наблюдением нового повторения старого

---

\* Th. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 191, 192.

принципа? Не исчезают ли *малоподвижные* противопоставления Стравинского Шенбергу (см. «Философию новой музыки» Адорно), Хиндемита — Бергу и т. д. и т. п., как только *подвижность* одной из сторон утрачивает свою односторонность?

Не лучше ли представить, а для этого есть определенные основания, что некоторые переходные явления *в своей незавершенной целостности*, в своем вполне продуктивном расписании между «данностью» и «данностью», *в своей нетождественности самим себе* могут восприниматься сегодня в одном моменте своей тождественности, а завтра — *в другом* и что *в таком последовательном исчерпании противоречивой тотальности* и состоит историческое предназначение и судьба всякого достаточно совершенного произведения искусства?

Тогда момент статичности с ее подчеркиванием *сейчас* может также логично вытекать из того, что *вчера* воспринималось как динамика.

Сам Адорно приводит пример того, как надо смотреть на объект, рассказывая о том, что музыка Шенберга первоначально воспринималась людьми, близкими Шенбергу, в ее связанности с традицией, тогда как люди, враждебные новой музыке, рассматривали и заметили в ней новое качество, хотя и не поняли его\*.

Если сам Адорно смотрит на Шенберга как на явление *совершающееся*, раскрывающееся, растущее из старых корней, то другие, позднейшие поколения, уже и *идеально* не одновременные с Шенбергом, воспринимают его музыку как *ставшее*, совершенное, замкнутое: то, что как становление размывало старую форму новой динамикой, теперь само должно быть, ради жизнестойкости искусства, размыто; подлежащее динамизации необходимо понять как ставшее, застывшее.

Но если динамика выглядит как статичность, то это можно объяснить тем, что застывшим в ставшем выступает, конечно, центральный момент, та тенденция, которая имманентно исчерпана и не может развиваться дальше, не разрушив форму чисто механически и неплодотворно, — следовательно, в Шенберге и Веберне застывшим выступает как раз *момент динамики* — в Веберне это тем более очевидно для слуха. Здесь можно вспомнить приведенный нами образ водопада, чтобы понять, как «абсолютная» динамичность может одновременно быть «абсолютной» статичностью.

Итак, застывшее размывается динамическим, высвобожденным из застылости, значит, здесь — статичностью: музыка после Веберна в той мере, в какой она просто продолжает Веберна,

---

\* Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 188.

статична и застыла — это умерщвленная динамика \*; в той же мере, в какой она продолжает Веберна диалектически, она освобождает его форму от момента ставшего, вновь размывает ее — в поисках нового уравнивания формы, ускользающей от своего единства в своем следовании одному из двух принципов равновесия, — а динамика построения формы у Веберна, будучи последовательным принципом его творчества, есть застывшее *по мере* последовательности проведения принципа, колеблется в другую сторону и снова ускользает от равновесия (в ускользании и есть залог плодотворной цельности и плодотворной нетождественности вещи себе — как постоянное избегание момента равновесия, уклонение от его претензий).

Кстати, по мнению Адорно, перелом от динамики к статике, от диалектики формы к недиалектичности произошел уже в творчестве самого Веберна, где-то в 20-е годы, при переходе от «свободного атонализма» к строгости «двенадцатитоновой системы».

*Диалектика формы* есть нечто, всегда *раскрывающееся*. Она не дана как вещь, которую можно отвлеченно развинчивать. Угол зрения объективно задан.

Граница перехода динамики в статику в музыке для Адорно вообще намечается с переходом от «свободной атональности» к «двенадцатитоновой технике». Нужно, впрочем, заметить, что за восемнадцать лет, прошедших со времени первого издания «Философии новой музыки» (1949 — 1967), взгляды модифицировались.

Но в «Философии новой музыки» он пишет: «Двенадцатитоновая техника «посредования», «переход» одного в другое, живую вводнотоновость заменяют сознательным конструирова-

---

\* Приводимые здесь рассуждения страдают от невозможности в этом месте детального анализа. Можно недоумевать, что такое «Веберн вообще». Когда мы говорим о Веберне, так сказать, «вообще», то имеем в виду, что Веберн в целом, как всякий музыкант, достигает наивысшей, крайней точки в определенной традиции развития музыки. Тут только он сам мог бы продолжать дальше. Для всякого другого музыканта его творчество есть уже готовое. Все *субъективное* в этом готовом уже закрыто, превратилось в *полную объективность*; все отложено.

Кстати заметим, ввиду бытования абстрактно-нигилистических взглядов на творчество Веберна и других современных композиторов XX в., что глупая связь с традицией этого композитора (в том смысле, как принято понимать связь с традицией: *позитивное* ее развитие, а не футуристически-негативное отбрасывание) подтверждается не только слушанием с его неадекватностью для других (двусмысленность аргумента: «Имей уши, да слышит»), но и солидным музыковедческим анализом. (См. статью музыковеда ГДР: Н. Grüss, Zu Weberns Quartett op. 22.— «Beiträge zur Musikwissenschaft», VII, 1966, Hft 3/4, S. 241—247).

нием\*. Но таковое получается ценой автоматизации звучаний. Свободная игра сил традиционной музыки, игра, созидающая целое от звука до звука, но без того, чтобы целое было предварительно продумано от звука до звука, в их последовательности, заменяется «подключением» звуков, которые теперь отчуждены друг от друга. Нет больше устремления звуков друг к другу, а есть только безотносительность и бессвязность монад и над всем планирующая власть. Благодаря этому и возникает как раз случайность. *Если прежде тотальность осуществлялась за спиной отдельных событий, то теперь тотальность сознательна* (курсив мой. — А. М.). Но отдельные события, конкретные взаимосвязи приносятся ей в жертву. Даже созвучия как таковые внутренне порождены случайностью\*\*.

Здесь мы подходим к границам историчности и вместе с тем к границам диалектики у Адорно. Тот неисторизм, который у одних проявился как желание выбросить все, оставив только одно, например свою музыку, как желание остановить движение и объявить историей самого себя, у Адорно подспудно выражается в желании одно объявить истинным и одно распространить на всю историю — история сводится к одному моменту, который свои претензии, к счастью, предъявляет только в области абстракций. Далее, желание уйти от истории проявляется еще и в том, чтобы *один* отдельный, любой отдельный момент истории представить как *непосредственный*, внеисторичный, как бы это ни противоречило всякой универсальной опосредованности. Не желание ли это обрезать хотя бы историческое измерение хаоса? Не то ли желание уйти от самого себя в мнимую непосредственность, уйти от того глубокого отчаяния, которое нужно отличать от отчаяния как психологического состояния и которое звучит отовсюду? Антиисторизм проявляется так или иначе как отрицание истории, которая подменяется, например, рядом отдельных, концентрированных в себе моментов.

Чьи-то призывы превратить традиционную музыку в музей с ограниченным допуском, призывы, от реального осуществления которых человечество и так рискованно недалеко, — это крайне нигилистическое выражение той самой тенденции, которая проглядывает у Адорно и которая показывает, что убежать от призрака хаоса, который прежде всего в умах и в головах людей, не столько вне их, не может даже тот, кто нарочно по-

---

\* Это есть, во всяком случае, преувеличение, если «сознательность» понять как полную исчерпаемость самопознания искусства.

\*\* Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M., 1958, S. 83.

святил свою жизнь расчистке авгиевых конюшен непристойных предрассудков и борьбе с манией хаотичности.

Адорно требует от слушателя, чтобы он знал язык музыки и, адекватно следуя процессу разворачивания произведения, создавал в своем воображении представление, адекватное смыслу этого произведения. Это требование идеального слушания, взятое в своей нерасчлененности, безусловно правильно и справедливо, хотя и ставит слушателя — но это уже требование объекта — в исключительно сложные условия. Естественность этого требования, однако, не такова, чтобы логическое простое изложение принципов такого слушания, которое Адорно дает в первой главе своих лекций\*, могло вполне удовлетворить и чтобы не возникло никаких недоумений.

Обратимся к интересующим нас сейчас аспектам структурного слушания. Требование структурности имплицитно подразумевает слушания *процесса как становления*. Но что это значит? Что значит, например, понимать музыку Шенберга или Бетховена как становящееся, а не ставшее? Ведь не значит же это только то, что всякое произведение нужно слушать не с заранее готовым впечатлением и сложившейся идеей о нем, а как последовательность элементов, постепенно складывающуюся в целостность и образующую живой смысл? Или, как пишет Адорно в «Философии новой музыки», переосмысливать «гетерогенное течение времени в энергию музыкального процесса»? \*\*

Ведь ясно, что слушать музыку «структурно» — это все равно, что *вовне понимать ее, слушая*, так что Адорно не сказал своей характеристикой ничего существенно нового по сравнению с тем, что вообще нужно, слушая, понимать музыку. Вель конкретность-то характеристика, данная Адорно, обретает только тогда, когда она обретает, во-первых, свое социальное, а во-вторых, историческое изменение. *Тогда* только вся типология перестает быть психологической (таковой она выступает особенно в «Философии новой музыки») \*\*\* и приобретает черты исторически неизбежного расслоения слушателей и типов слушания. Тогда, помимо *качественно-психологического* типа-уровня слушания можно говорить и о *принципиальном* типе слушания и таковой *вскрыть* в адорновском «эксперте». «Эксперт» — не тот, кто хорошо слушает и понимает музыку, — это тот, кто слышит и понимает ее *специфически* как становление; специфически, то

---

\* Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 16, 17.

\*\* Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 182.

\*\*\* Здесь весьма замечательно и использование куртовской терминологии.

есть в согласии *со спецификой* определенного этапа развития музыки и развития ее понимания (и самопознания).

Так что, вообще-то говоря, «эксперт» и структурный слушатель — это не вообще хорошо понимающий музыку слушатель, а слушатель исторически-конкретный. Он не вообще слышит музыку как становление, но и как специфическое, исторически обоснованное, но и исторически ограниченное становление.

В своих лекциях, характеризуюя типы слушания музыки, Адорно начинает с типа «эксперта», который и отличается «вполне адекватным слушанием»\*. Он вполне сознательно слушает, в принципе ничто не проходит мимо его слуха и в каждый отдельный момент он отдает себе отчет в услышанном. «Эксперт», «спонтанно» следуя за течением самой сложной музыки, все следующие друг за другом моменты — прошлого, настоящего и будущего — соединяет так (*hört zusammen*), что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь (*Sinnzusammenhang*). Он отчетливо воспринимает и все усложнения и хитросплетения данного момента, то есть сложную гармонию и многоголосие\*\*. Горизонт «структурного слушания» — «конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимает в логических связях — в связях причинных, хотя и не в буквальном смысле слова»\*\*\*.

Вообще о «типах музыкального слушания», начертанных Адорно в лекциях, можно сказать, что они обрисованы *социально-реалистично*, а не утопично, а потому и приводят к оправданно пессимистическим выводам о возможности адекватного понимания музыки при существующих социальных условиях.

Потенциальный социальный смысл структурного слушания больше подчеркнут в других работах Адорно. И даже можно сказать, что требование адекватного слушания — это для Адорно тоже *иное*: то, что социально-исторически требуется, но невозможно осуществить. Недаром в своем докладе о проблемах музыкальной жизни, прочитанном на девятом общем собрании Немецкого музыкального совета (*Deutscher Musikrat*), Адорно

---

\* Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 16.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же, стр. 16—17. При всей понятности сказанного Адорно, ясно все же, что эта характеристика — описание, а не объяснение, она «физиогномична», а не теоретична. Она требует объяснений, чтобы быть конкретной. При этом характерно, что заниматься своей «типологией» Адорно начал еще в 30-е гг., даже раньше (статья «Сознание слушателя концертов» относится к 1930 г.).

Анализ «типов слушания» Адорно с точки зрения эмпирической социологии см. в статье: V. Korbusický, *Zur empirisch-soziologischen Musikforschung*. — «Beiträge zur Musikwissenschaft», VIII, 1966, Hft 3/4, S 227—230.

умышленно ставит себя в положение *несостоявшегося утописта*, отвечая на вопрос, что же следует *делать* с современной музыкальной жизнью. Его ответ на этот вопрос, говорит Адорно, *будет предельно скромным*. Нужно *деидеологизировать* музыку (а это при сохранении существующих социальных условий невозможно, как считает и сам Адорно); путь же деидеологизации — деловое отношение к музыке и, следовательно, адекватное ее слушание и усвоение. Это слушание — «структурное», и значит оно, что все, специфически происходящее в музыкальном построении (*gebilde*), должно достигать сознания слушателя в своей всесторонней актуальности\* . Сознание означает не «внешнюю рефлексию», а полноту и цельность представления, присутствия услышанного во всем его многообразии, причем представления (*gegenwärtig werden*) спонтанного\*\*.

Итак, деидеологизация (то есть обретение истинного сознания) или «структурное слушание» — все равно; то и другое упирается в неосуществимость фундаментальных «структурных изменений» в самом обществе, говоря словами Адорно. Тогда и структурное слушание *с социальной точки зрения* оказывается величественной *фикцией*, реальностью иного.

Ведь будь структурное слушание музыки, по Адорно, только адекватным, достаточно полным ее пониманием и усвоением, оно было бы — и не в узких масштабах — вполне осуществимо и исполнимо, несмотря на все разговоры об опосредовании реального и *отчуждении*, которые еще до всяких психологических, логических и других трудностей мешают людям слушать музыку; если не увязать метафизически в бесконечности опосредований и не замечать, что вся бесконечность *практически* предельно просто разрешается самой наглядной непосредственностью являемой действительности, как только человек перестает с автоматической обязательностью ставить между собой и действительностью философскую рефлексию (как Адорно в теории), *разрешается практически*, как только человек от слов переходит к делу, и разрешается настолько, что число людей, воспринимающих музыку достаточно адекватно и — практически — *понимающих* ее, растет быстро, по сравнению с расчетами Адорно.

Если не смешивать онтологические пределы, поставленные человеку, например, то, что он существует во времени и прост-

---

\* Th. W. Adorno, Soziologische Anmerkungen zum deutschen Musikleben.— «Deutscher Musikrat. Referate. Informationen», 1967, Februar, № 5, S. 12. Заметим, что интуитивно ясное свое представление об адекватном или структурном слушании Адорно нигде, насколько нам известно, не пытается логически проанализировать, эксплицировать.

\*\* Там же.

ранстве, и антропологические возможности, всегда ограниченные, с тем, что есть продукт социального развития, как бы последнее ни *окрашивало* и ни опосредовало *восприятие* всего реального, не меняя его субстанции, то тогда всякие опосредования не будут уже непреодолимыми препятствиями.

Но явно, что такое живое восприятие музыкального произведения в его течении, живое складывание смысла в целом еще не будет восприятием целого как *становления*. Здесь встает вопрос: имеем ли мы дело с требованием *конкретно-исторического* понимания и слушания музыки, требованием, которое совершенно нерасчлененно склонны предъявлять все? В таком случае это требование разоблачит свою историческую неконкретность и даже абсурдность.

Здесь мы касаемся момента, где перекрещиваются: динамика и статика *музыки как процесса* и динамика и статика *музыки как вещи* — целого, отложившегося *исторически как вещь*, целого, отложившегося *в сознании как вещь*. Ясно, что это — не совсем то же самое, но и расхождение (чрезвычайно важное) — в пределах одного.

Вступают в силу исторические опосредования, которые мешают тому, чтобы все существующее в своем историческом контексте, даже если слушатель и не отдает себе отчета в этом контексте (связанность произведения со своим временем), выступало перед этим индивидом иначе, чем как *уже-ставшее*, уже-готовое. Какую бы из *незнакомых* ему симфоний Гайдна этот человек ни слушал, он сразу же будет воспринимать ее как уже-данное и не только в силу пресловутых архитектурных принципов, но и потому, что все элементы языка уже *отложились* в *исторически отмеченном* слое — и здесь важно не столько то, что в слое *сознания*, сколько то, что в *историческом слое* самой музыки.

Этот слой отмечен *историзмом* — в нем уже *не осталось ничего непосредственного*.

Может быть или *плохое* слушание такой музыки, которое даже может показаться *непосредственным*, или *хорошее*, но крайне *опосредованное*.

От непосредственности и тонкости слушания *всего этого не непосредственного* тогда будет зависеть, в какой мере симфония будет воспринята как *индивидуальное* целое, где все отклонения от общепринятого в этом именно историческом слое будут зарегистрированы сознанием как таковые. Но даже если это будет осуществлено с предельной адекватностью, симфония все же будет воспринята как уже-готовое, как отложившееся и исчерпанное — и как нечто *сущностное*, относящееся к стволу дерева



музыки, а не *вызывающе-одностороннее*, как все действительно живое и становящееся. И дело здесь не в том моменте неожиданности, который несет с собой все новое, не только в нем. Дело и в *ненатренированности* слушания старинной музыки. Дело в том, что музыка Гайдна — о подобном шла выше речь в применении к Веберну — уже получила свое и прямое и косвенное продолжение, все антагонистические моменты его произведений уже были развиты и как таковые и как противоположность себе и все это было погребено под историческими слоями музыкально-стилистических опосредований.

Это не значит, конечно, априорно, что не осталось никаких сторон, неиспользованность, нетривиальность которых не оказалась бы еще полезной для будущих синтезов, но это означает — опять же в *принципе*, — что окончен, как об этом говорилось выше, *процесс исчерпания нетождественности вещи самой себе*, окончен в целом музыкальный процесс ее анализирования, расщепления, анатомирования ее; вещь предстает *уже-готовой*, отложившейся, исчерпанной, наконец, даже *уже-известной* и даже *гладкой, беспроблемной* — и все это *остается*, как бы тонко вещь ни была воспринята в своем *конкретном становлении*, то есть скорее в *конкретной последовательности* своих элементов, последовательности, которая уже будет лишена важнейших качеств *живого роста*. Это и означает, что вещь есть *уже-ставшее*. И вот только как таковое она и может восприниматься, и бороться с этим все равно, что бороться с фактом прошедших двух столетий. Это качество не означает, что накладываются какие-то ограничения на психологический процесс слушания. Это качество *задано* до слушателя и самоопределяюще присутствует в нем. Можно назвать его *идеальной несовременностью* произведения и слушателя. Ко всем опосредованиям добавляется еще одно.

*Уже-ставшее* музыки и ведет к тому, что ее автора записывают в классики, приписывают к стволу дерева, хотя теперь приносимые деревом плоды обязаны не ему, и в этом акте записывания в классики нет еще ничего ни особенно обидного, ни особенно достойного сожаления, так что нет смысла спасать Бетховена или Баха «из» классиков, если делать это ради «живого» восприятия или исторически-конкретного слушания, которое может быть таковым только в полной и осознанной своей исторической неконкретности — в *конкретном*, каждый раз неповторимом результате своей укорененности в *истории*.

Но нужно, конечно, *как это и делает Адорно*, «спасать» Бетховена и Баха из классиков ради *понимания*, в том числе и *понимания понятнейшего*, того, что действительно есть в их сочине-

ниях, ради их социально-исторического укоренения, ради понимания и того, чего *уже нельзя* понять, *просто* слушая\*.

Понятийное понимание *помимо* слушания музыки все более и более становится необходимым для понимания музыки в слушании\*\*.

Живое, стихийно-элементарное восприятие таких произведений а priori невозможно, как невозможно реальное жвание в уже несуществующие формы быта иных времен. От этого классические произведения еще не превращаются в петрефакты — ими можно наслаждаться как *произведениями искусства*, то есть не только логически и не только эмоционально-интуитивно, а целостно, как вообще воспринимаются произведения искусства; но они тем большее впечатление могут произвести, и это уже их конститутивная черта как *уже-ставшего*, чем больше интуитивное восприятие их смысла будет *сознательно и логически* опосредоваться, чем больше произведение будет *понято* в самом рационалистическом смысле слова, чем больше всякий элемент будет постигнут не как таковой, а как давший рост другим явлениям в истории развития — что не следует смешивать с *рассуждением и медитацией по поводу* вещи.

Чем больше осознает себя музыка и чем больше углубляются черты современной европейской музыкальной жизни, где, в принципе, перед слушателем проходят десятки исполнений *одной и той же* вещи, тем более склонен внимательный слушатель спрашивать себя: какая же *настоящая*, если угодно, «первозданная», «изначальная» музыкальная реальность встает за всеми этими во многом разными исполнениями, какая непосредственность психологической реакции и постигаемого смысла, ка-

---

\* В старом журнале «Die Musik» (XV, 1923, Hft. 7, S. 482) Ганс Шноор констатирует хорошо известный всем феномен превращения музыкального произведения в отчужденную вещь: «Кто в них (симфониях Малера) переживает глубоко внутренне их подлинность, этическую мощь их создателя, кто узрит в них экстаз музыкальных видений, именно тот не пожелает, чтобы Малер когда-либо стал чем-либо вроде официального симфониста концертных залов. Когда, наконец, произошла канонизация Брукнера, уже стали в чем-то «преодолевать его...»

Этот феномен постоянно описывает и Адорно.

С переходом музыкальных произведений в качество уже-ставшего становится возможным и их фетишизация как отчужденных и не воспринимаемых более адекватно вещей. А потому одно нужно тщательно отличать от другого.

\*\* Стоит ли говорить, что понятийное понимание отнюдь не то же, что музыкально-теоретическое. Оно может быть и схватыванием эстетической проблематики, заложенной в самой музыке, то есть и в ее технике тоже, в формах эстетического уразумения сути дела, по смыслу, а не по букве. И меньше всего общего имеет такое понимание со словами о музыке.

кая *живость и свежесть* стоит за всеми этими *ребусами*, шифрующими, каждый раз по-своему и заново, это «одно и то же» — то, что должно быть *одним и тем же*, что считается одним и тем же, то, о чем говорится, что это одно и то же, одно произведение, одна вещь, одна пьеса, но что на самом деле есть фактически *разное*, причем исходная тождественность произведения самому себе заведомо не дана уже и исполнителю? Стоит слушателю задать себе этот вопрос, и он теряет опору для слушания, проваливаясь в бездну исторического раскола между произведением и самим же произведением; в бездну исторического противоречия между одним и тем же произведением, между его «тождественностью» и «тождественностью»! Но, потеряв такую опору, слушатель только поймет, что не все в музыке понятно и не все заранее ясно, он поймет, что видимость самоочевидности музыки (даже и классической) есть самообман, старательно поддерживаемый современными формами распространения музыки и самим средним слушательским опытом.

Слушание классической музыки — улавливание неуловимого, что кажется очень близким и почти осязаемым. Но при такой осязательности явного смысла есть ли еще живая духовная субстанция у таких вещей, которые каждый слышит десятки и сотни раз, как Девятая симфония Бетховена или Четвертая Брамса. Дирижеры, а за ними слушатели, гадают, что же это такое скрывается за звуковым обликом вещи, которая — в суе концертной жизни — перед ними толкается сама о себя, превосходит сама себя, не достигает своего собственного уровня и, реально разномуженная в неограниченном количестве экземпляров, странно похожа и не похожа сама на себя.

Непосредственность целостного восприятия *не дана*; целостность должна быть практически и актуально собрана, воссоздана из разошедшегося исторически.

Все это и означает, что эстетический объект, который, полужим, нужно воспринимать *только* как процесс, уже *забан* как *объект*, то есть как *уже-ставшее*; далее это означает, что эстетический объект воспринимается уже не только как таковой, как процесс, как последовательность и как живой смысл, но и одновременно наряду с этим, как *уже-существующее и объективированное*, в общем, как *то, что реализуется*, что на практике, как оказывается, часто сводится просто к «представлению» произведения как своей записи, как текста — как нотного текста.

Запись и текст явно приобретают тогда черты самодовлеющего, стоит осознать, как мы реально воспринимаем отношение музыки прошлого и ее текста, но следует ли смешивать это с отчуждением вообще? Если да, то тогда нужно оставить

попытки в полном смысле слова «понимать» эту музыку. У Адорно к *отчуждению* всегда примешивается социально-негативный момент, но тогда и вся история есть именно в *этом* негативном смысле отчуждение. Следовательно, — а это предельно важно! — такое произведение уже *актуально* не есть нечто цельное, следовательно, не есть *только* процесс, а есть *актуализация*, актуальное разведение, разобщение *двух верхних слоев* произведения музыки. Об этом говорит и сам Адорно, имея в виду примерно то же, когда называет один из слоев условно *музыкой* (что можно сопоставить с текстом, записью, как последовательностью подлежащих реализации дискретных элементов музыки), а другой — *тем, что больше, нежели музыка* (то есть смыслом, снятием дискретных элементов в целостном «континууме» — в смысле целого).

Эти слои при правильном восприятии классической музыки должны быть актуально размежеваны, но и совмещены, синтезированы; этот синтез тоже актуально осуществляется, и все это ведет к тому, что произведения классической музыки переживаются сейчас не меньше, если не больше, чем в эпоху своего создания, во всяком случае, до такой степени больше, что интерес к старой музыке перевешивает интерес к новой (как было *всегда*, с тех пор как музыка начала восприниматься исторически). Самое главное, однако, — учесть, что эти произведения — уже, по сути дела, *не то, что были раньше*, они суть *уже-ставшее*, то, что существует как объект, а потом уже становится. Если угодно, то они *не то* в том смысле, что их *бытие* предполагает их изменение.

И потому антиисторизм официальной музыкальной жизни, которую справедливо подвергает критике Адорно, — антиисторизм, который преподносит слушателю как петрефакты то, что живо внутри себя, и одновременно как непосредственно живое преподносит то, что доступно лишь аналитическому слуху, да и то условно, царство иллюзии, где то, что стоит под вопросом, на который *каждый раз* требуется дать ответ, подается как *непосредственное*, безусловное или даже исторически-конкретное. Но это уже отчуждение в музыкальной жизни. Там ответ и отклик действительно может быть только ложным, там действительно покупка билета на концерт записывает человека вообще в число слушателей в зале, где это число устанавливается по количеству проданных билетов, тогда как на деле там — все отдельно, все индивидуально и каждый на своем уровне; создает иллюзию счетности слушателей, тогда как счетно только число билетов — 1500 или 2000. Этот антиисторизм и ведет к нивелированию музыки, которая *вся* оказывается ложно непосредст-

венной. Но подлинно конкретным будет такое слушание музыки, которое совместит логически-рациональное и внутренне рефлексивное и даже буквальное рассуждающее слушание музыки как реализации объекта, текста и интуитивное следование за логической последовательностью процесса.

Этим-то и объясняется то обстоятельство, что подлинное произведение, даже искусства прошлого, недоступно и непонятно в своей непонятности и опосредованности ни с первого, ни со второго слушания помимо всех прочих трудностей *уже* и потому, что его опосредованность должна быть возмещена несовместимыми способами слушания: его нужно слушать, но нужно и особо размышлять, слушая его. А эти моменты в равной мере и исторически-конкретны и неконкретны. Но и то и другое практически *непосредственно совместимо*.

Нельзя от эмоций, например, хотя бы и от эмоций сублимированных, требовать того же, что и от аналитического ума, и наоборот, это положение, поразительное по своей банальности, не так уж банально в конкретном. Так, например, ассоциировать ли Берлиоза с мировой скорбью Байрона или с первыми всемирными выставками — это равным образом не будет относиться к существу его музыки и к ее историческому восприятию. То же самое касается и Бетховена, независимо от того, *воспринимать* ли его как идеолога восходящей буржуазии, как общечеловеческого гуманиста или как конструктивиста, создавшего структуры чистого звучания. Это не относится к делу *не* потому, что то и другое и третье не принадлежит в какой-то мере его музыке, а потому, что это не может быть *реально* воспринято или реализовано при слушании, а принадлежит лишь сфере ассоциаций, сфере знания вне музыки. Ведь если соглашаться с Адорно, что структура музыки содержательна и социальна, потому что отражает социальные структуры, то и обратное верно — *post factum* в структуре музыки *можно* обнаруживать социальные структуры, но очевидно, раз мы отказываемся от наивно-содержательной эстетики, что в структуре музыки содержание *связано* и не выплескивается оттуда, как вода из чашки. То, что может совершить теоретический анализ, не может сделать *слушание* и не *должно* делать, не *нуждается* в делании — содержание *уже дано!* И потому, кто слушал Бетховена и слушал *верно*, как описано выше, тому *содержание уже дано* и у него есть и своя, художественная же, реакция на него: так что *мнение* по поводу музыки или своей реакции уже не имеет никакого значения для музыки, так что, например, серьезно обвинять Стравинского в эстетизме на основании того, что он думает о Бетховене, или на основании того, что он во-

обще думает о музыке, значит мнение — даже не теорию! — смешивать с содержанием и музыку опрокидывать в область плохо понятой литературы.

Итак, возвращаясь к примерам Адорно, если кто-нибудь скажет, что «Мейстерзингеры» — это просто великое художественное произведение, то он со своим «Антиисторизмом» (вещь просто ставится в ряд «великих вещей») будет, конечно, более историчен, чем тот, кто анализирует их с помощью изощренных психоаналитических идей, наложенных на схему вульгарного социологизма\*. И это не значит, что конкретность содержания со временем утрачивается — утрачивается конкретная ассоциативность, да и какая она конкретная в случае «Мейстерзингеров», если Адорно признает, что даже члены вагнеровских фрейнов ничего не понимали в его идеях! — а вместе с нею утрачиваются и мнимые опасности вещи, которая опасна только тем, что в конкретные эпохи может опять обрасти социально-опасными ассоциациями. Вбирание конкретных структур в художественную структуру означает, что исчезает конкретность факта, — остаются модулы, сущность, субстанция в ее динамике. Это здесь в первую очередь как вывод из Адорно.

Теперь или остается конкретную ассоциативность вещи признать ее субстанцией, или же раз и навсегда покончить с идеей непосредственности, влекущей за собой хвост исторически-конкретного контекста.

С уходом в прошлое конкретного исторического контекста и субъекта, который, заметим здесь, никогда не отвечает совокупности этого контекста, никогда ему не современен, музыкальное произведение не перестает быть самим собой *an sich*, но воспринимается уже иначе — как существенное, как ставшее, как ствол, а не как ветвь, а это все равно, как если бы она сама по себе уже стала иной. Бытие ее, следовательно, предполагает изменение на фоне тождественности, на фоне данности самой вещи — произведения искусства (*Гегель*).

Как мы видели, музыка, рожденная для того, чтобы *hic et nunc* быть совершенно цельной и конкретно-непосредственной, проходит через свое расслоение для того, чтобы обрести цельность, и это касается даже не в первую очередь ее становления как процесса с его диалектикой, а, если угодно, ее становления *по вертикали*, то есть объективной свернутости еще до всякого развертывания в процессе реализации, и это тоже — процесс становления, не менее важный, чем горизонтальный, временной.

---

\* См.: Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 178—179, где вновь цитируется статья 1932 г. о «социальном положении музыки».

Здесь своей диалектики не меньше, чем в первом случае, и произведение, выдерживающее такие испытания хотя бы ценой своего превращения из еще-становящегося в уже-ставшее, действительно даже духовно более ценно, чем произведение только еще-становящееся, не прошедшее проверки, по сути дела потребляемое почти утилитарно, пусть хотя бы для «изживания» реакций. Такое произведение, уже прошедшее испытание, раскрывает внутри себя бездну нетождественности, когда испытывается. Произведение уже-ставшее есть произведение, опосредованное исторически, в процессе его слушания и движения времени, но из того, что оно человечески обогащено, из того, что оно уже не есть чистый процесс становления, вышедший из контекста своей эпохи, следует ли, что произведение, еще *не* опосредованное такими отношениями, только укорененное в своем контексте, есть *больше оно само*? Или более исторично, чем то, что обрело многослойную историчность? Оно становится узлом человеческих отношений, выраженных имманентно-музыкально и обратно проецируемых в слушании, и все эти отношения не задавливают его, потому что оно возрождается вновь, не в мнимой первоизданной конкретности, а в своей общности \*. И, таким образом, даже такие серьезные и грозные ве-

---

\* Самый блестящий пример исторической «неисчерпаемости» — конечно, Бах. Попытки современных немецких музыковедов представить Баха не как завершителя огромной эпохи в истории немецкой музыки, а как непосредственного начинателя, основополагающего для новых стилей, указывающего им пути, никак не могут увенчаться успехом: можно находить обилие частных параллелей и сходств, наконец, всякие внесмузыкальные, этические и т. д. параллели, но никак нельзя доказать, что музыка Баха к чему-то непосредственно повела. Старые исследователи обращали Баха в историю, в предысторию его. Музыка Баха, как и музыка Генделя, была еще совершенно *чуждой* Моцарту, хотя и Моцарт и Бетховен хорошо изучили «Темперированный клавиш»: об этом говорят и прелюдии Моцарта к фугам Баха, дышащие иным духом, или даже, еще лучше, обработка «Мессии» Генделя, Генделю чуждая. Прежде чем усвоить Баха, приходилось разбирать его формально, угадывая смысл. Для романтиков (Мендельсона) Бах — это романтическое *иное*, к нему испытывается смутное тяготение как к непонятному и как к собственным глубинам, куда они боялись долго смотреть. Бах как *иное* существует до самого конца XIX в. Какие-нибудь листовские или бузониеские переложения и редакции — это страшное сочетание собственной широты с чужой глубиной. А между тем между Бахом и его современниками не было никаких трений и противоречий, кроме внешних. Его произведения потреблялись и усваивались так же совершенно автоматически, как и все прочие, и забывались так же быстро; они не ценились в своей индивидуальной отдельности, не ценились и автором, о чем говорит судьба множества его сочинений. Здесь, заметим, есть уже представление о вечности произведения музыки, но пока эта вечность есть еще процесс вещей — произведения разных, будто бы однородных, вещей перед слушателем — словно *одна* вещь в разных плоскостях. Даже техническая сложность не послужила при-

щи, как предсказания Адорно насчет гибели оперы, и все переживания по поводу того, что *содержание* (литературное) оперы, как — и тем более — музыкальное содержание, не воспринимаются больше в своей буквальности (то, что здесь Адорно называет «адекватностью»), не отвечают действительному положению вещей.

Антиисторические черты концепции Адорно, глубоко скрытые в его философии, сохраняющиеся, перемежающиеся и сливающиеся с историзмом, несут печать вульгарно-социологических предрассудков, которые увековечивают конкретный контекст произведения, проецируя его на смысл произведения, хотя сам Адорно прекрасно показал, что этот контекст поступает в произведение в творчески переработанном виде, находя в нем особые специфические средства для своего выражения — этот процесс каузален, но не обратим, — из выражения не вывести эпоху как непосредственное данное содержание слушания, это не данное содержание, не вывести ее однозначно, эмпирически-содержательного, хотя интуитивно слушатель обычно связывает произведение с эпохой его создания. Пережитки вульгарного социологизма идут у Адорно от того времени, когда Рихарда Штрауса или Стравинского он сопоставлял с империализмом\* и когда то же самое делали подчас и у нас. Хотя в таком сопоставлении нет ничего зазорного или обидного, оно плохо тем, что свою застылость выдает за всеобщность, свою конкретность за закон, создает иллюзию своей определенности, и это тем более плохо, чем более оправдана такая ассоциация для своего времени. И опять же просматривается здесь тот генетически-

---

чиной раскола между Бахом и его слушателями. Когда Бах был вновь открыт, его музыка была уже-ставшей, и то, что в ней вдохновляло и еще больше вдохновляет сейчас, — это огромный распор и страшное противоречие между, говоря опять словами Адорно, текстом как дискретным процессом, всем техническим, и «тем, что больше, чем музыка», — снятым смыслом; вероятно, что конструктивно-архитектонический элемент по своему значению для целого настолько превосходит всякий временной и настолько в итоге подчиняет его себе и проникает его, что всякие временные зависимости как таковые, в себе, совершенно отступают на второй план перед конструктивной организованностью, которая повторяется во всем малом и с самого начала переосмысляет логическую последовательность (см. темы фуг; см. особенно анализ до-диез-минорной фуги у Б. Асафьева). Таким образом, музыка Баха как уже-ставшее дала эффект, который ни в какое сравнение не идет с ее непосредственностью, с нею же как становящимся.

\* Впрочем, еще теперь журнал «Musik und Gesellschaft» (1967, № 2, стр. 80) выговаривает Курту Зандерлингу за исполнение на юбилейном концерте Дрезденского оркестра «Жизни героя», о которой ведь уже (!) Ромен Роллан сказал в 1904 (!) г. то-то и то-то (цитата из Р. Роллана). Далее, уже от себя, это произведение названо «апофеозом высокомерия вильгельмовской эпохи».



натуралистический субстрат мышления Адорно, под которым теперь пришло время подвести черту, субстрат, который, вообще-то говоря, так противоречит и гегелевской философии и теоретическим установкам философии Адорно, субстрат, находящий выражение в недоверии ко *всякой* «вещи-в-себе», ко всякому вообще *an sich*, ко всякому синтезу смысла; далее, в страсти к непосредственности в противоречии с идеей опосредованности всего; наконец, в том слое неотрефлексированных архетипов, которые как некий жест волюнтаризма беспрепятственно допускаются Адорно (моралистом) в свою философию. Тут вместе — осознанное и подсознательное.

Недоверие, которое, по видимости, определяется диалектикой и искренне представляется философу последовательным выводом из подправленного Гегеля и Маркса, на самом деле — продукт особого диалектического интуитивизма, который заступает структурно-пустующее место диалектического же *an sich* в философии Адорно. Есть момент, на который нельзя прямо указать, потому что этот момент сам есть неопределенность, где отрицание устойчивого бытия, «тождественной субстанции движения» переходит в иррационализм. Именно здесь непережитый субстрат ницшеанского дионисийского брожения, анархии, движения вступает в свои права.

Поскольку Адорно никогда не отвечает на вопрос, *что* такое произведение искусства, а самоидентичность процесса, когда речь идет о произведении искусства, существующем же *до* слушания, — очень несубстанциальная вещь, откуда легко соскользнуть, то Адорно и может представляться, что он отвечает на этот вопрос, говоря о том, *как* устроено произведение искусства, то есть имея в виду уже достаточно абстрактную техническую структуру вещи, ее устроенность, и, далее, говоря о том, как эта структура вбирает в себя конкретное содержание. Дальше же, после того как структура его вобрала, начинается, по словам Адорно, *история упадка музыкальных форм в сознании слушателей*, то есть произведения утрачивают смысл своего контекста, опосредуются, мертвеют, становятся ложными, идеологическими.

Историзм Адорно изменяет сам себе со своим тяготением к исторической конкретности, так же как изменяет само себе его представление о художественной форме как процессе, становлении, когда нарушается диалектическая мера. Если бы плодотворные суждения Адорно о моменте самоотрицания во *всякой* тотальности, о моменте, асистемности как моменте истины в философской системе были повернуты им и так — как суждения о моменте тотальности во *всяком* процессе, о моменте сис-

темности как моменте истины во всякой несистематической философии, то это, наверное, привело бы к нахождению той диалектической меры, которая, должно быть, подавила ницшеанско-иррационалистический субстрат в его философии, постоянно избегающий контроля. Рациональная направленность философии Адорно допускает иррациональные моменты, поскольку недостаточно определяет свой объект и недостаточно занимается сущностью «объектов». Итоги этого далеки от философской абстрактности и отвлеченности, они проявляются всюду, где Адорно говорит о фактах.

Если вернуться теперь к тому моменту, начиная с которого критика Адорно приобретает негативно-неподвижный характер, к тому моменту, с которого, по его мнению, музыка утрачивает динамичность и становится абсолютной статикой, замершим на месте кадансом, то можно видеть, что Адорно не только *неправ* в этом пункте как диалектик, но что у него есть и момент истины в отношении этой музыки.

Если восприятие им музыки Шенберга, Берга, Веберна исторически-конкретно и восприятие, скажем, сериальной музыки тоже исторически-конкретно, то за этими одинаковыми словами скрывается каждый раз разное содержание, разнородные углы зрения. В первом случае музыка воспринимается адекватно и притом — в принципе — не как уже-ставшая музыка, а как музыка становящаяся, неисчерпанная. Это — случай идеальной современности, одно-временности творчества композитора и со-творчества слушателя.

Но отсюда не следует, что эта музыка воспринимается *полно*, исчерпано; так воспринимается только *уже-ставшее*, уже разведенное во всех своих тайнах. Отсюда следует, что эта музыка, как бы прекрасно ни разбирался Адорно технологически во всех ее сторонах, в его *непосредственном* слушании ее не всесторонняя — односторонняя. При всей своей адекватности слушание односторонне-предetermined, а именно, как уже говорилось, оно односторонне-динамично (а Адорно недаром указывает, и справедливо, на значение чисто слушательского опыта для теоретического постижения музыки). Музыка в этом случае, как было сказано, идеально одновременно восприятию ее смысла, а потому она при всей отделенности в *физическом времени*, при всей уже объективированности своей до слушания и при всем рациональном понимании этого факта, *принципиально* воспринимается как *становящееся*, притом в двух названных смыслах. И это не какой-нибудь психологический процесс, а конститутивный, то есть адекватность (в целом, отвлекаясь от реального течения процесса, который ведь

опосредован) смысла и — смысла: смысла вещи и внутреннего смысла слушателя, мировосприятия.

Во втором случае (то, что у нас условно названо «позже Веберна», «после Веберна») музыка *позже* теории Адорно, и это ведет к парадоксам. Если он музыкально-теоретически, конечно, прекрасно понимает ее, как и конструктивно, то от этого закономерно отстает интуитивное ее восприятие. Это касается опять же логически-конститутивной стороны восприятия, а не психологического процесса.

Музыка, еще не воспринятая как непосредственная, уже актуально распадается на два слоя (о которых шла речь выше), и так начиная с XIX века происходило со всякой музыкой. Она воспринимается как еще-не-становящаяся; ее статичность относится к ее *предыстории*, и это еще до всякой реальной статичности как качества процесса. *Еще-не-становящаяся смешивается с уже-ставшим.*

Исчерпание музыки начинается раньше, чем эта музыка *существует как реальный объект* для слушателя, и потому всякие конкретные суждения о ней, как только они опираются на данные слушания — а таковы все существенные суждения, не чисто формалистические, — несмотря на *кажущееся* существование объекта, сводятся к предсказаниям типа тех, которые делаются о дальнейшем развитии языка лингвистами и, в худшем случае, — к прорицанию.

В той мере, в какой эта музыка — *новая*, и в той мере, в какой старое созидает в ней новое качество, она еще не воспринимается принципиально совсем, и потому как раз в самых специфически-новых своих элементах вообще пока не может быть понята, тем более что, как теоретически-правильно замечает Адорно, *исчерпание* произведения может начаться только с того старого, традиционного, что есть в нем. Ведь даже музыка Шенберга не воспринимается Адорно в полноте своего исчерпания, не воспринимается как самотождественность.

Итак, по отношению к *музыке еще-не-становящейся* Адорно *прав*, когда замечает ее тенденцию к статичности, и это его наблюдение должно быть правильно истолковано, но *не прав*, когда не слышит нового синтеза динамики и статики в ней. Это все же удивительно, тем более что вполне ригористическое следование за Веберном, такое следование, какового в природе нет в чистом виде, привело бы вообще к отсутствию музыки, к «немоте», как говорит Адорно; все же другие направления, даже опирающиеся в конечном итоге на Веберна, всегда синтезируют его принципы с другими, конечно, противоположными по смыслу, например с Дебюсси или Бартоком. Таким

образом, прямолинейного движения вперед все-таки не получается. Динамика Веберна, обратившаяся в статику, сочетается с какими-либо «динамическими» *an sich*, «в себе самих», приемами.

Но Адорно оказывается глубоко прав в своей экспрессивной критике современной музыки на другом уровне и притом более прав, чем могло казаться сначала. Речь идет все о том же отношении «музыки» и «более, чем музыки», то есть, по сути дела, о музыкальном произведении как своей записи и реальном его смысле в целом. Первое берется условно как совокупность всех регистрируемых и исчислимых элементов музыки. Запись, нотный текст — здесь, скорее, образ, но образ не случайно выбранный. Музыкальный образ может выступать как символ самых разных представлений *о процессе* музыкального произведения, и именно многозначность этого символа реализуется в исторических представлениях о музыке последовательно.

Если представить себе нотный текст зазвучавшим как бы адекватно, то есть без всякого субъективного момента его интерпретации, без «свободы» исполнения, то перед нами прошла бы как раз та мертвая, бледная схема, абсолютно бездушная, а потому — бессмысленная. Отсутствовало бы как раз всякое объединение элементов *над* механической последовательностью, внутренняя энергия процесса. Музыка, которая «дана» в нотном тексте, превращается в настоящую музыку, в музыку, которая больше, чем просто таковая, благодаря учету всего того, что в записи отсутствует и ею или имплицитруется, или основано на общих чертах стиля, или просто на «устной» традиции исполнения: это больше, чем музыка, заметим, в том смысле, что как бы внутренне ни закономерны были те черты, которые должны проявиться в исполнении, они все-таки приходят к произведению *как бы* извне. Именно этот второй уровень «устной» традиции и характерен для традиционной музыки с ее *живым*, по верному здесь выражению Адорно, отношением подвижного и неподвижного. Музыка обретает смысл благодаря тому *минимальному* (все максимальное было бы отражено в тексте) *сдвигу* в сторону *от схемы*, сдвигу, который, так сказать, запрограммирован в объекте и тем не менее никак не выражен в тексте как алгоритме исполнения, сдвигу, в котором, согласно Л. Толстому, и заключено искусство.

Адорно, хотя редко кто так хорошо, как он, понимает музыку, в своей философской теории, как мы видели, особенно настаивает на понимании музыки как динамики, а всего статического — как момента вторичного, и это его понимание решительным образом подкрепляется символом нотного текста —

правда, сначала негативно, поскольку Адорно прежде всего обращает внимание на существенные расхождения между записью и процессом.

Здесь следовало бы *внести* поправку. Расхождения между записью и музыкальным процессом объясняются не несовершенством нотной записи (которая сама-то по себе может, конечно, совершенствоваться), а сущностной внеположностью записи и процесса. Ведь запись, нотный текст, не есть запись смысла произведения, а есть только запись того, что нужно сделать, чтобы мог возникнуть смысл. Так что нотный текст — это, строго говоря, даже не запись самого произведения: он — только указание на порядок действий, которые необходимо произвести, действий, которые не описываются с полнотой и которые вообще нельзя описать полно. А смысл нельзя получить, даже и зная *только* динамику действий; *надо заранее знать предполагаемый смысл*.

Однако стремление Адорно *бежать* от официальной музыкальной культуры во внешне *немой* и звучащий только в воображении нотный текст позволяет этому образу-символу текста-записи проявиться у него и *позитивно*. Можно считать, что это тесное ассоциирование представлений — «произведение — нотный текст», столь чуждое обычному слушателю музыки и даже оркестранту, для которого произведение конститутивно, внеположно нотному тексту, от которого он видит только клочки и куски, определяет все восприятие музыки у Адорно.

Адорно, очевидно, больше ценит структурность процесса музыки, чем ее качественно-конкретное звучание, и хотя последнее, верно, ничто вне и без структуры, такой отрыв музыки от своего *внешнего* звучания (может быть, в принципе оправданный, например, в исторических своих перспективах; ср. переход к внутренней речи у детей и к «чтению про себя» у детей в истории культуры) в данных достаточно узких исторических условиях проявляет свои негативные стороны: ведь чувственное звучание не только *проявляет* вовеки смысл музыки, но оно в своей очевидной конкретности беспредельно облегчает то, что при чтении «про себя» партитуры, чтении более или менее абстрактном, на какие бы конкретные и живые представления оно ни опиралось, неизбежно приходится не столько интуитивно воспринимать, сколько логически домысливать, и *только*. Процесс и является, быть может, в полной адекватности, но при некоторой абстрактности внутреннего звучания *наиболее* абстрактными оказываются, конечно, смысловые связи самых высоких уровней — отношения между крупными частями сочинения и т. п., то есть именно то, что, с другой стороны, легче всего

логически домыслить, представив как если бы они уже существовали. На этих уровнях, значит, конкретное звучание и форма как результат расходятся, держась только на логическом усилии. Но как это близко к представлению Адорно о целом процессе и о музыкальном представлении! Это прямо совпадает с тем структурным «снижением этажности», которое происходило к концу XIX века, о чем говорилось выше, о падении релевантности верхних этажей!

Но не так уж важен даже и наш «домысел» о несовершенстве внутреннего воспроизведения музыки. Ведь можно предположить, что оно совершенно. Это только подчеркнет конститутивную «умственность» такого слушания, которое находится в прекрасном согласии с тенденциями современной музыки и «умственности».

Но нам важны не столько конкретные представления Адорно об отношении нотного текста и смысла, сколько сам факт глубокой заинтересованности этим отношением и сама мысль о возможности сведения музыки к «чтению про себя». Даже не столько в связи с Адорно, сколько в связи с развитием музыки, в виду чего критика Адорно новейших направлений в музыке получает оправдание. Поэтому следует посмотреть, как в новейшей музыке соотносятся эти выделенные Адорно два слоя — «музыка» и «более чем музыка», что стоит в связи с самыми глубокими закономерностями музыки.

Идея *целостности*, один из аспектов снятия смысла, идея, обретаемая *исторически* через осознание самой музыкой объективности произведения искусства, претерпевает следующие изменения — из некоторой констатации реального достижения целого через взаимодействие процесса и архитектоники, динамики и статики в классической музыке — через динамизацию формы к достижению целостности как логическому результату музыкального процесса, порождающему всю архитектонику (здесь постепенно процесс и архитектоника в своем не зависящем от процесса аспекте все более отождествляются), наконец, к такому положению, когда, в пределе, конечно, целое порождается только динамикой процесса (самотождественность процесса).

Но ведь это не значит, что и целостность увязывается с динамикой все более прочными узами, — напротив, чем неподвижнее были опоры, которые поддерживали целое, и чем меньше была их внутренняя связь с динамикой, тем очевиднее выступала целостность как самостоятельная категория, как трансценденция результата, как действительно активное начало. Тогда расхождения реального результата и констатации целостности были диалектически связанными моментами. При динамической

в тенденции форме целостность стала пониматься как прямой и *простой* результат процесса, индивидуализация процесса означала отрыв от объективно-закономерной идеи целостности и привела к произвольности. Целостность теперь уже может выступать не только как констатация действительно достигнутого результата, но и результат *фиктивного*, условно *принимаемого* за достигнутый. Одновременно, с утратой непосредственности творчества, большее значение приобрели рациональные принципы творчества. По мере того как каждое отдельное произведение принимало все более индивидуальный вид и параллельно с этим выдвигалось значение закономерностей на таком индивидуальном уровне, и для слушания эти закономерности стали более релевантными. Во всяком случае, в любой современной музыке знание принципов при слушании — не такое уж внешнеположное музыкальное обстоятельство, чтобы не надо было учитывать его отсутствия и присутствия.

Так или иначе *двуслойность восприятия*, которая становится неизбежной при восприятии традиционной музыки — музыки как уже-ставшего и где сознательный элемент есть, например, осознание ее архитектоники, то есть принятие ее к сведению, не обязательно эксплицитно, эта двуслойность восприятия — в противоположность традиционной музыке в эпоху ее создания — становится необходимой и для усвоения музыки как *становящейся* и причем в гораздо более рациональной форме.

Это, конечно, в пределе, потому что *двуслойность вместо непосредственности*, уже-ставшее *вместо становящегося* как *опасность* для музыки вызвала вновь обращение композиторов к четким архитектурным структурам, более или менее внешним по отношению к материалу, что и произошло, например, в «неоклассицизме». Но философа — и Адорно, конечно, — интересуют общие тенденции, которые так или иначе в глубине развития прямо или косвенно пробивают себе путь.

*Вот что особенно важно:* то, что историческое развитие музыки, которое в свое время выработало представление о *целостности* музыкального произведения, — представление, которое стало требованием для слушания произведения и одновременно имманентным свойством самого произведения, то есть с самого начала чем-то *внутренне* ему присущим и *внешним* по отношению к нему, так что момент раскола — целостность как свойство (*внутренне*) и как постулат (*внешне*) — был задан с самого начала, с появления этой категории, — историческое развитие музыки столь же логично и последовательно выработало представление о произведении искусства как *уже-ставшем* (разница в том, что первое представление теоретически давно оформлено

и тысячу раз разобрано, а второе только начинает осознаться), то есть как уже-ставшем *до* и *помимо* своего становления. Теперь становление предстает уже не столько как реальный процесс, сколько как *рассказ о процессе, рассказ о том, что как бы когда-то происходило*, а потому уже есть до начала процесса. Уже отсюда и меньшая напряженность и конструктивные — прежде немыслимые! — приемы: вроде произвольной перемены местами последовательных частей (приемы алеаторики). Здесь, как, скажем, в литературном жанре новеллы, но только фиктивно возникает понятие о реальном времени и времени рассказчика, чему соответствует и приближение реально текущего музыкального времени ко времени физическому\*.

*Уже-ставшее* такой музыки и уже-ставшее в классической музыке — и то же самое и не то же самое, хотя бы потому, что известность уже-ставшего в новой музыке *фиктивна* (на самом деле неизвестно и менее всего известно, что будет), а потому произведение само по себе есть *все же* — помимо того, что оно есть уже-ставшее, — и *становление!* Сравним: в эпоху возникновения представления о *целостности* эта целостность не означала же обязательного восприятия произведения *только* как целостности — последняя именно ради своей цельности предполагала конкретный момент нецельности, безрезультатность в чем-то процесса. Итак, *уже-ставшее* как качество новой музыки не подменяет *становления* традиционной музыки, а только отчасти *встает перед ним, выфильтровывается из исторического процесса*, сдвигает становление вглубь и выкристаллизовывает из музыки такую категорию, которая, *как и цельность*, есть *категория и внутренняя и внешняя для самой музыки*. Момент *внешнего*, следовательно, не- или антимузыкального, бросается в глаза как эпатарующий, отстраняющий и отчуждающий момент. Но не таким же ли мучительным процессом был длительный переход — через ранние стадии — от представлений о музыке как просто музичировании, то есть процессе в принципе бес-

---

\* Одним из первых этапов подмены специфически-музыкального времени музыкального произведения временем физическим были эксперименты Бетховена с метрономом Мельцеля и впоследствии введения указаний метронома многими композиторами. Более современным этапом является также указание длительности произведения в минутах и секундах и, главное, его разделов. Так, Бела Барток указывал длительность разделов и частей в 5-м и 6-м квартетах.

Так, первый раздел 5-го квартета (13 тактов до А) должен длиться 24½ секунды, второй 22 секунды, а вся первая часть — семь минут и 4½ секунды. И хотя именно у Бартока-то обязательность такой точности может быть поставлена под сомнение, сама тенденция, торжествующая победу у многих современных композиторов, вполне примечательна.



конечного звучания (ср. восточные формы музицирования), где нет конечного результата, нет произведения искусства как замкнутости, переход к очень и очень жестким требованиям законченности, завершенности, тотальности! Музыка как целостность тоже не что-то непосредственное, хотя слушание ее и может быть quasi-непосредственным, она многократно рационально опосредованна.

Из *уже-ставшего* новой музыки Адорно берет один момент — момент *внешнего*, и этот момент выступает тогда как *опасность* для музыки (целостность *тоже опасность* — относительно), будучи рассмотрен односторонне; так он выступает и у нас здесь, поскольку процесс развития связывается с философией Адорно.

Итак, если брать тенденцию в самом чистом ее виде, то последовательная динамика приводит к ликвидации каких бы то ни было устоев, а это ведет к превращению «целостности», и в первую очередь констатации результата, в *постулат*, как бы в *индекс*, согласно которому нужно воспринимать вещи *так-то* и который, при всей своей внеположности вещи, активно определяет ее восприятие. Тогда динамика, переставая быть отходом и возвращением (круговое движение как символ целостности — так у Гегеля)\*, делается *бесцельным движением вообще*, не приводящим ни к какой реальной сумме движения, и такое произведение может представляться застывшим движением, замершим кадансом.

Таким образом, процесс есть не *процесс* как таковой: это значит, что *процесс* как таковой уже опосредован, и если не выходить каким-либо образом за рамки этого опосредования, например, экспликацией этого понятия посредством его проекции на историю, на становление самого процесса (поскольку за процессом каждый раз скрывается иной исторический опыт; уже поэтому процесс у Гегеля и Адорно совершенно разные вещи), то можно утратить смысл самого процесса — опасность, имманентно заложенная в той музыке, которую обобщил Адорно.

Процесс, утрачивая свое противопоставление форме, как и динамика — статике, становится *процессом-в-себе, несущим в себе свое отрицание*. И это соответствует тому, что, по словам Адорно, новейшая музыка ограничивается «музыкой».

И если теперь вернуться к образу записи, как соответствующему этому уровню музыки, то можно видеть, что эта музыка отождествляет конечный, целостный смысл с проекцией записи на поле конкретного звучания. Исполнение идеализируется как чистое озвучивание записи. Запись как бы сама по

---

\* W. von D o e r g e n, *Het totaliteitsbegrip bis Hegel*, S. 190.

себе звучит. Проглатывается конститутивное расхождение между записью и смыслом, который за это отомстит, превратившись сам по себе, «непосредственно», в бессмыслицу.

Образ текста как чистой линейности («текст») превращается, далее, в образ чистой вертикальности, стояния. Поскольку образ записи есть омертвевший процесс, дважды остранный процесс, воспроизведение текста по возможности редуцируется до буквальной тождественности тексту — процедура, где все нетождественные моменты старательно исключаются (ср. замечания Адорно о фанатической, то есть фанатически-строгой, практике исполнительства современной музыки). Тогда исполнение есть — в пределе — *механическое отображение текста на время*, и текст в его линейности, однонаправленности перестает быть релевантным. Тогда процесс переноса текста в его чистом виде можно сравнить с процессом печатания на типографской машине хотя бы того же нотного текста, где не имеет значения смысловая последовательность в этом нотном тексте; также и при таком исполнении, взятом в чистом виде, процесс, который в действительности есть *становление, выступает* как ставшая вещь и действительно *на первом плане* есть ставшая вещь — раз качество *уже-ставшего* выделилось. Текст — образ процесса у Адорно — становится образом *вещи-в-себе* в этой исполнительской практике и в такой музыке, и это подтверждают по крайней мере два наглядных примера: а) зависимость музыкального произведения как *вещи-в-себе* от реального своего воспроизведения в некоторых проявлениях алеаторики, где возможно перемещение всех элементов; здесь временно́е течение опредмечивается, время рассматривается как пространство вещи; б) характерные новые приемы записи музыкального текста, например, у Богуслава Шеффера\* — уже не линейный текст, а в форме графического рисунка, в форме часто даже почти симметричного чертежа, да и традиционная нотная запись иногда обнаруживает больше сходства с диаграммой. И, что важно отметить, замена смысла символа нотного текста внутренне ничего не меняет — шаг от одного значения к другому, по существу, *пустой*.

Подмена динамики музыки статикой, что в музыке — в глубине ее тенденций — соответствует переосмыслению процесса в вещь-в-себе, что на поверхности противоположно философии Адорно, переосмысляющей вещь в процесс, на деле есть после-

---

\* См. например: В. Schäffer, *Ulasycy dodekafonii*, II, *Ozcsé analityczna*, Kraków, 1964, где выразительные образцы приведены на стр. 286 (М. Кагель), 313 (Р. Хаубеншток-Рамати) и др.

довательное проведение его идеи. «Временное измерение, оформление которого было традиционной задачей музыки... виртуально элиминируется — из временного потока», — констатирует Адорно. Но здесь как раз крайности соприкасаются и совмещаются даже, одно непосредственно переходит в другое.

Таким образом, двуслойность музыки, осознающей себя как уже-ставшее, ликвидируется сведением верхнего слоя музыки к более низкому, второму. Это сведение опять же на поверхности, то есть такая же автономизация качества, как и выделение уже-ставшего: два слоя по-прежнему остаются, но уже за их синтезом. Но, с другой стороны, музыка как уже-ставшее, как quasi-объективная вещь в пространстве становится объектом изучения и для ее создателя и для ее слушателя, который в принципе должен быть не столько слушателем, сколько исследователем, вникающим в дело, в ремесло, так сказать. В обоих случаях вещь, как бы уже-существующее, возводится к своим принципам — вещь как уже-ставшее становится в том смысле, который противоположен традиционному — она от своей априорной целостности движется к своим элементам.

«Всеобщность структуры все особенное производит из себя — без остатка — и тем самым отрицает себя»\*. «Всеобщее становится произвольно положенным правилом и потому неправомочным в отношении всего особенного; особенное же становится абстрактным случаем, отвлеченным от всякого собственного предназначения... становится примером, образцом своего собственного принципа»\*\* — два положения, которые противоположны, но одинаково верны.

Разумеется, все это надо понять в пределе, и *только в пределе*, — как глубоко внутреннее для музыки *затрагивание, задевание* границ музыки и искусства вообще.

«Примат всеобщего над особенным, — продолжим цитировать Адорно, — намечается во всех искусствах... Абсолютная интеграция навязывается интегрируемому материалу — угнетение, а не примирение. Тотальность, атомизация и совершенно неясный в своей субъективности способ преодоления противоречий — способ хотя и основанный на принципах, но позволяющий произвольно выбирать их»\*\*\*.

Итак, с одной стороны, недиалектичность философа, не берущего себе за труд разложить современное произведение музыки на *ту же* диалектику статического и динамического, что

---

\* Th. W. Adorno Einleitung in die Musiksoziologie, S. 190.

\*\* Там же, стр. 191.

\*\*\* Там же, стр. 190.

и в классической музыке, не берущего потому, что он не слышит дальнейшей *жизни и развития* тех же самых классических принципов. Музыка — такое особое искусство, где моменты, действительно решающие, решаются *слушанием*; то, что один легко слышит и расслышивает, другой *совершенно искренне* услышать никак не может. Речь, конечно, не о самих звуках, а об их связях, о «синтаксисе». И психологическое умение слушать здесь ни при чем: ведь речь идет только о тех, кто уже умеет слушать. Это *неслышание* чего-то — конститутивно; оно совместно соопределяется *местом* слушающего по отношению к истории музыки, его современностью тому или другому историческому этапу в ней и *местом* музыкального произведения в историческом развитии музыки.

А с другой стороны — недиалектичность самого искусства, то и дело совершающего ту же ошибку, что и философ, и не замечающего тех же возможностей *диалектической жизни* всех своих моментов, вместо чего оно занимается чистой, уже внемузыкальной логикой своего устройства.

Но эти ошибки музыки для познания самой музыки тоже важны, поучительны и полезны.

Нужно заметить, что процесс *самоанализа и самопознания* искусства отвечает тому, что было за сто пятьдесят лет до этого сформулировано классиками философии, и это есть процесс не случайный, не произвольный, а определенный диалектический момент развития.

Шеллинг писал: «Внутренняя сущность абсолютного, в котором все составляет единство и единство составляет все, сводится к... изначальному хаосу; но как раз здесь мы встречаемся с... тождеством абсолютной формы и бесформенности; ведь этот хаос в абсолютном не есть *простое* отрицание формы, но бесформенность в высшей и абсолютной форме, и обратно — высшая и абсолютная форма в бесформенности: абсолютная форма, поскольку в каждой форме заключены все и во всех формах каждая в бесформенности, поскольку именно в этом единстве всех форм ни одна не выделяется как особенная. Через созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке. Обыкновенное знание после тщетного стремления исчерпать разумом хаос явлений в природе и истории принимает решение сделать, как говорит Шиллер, «само *непостижимое* исходной точкой своего суждения», то есть принципом»\*.

---

\* Ф. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, стр. 167. Теперь то, что было философским тезисом и предсказанием, может стать на-

Все это, однако, оправдывает интуицию тех, кто новейшую музыку воспринимает уже как не-музыку, уже-не-музыку. Есть хаос, и здесь мы возвращаемся к тому, с чего начали. Но внутреннее самопознание музыки, которое проявляется во всех этих явлениях,— выделение наружу, исторжение, изгнание, автономизация разных качеств музыки как самостоятельных, тех качеств, которые раньше были *связаны*, уравновешены с другими,— все это приводит к впечатлению сморщивания и истаивания собственной субстанции музыки. Но все это есть закономерный процесс исчерпания музыкой самой себя, музыкой, которая после своего анализа и перебора становится не музыкой *для себя*, а музыкой *для человека*, то есть вещью открытой, во всем опосредованной рационально-логически. Революционный момент новой музыки — это разрешение, постепенное и длительное, каких-то наиболее фундаментальных противоречий, наиболее всеобщих принципов музыки. Аналогично этому можно ожидать такого философа и эстетика музыки, который выразит эстетические принципы новой музыки *адекватно*; от него можно ждать результатов, отличных и даже противоположных результатам Адорно.

\* \* \*

В этой статье не было и мысли о том, чтобы философию Адорно изложить от начала до конца. Да это и невозможно. Во-первых, потому, что у философии Адорно *есть начало*, но *нет конца* — она, как сказано, — философия принципиально движущаяся и становящаяся. Теории Адорно, берущие истоки в критике, не в собственном смысле слова теоретичны.

То, что берет Адорно у Гегеля и у Маркса, определяет все его мышление, а стало быть, соопределяет и критическую реакцию вкуса, которая лежит в основе его эстетики. Но то, что берет Адорно у Гегеля, есть система Гегеля, модифицированная и именно как система устраненная, преодоленная, то есть диа-

---

блюдением и обобщением. «Абсолютно случайное,— пишет Адорно,— что выпячивает свою бессмысленность, предвещая нечто вроде статистической закономерности, и столь же полная бессмысленность такой интеграции, в которой нет ничего, кроме ее собственной буквальности, достигают, по замечанию Дьердя Лигети, точки своей тождественности» (Th. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 191). Об этой же диалектике случайного и детерминированного в современной музыке (Джон Кейдж) Адорно говорил, со ссылкой на Лигети, и в своей лекции по Бременскому радио 5 мая 1964 г. (см. текст лекции в словацком журнале: Th. W. Adorno, O niektorých ťažhoriach pri homponovanii v sučosnosti.— «Slovenska Hudka», 1965, N 8, S. 360. 361).

лектические идеи, освобожденные из заточенности в своей замкнутой закрытости. А то, что берет Адорно у Маркса, есть способ в первую очередь видеть социальные объекты. Обоснование своего видения, то есть реагирование на объекты, вторично для Адорно. Реакция на объекты соопределена у него теорией. Но оригинальность *теории* Адорно вырастает из его обоснования своих *реакций*.

И здесь оказывается, что инструмент, служащий обоснованием, сам не готов, сам шлифуется и отделяется в процессе пользования им. Это хорошо и «диалектично» до поры до времени — пока не требуется формулировать и *ясно говорить*. Вот тут-то и оказывается, что отсутствие твердой системности понятий, хотя бы как орудия, все же оказывает свое негативное действие.

Адорно философию, социологию, музыковедение не сливает взаимно, опирая одно на другое, а сочетает и соединяет. Адорно *отдельно* философ, *и* социолог, *и* музыковед, *и* музыкальный критик. Но это, конечно, касается конкретного вида его философии, потому что не бывает философии *вообще*, как абсолютного синтеза.

Сила Адорно в том, что он философски проник в самые детальные и технически-конкретные моменты музыкального произведения. Отсюда, не только внутри его методов, основательный мост для соединения обычно разобщенного. Это — урок и для современной музыкальной науки. Так что неполнота взаимопроницания социально и исторически широкой философской мысли и уразумения искусства должна соразмеряться с достигнутым.

Но в этой статье мы стремились в первую очередь вскрыть музыкальную эстетику Адорно в ее *естественной* противоречивости. Она естественна, будучи связана с *природной* противоречивостью материала, с которым себя связала. Именно поэтому, далеко не исчерпав методологического богатства и разнообразия Адорно, можно было, уже сопоставляя его с материалом искусства, пусть в снятом виде, оказаться у *конца искусства*.

Диалектика самого развивающегося искусства важнее, как было сказано вначале, чем диалектика Адорно. Именно поэтому будет позволено остановиться на проблеме конца, бросающей свет на место Адорно в истории понятийного самопознания музыки.

Конец искусства значит двоякое.

Во-первых, всякий большой художник, создающий искусство не *вообще*, а *индивидуальное*, исчерпывает одно направле-

ние искусства, которое тождественно с его творчеством. Дальнейшее развитие рассматривает это индивидуальное как общее.

Во-вторых, современное искусство являет феномен самоисчерпания искусства в массовом порядке — как свидетельство и следствие самопознания искусства.

Здесь *конец* значит отвлечение в произведении искусства от *существенных признаков* самого произведения искусства.

Познанное становится доступным для любого с ним эксперимента, с ним можно отныне произвольно обращаться, «играть».

Но это отвлечение и момент чистого эксперимента *вторичны*. Это, в свою очередь, есть *еще неполное сознание самопознающей музыки*.

Вторичный момент — в обратном действии понятийного плана музыкального произведения на, так сказать, непосредственно-интуитивный. Об этом расхождении двух планов музыкального произведения речь шла выше. С этим моментом надо считаться с тех пор, как *отложение музыкального произведения* в сфере понятийности стало неизбежным историческим фактом.

Параллелизм «собственно-музыкального» (условно) и понятийно-рефлективного должен был неизбежно привести к внутреннему переосмыслению музыкального произведения.

Но понятийное осознание, уразумение процесса исторического самопознания музыки должно осознавать, что самопознание искусства не исчерпывает до дна искусства, не является полным.

Возможность произвольно вершить всем музыкальным материалом есть только иллюзия. Произведение и художник в произведении вершат материалом, но не вершит самим произведением. Равным образом *процесс движения музыки* может приходить к самоосознанию в произведении музыки, однако не самого произведения как такового. Как бы художник ни играл со своим произведением, как бы старательно, хитро и ловко ни отстранял он его, он не может уйти от самого произведения, внутри которого происходят все эти игры, все хитрые опосредования и шалости. Нельзя выйти из произведения, из его законченности, даже предметности с помощью какого бы то ни было футуристического этюда. И как раз более того, чем больше опосредований, самоиронии и самоснятия в произведении, тем оно более *вещно*, тем меньше оно — течение и процесс, тем больше оно — структура, структура статическая и искусственная.

Но *под покровом* никогда до конца не познанной *вещи* есть *неисчерпанность* даже и в самых внешне предельно далеко заходящих музыкальных сомнениях, а есть и такие сомнения, где все исчерпано, поскольку все от начала до конца *сделано*, сконструировано в процессе логического, а не музыкального, эксперимента.

Есть между первым — неисчерпанностью, продолжающей существовать даже и в самой современной по своим средствам музыке, — и вторым — голой техницистской исчерпанностью — такая *граница*, которую так же важно ощутить и исследовать для самого искусства (в самом искусстве), как исследовать границы самого искусства (границу искусства и неискусства).

Есть искусство, которое сохраняет свою органичность несмотря на всю реальность и всю иллюзорность своей неорганичности.

Органически-непосредственное, живая и человеческая эмоция человека, окруженная грудами механически тупого, лязгающего, скрежещущего топорно-бьющего или бессловесно немого, пустого; органически-человеческое, задавленное, подавленное тяжестью всего этого, — вот что слышно в музыке, начиная от Веберна (но и помимо него и в стороне от него).

Не только человек, утерявший свое «я», человек в отчужденном и враждебном буржуазном мире, человек, страшщийся, но и — в первую очередь — человек, который, *несмотря на все это* — несмотря на реальность как будто бы своего отчуждения от собственного «я», все же это «я» в полной мере сохраняет, несмотря на лязг, шум и пустоту бездны, человек, который звучит мелодией своей окрыленной человечности, пусть тихо, в шуме и пустоте своего окружения, — вот в чем явное гуманистическое содержание музыки от Веберна и до Пьера Булеза\*.

Нельзя же требовать от них бравурной парадности и гимна человеку после двенадцати лет фашизма и его бесконечных преступлений. Человек — это *потенция и залог* своего смысла. Но как потенция он вполне реален и тем более дорог и ценен, что это человек многое познавший и все же сохранивший и внутренне укрепивший себя.

Но движение искусства происходит и так, что мнимо неорганическое познается как органическое. Качество уже-ставшего

---

\* Все это можно подтвердить анализом самих произведений. Они многослойны. «Человеческий голос» не как инструмент в оркестре, не как «голос человека», а как функция смысла в них скрыт внизу, в глубинных переплетениях ткани произведения.



в искусстве прошлого, между прочим, в том, что все это искусство кажется органическим, а актуальность диалектического момента *неорганичности* пропадает.

Но диалектика состоит и в *равноценности* органического и неорганического.

Человеческое — это вообще отложенное, отложившееся: как прошедшее через руки человека, человеком сделанное или измененное.

Органическое в этом смысле есть то, что еще не познано, что функционирует само по себе, не потревоженное рефлексией. Оно растет, как растет дерево и куст. Органическое в человеческих произведениях есть то, что не столько делает человек, сколько то, что делается человеком, посредством человека.

Только тогда, когда нечто не только *делается* посредством человека, но и *делает* человек, только тогда делание становится человеческим.

Но тогда делание отлагается от него как делающего. В этом и есть суть творческой деятельности на столь высокой фазе развития искусства, когда творчество, деятельность как момент органический, как слияние субъективного и объективного глубоко запрягивается под слоем рефлексивных, сознательных опосредований.

Вскрыть творческий момент, пусть даже почти пустой, под маской современных форм и аморфности искусства есть задача музыкальной эстетики и социологии.

Современное искусство не только логически, то есть в соответствии с логикой своих тенденций, развивается, но, осуществляя сознательный эксперимент, задевает границы своих возможностей и очерчивает поле музыкального, выстраивая тем самым как бы стену вокруг собственно-музыкального.

Но это означает, что музыкальный эксперимент дает конкретные примеры того, что есть и что не есть музыка, сталкивая их в *одном* произведении. Эти эксперименты — не только музыкальные, но и музыкально-логические, не только акты художественного творчества, но и акты абстрактной и даже предельно абстрактной мысли, приложенные к музыкальному и quasi-музыкальному материалу.

Интерес экспериментов не столько в том, чтобы создавать музыку, сколько в том, чтобы создавать и музыку и не-музыку — нечто такое, к чему приложение наименования «музыка» есть условность и этюд на семиотическую тему о произвольности языкового знака (проблемы логики, теории знака, искусства здесь предельно близки; не удивительно — музыка это логика среди искусств, она предельно обща, наиболее свободна, наи-

менее связана из всех искусств) \*. Ведь в этом и есть смысл эксперимента, чтобы момент отрицания ввести в музыку, — но не только музыка абсорбирует и ассимилирует отрицание, расширяя свои границы, но и отрицание ассимилирует себе музыку: пограничные столкновения с переменным успехом.

Современные так называемые «крайние» эксперименты (Кейдж и другие) — это «пустые», «вырожденные» случаи феномена музыки. Здесь все дело в том, пойдем ли мы вслед за авторами, примем ли мы их условность, называя эти произведения «музыкой», или нет. Но, оставаясь адекватными по отношению к своему объекту, мы должны будем принять эту условность: смысл эксперимента в том, чтобы «музыкой» назвать «не-музыку». *Слушать* тут иногда *буквально* нечего.

Но мы с готовностью примем эту условность, если больше осознаем историческую необходимость таких экспериментов как символов *современной культуры, познающей себя*, приобретающей новое качество по мере того, как культура перестает быть *культурой над человеком* (совокупностью традиций, в которую *включен* человек), а становится *культурой для* человека, когда не только культура имеет право на человека, но и человек имеет — потенциально — право на культуру, когда культура раскрывается (начинает раскрываться) для человека в своих *как и что*, когда человек начинает понимать мотивированность культуры во всем многообразии ее конкретных детерминаций, когда он начинает в конце концов понимать, что культура, по крайней мере в одном своем измерении, антропологически детерминирована и что именно этой стороной человек может в первую очередь *овладеть*, правомерность прежней детерминации отменяя тем, что термины-границы, осознаваясь в человеке, отодвигаются, возведенные в степень; когда, наконец, — что тождественно сказанному — личность в своем становлении доходит до такого этапа, где ее уже не удовлетворяют абстрактно-коллективные формы культуры и где она стремится быть активно-

---

\* И это слияние всех и всяких проблем, их смешение — самый объективный показатель того, что *проблемы культуры* задеты здесь по-настоящему: идет не разговор о культуре и не дискуссия по вопросам культуры, но *самый смысл* творчески обсуждается. Кроме того, музыка, и жизнь, и действительность — до сих пор загадка, еще не разрешенная. Музыка выступает как *художественная логика вещей*: вот что есть античное и средневековое совершенно всеобщее воззрение на музыку, вот к чему оно сводится, и даже не в очень глубокие и не в очень насыщенные своей историей современные слои культуры это воззрение проникло через Артура Шопенгауэра. Прозаически-трезвый Ганслик и глубокий Шопенгауэр друг друга, однако, дополняют.

соопределяющим элементом культуры, хочет даже создавать культуру *для себя*, вполне отвечающую *интересам и всему бытию данного конкретного индивида*.

Итак, два слоя в культуре и восхождение от низшего к высшему: от чувственной конкретности как *общности* для всех до чистой структуры, заполняемой индивидуально. В первом случае реакции индивидуальны, во втором случае эти реакции моделируют свой объект. Об объективной и извне необходимой стороне всего этого мы не говорим здесь.

Весь вопрос в том, связываются ли люди в коллектив общностью своих духовных интересов, однокачественностью потребляемого духовного хлеба, общей духовной пищей или духовностью этого духовного хлеба? Для общества, состоящего из познавших себя индивидов, вероятно, — второе. Культура перестает приниматься за чистую монету.

Для культуры, познающей себя, важно понять свой частный характер — то обстоятельство, что в реальном историческом процессе осуществилась одна возможность из многих, важно понять, каким исчезающе узким является поле осуществленного не только по сравнению с историческими перспективами, но и просто по сравнению с потенциально возможным для данной и уже пройденных ступеней. Осознание этого — не только взлет человеческой мысли, но и важнейшая черта всей культуры, как она намечается для будущего человечества: культура в будущем будет несравненно более дифференцированной, многообразной и потому, конечно, противоречивой в своем изобилии. Свидетельством подобного направления культуры и является утрата ею *непосредственности* — однолинейности, одноконтекстности, одноколейности.

Но даже Адорно эта былая однолинейная непосредственность кажется идеальной и идиллической (несмотря на понимание исторических закономерностей развития и призрачности непосредственности!).

Каким бы узким, частным и преходящим ни казался отдельный музыкальный эксперимент по сравнению с такими историческими перспективами, его нужно — и всех их в совокупности нужно — понять именно как необходимый и преходящий по существу своему этап перехода от однолинейности и в-себе-замкнутости непознанной культуры к незамкнутости и потенциальной универсальности культуры, познавшей себя: хотя культура никогда не будет реальным воплощением всех возможностей, она идеально будет таковой — по формуле: не все существует, но ничто не невозможно. Сегодняшние эксперименты — попытки наощупь выбраться из замкнутости.

Осмыслить как историческую необходимость, как неизбежность, пусть кризисную и трагическую, современные формы искусства и самые формы *не-искусства*, вскрыть *изнутри* их диалектическую последовательность имманентной логики развития искусства — задача того исследователя, который продолжит дело Адорно по существу.

## АБРИС ЖАНА-ЛЮКА ГОДАРА

Каждое время имеет не только свои песни, но и своих певцов. Годар — певец времени катастрофического обострения кризиса буржуазной культуры. В сегодняшнем западном кино есть художники более авторитетные и, пожалуй, более талантливые, но мало кто из них пока смог так полно выразить абсурдность своего времени, как это удалось сделать Годару. Он оказался «зеркалом» (зачастую, как мы увидим, зеркалом кривым) бурных 60-х годов, когда буржуазные духовные ценности оказались истраченными и идеологи Западной Европы и Северной Америки были вынуждены менять знаки минуса на плюсы перед явлениями, от века считавшимися негативными, были вынуждены выдавать черное за белое. Знакомиться с творчеством Годара — это знакомиться с блужданиями и конвульсиями растерянной западной интеллигенции, осознавшей духовное банкротство своего общества и отвергшей даже мысль о возможности оздоровления этого общества, но в то же время не видящей и путей социального преобразования действительности.

Годар взлетел на гребне «новой волны» французского кино.

Сейчас, по прошествии десятилетия с момента съемок первых фильмов молодых режиссеров французского кино, во взглядах на «новую волну» преобладают скептицизм и отрицание. Позицию скептиков покойный Жорж Садуль сформулировал еще в 1959 году, заявив, что, поскольку у молодых нет доктрины, нет общих принципов, постольку вообще нельзя говорить о какой-либо «новой волне» как о новом художественном направлении в киноискусстве. И кажется, что для негативных оценок

есть все основания: с 1958 по 1964 год состоялось около ста восьмидесяти режиссерских дебютов, между тем, утверждают критики, от «новой волны» осталось лишь три бесспорных имени — Клод Шаброль, Франсуа Трюффо и Жан-Люк Годар.

Все это так и не так. Путаница в суждениях по поводу термина и сущности «новой волны» делает относительными все цифры и спорными любые оценки. Если, например, включать в это понятие все режиссерские дебюты конца 50-х — начала 60-х годов, то в границах «новой волны» окажутся и Ален Рене, и Аньес Варда, и Арман Гатти, и некоторые другие художники никак не меньшего дарования, нежели Трюффо или Годар. Если же, используя распространенный взгляд на Шаброля, Трюффо и Годара как на лидеров «новой волны», сузить круг художников этого движения до группы молодых критиков, испытавших сильнейшее воздействие теоретических взглядов Андре Базена и до своего прихода на съемочные площадки выступавших в либеральной прессе, прежде всего в журнале «Кайе дю синема», с требованием обновления киноискусства, то определенная общность в их мироощущении, их тематике и присущая им склонность к довольно-таки сходным приемам повествования окажется несомненной для каждого непредубежденного наблюдателя.

Зарубежные критики часто и охотно подчеркивают тот факт, что молодые французские режиссеры выступили с предельно дешевыми постановками —  $\frac{1}{4}$  и даже  $\frac{1}{5}$  стоимости обычного фильма. Это будто бы определило общность их формальных исканий. Не в этом, однако, суть формальных поисков «новой волны». Дело, как мы увидим, сложнее. Однако и абсолютизация коммерческой новации молодежи многое проясняет. Например, экономия на павильонах обусловила широкое использование натуральных съемок, причем натурой стало не традиционное «лоно природы», позволяющее снимать с еще большими, пожалуй, удобствами, чем павильоны, а шумные улицы Парижа и тесные интерьеры студенческих квартир. Это в свою очередь повлекло за собой отказ от громоздкой осветительной аппаратуры и использование высокочувствительной пленки и облегченных камер, позволяющих снимать в любом месте, на ходу и на бегу. Получавшиеся при этом дефекты — затемненные и неравномерно освещенные кадры, дрожание «ручной камеры» и т. п. — отнюдь не всегда воспринимались как съемочный брак, напротив, такие кадры зачастую придавали фильмам своеобразие и неведомую прежде достоверность документов. Во всяком случае, очевидно, что одареннейшие представители «новой волны» сделали следующий, после неореалистов, шаг к высвобождению

дению кино от условий машинного производства фильмов, идеальным выражением которого некогда было производство голливудское. Неореалисты вывели камеру из декораций на улицы, в обшарпанные дворы, на людные итальянские дороги, но толпа у них оставалась организованной массовой. У режиссеров «новой волны» толпа есть толпа, не подозревающая о том, что снимается кино, и ничуть не подыгрывающая актерам, которые, напротив, сами должны соотносить драматическое действие с жизнью улицы.

Другая экономия — на дорогостоящих известных артистах — вызвала к жизни целое поколение артистической молодежи, предложившей совершенно иные исполнительские принципы, нежели те, что успели отстояться за четверть века звукового кино. В 50-х годах еще господствовала точка зрения, согласно которой лучший говорящий актер — это актер театральный, а лучший кинорежиссер тот, кто умеет «умереть в актере». Но юноши и девушки, приглашенные режиссерами «новой волны», имели самое смутное представление о школе Рейнгардта и системе Станиславского, о том, что существует актерская техника, которая помогает перевоплощаться, и что есть такое понятие, как сверхзадача, которую актер должен и сам уразуметь и до других уметь донести. Ничего они этого не знали и не умели, что, впрочем, не помешало многим из них весьма удачно дебютировать, а наиболее талантливым и удачливым (вполне правомерное слово — удача, если вспомнить судьбу Брижитт Бардо) вырасти в общепризнанных «звезд». Секрет их успеха — в особой достоверности, которой обладают на экране актеры-непрофессионалы, о чем, кстати, кино было известно задолго до появления на свет божий и Шаброля, и Годара, и всех, вместе взятых, молодых режиссеров. Безусловно, их обращение к молодым исполнителям было вызвано не только отсутствием средств для оплаты прославленных артистов; здесь важнее отметить неприятие режиссерами актеров-лицедеев и, взаимно, невозможность для актеров, воспитанных на преклонении перед искусством перевоплощения, признать, что какое-то представление может быть только средством самовыражения режиссера.

Но самое интересное в «новой волне», конечно, — исследование ее режиссерами жизни своих современников, молодых людей, духовно созревших в сложный послевоенный период. В конечном счете именно сложность и своеобразие этого разговора о современности, а не коммерческие соображения определили оригинальность стиля «новой волны». Эти исследования весьма своеобразны: за основу берется не тип, не модель, а в первую очередь собственное «я». В биологии есть понятие «эксперимент

на себе», в литературе существует жанр исповеди, в кино теперь живет новый термин — авторский фильм, очень емкий и точный термин, предполагающий, что в фильме может ничего и не быть от биографии автора, но он выражает сюжетом, системой образов, каждым кадром — только авторское мироощущение, только авторскую личность, личное «я».

В таком фильме, очевидно, и актер должен быть особым: обладать помимо типичной внешности и умения следовать режиссерской воле еще и способностью «жить своей жизнью» или, иначе, способностью сыграть самого себя. Кто-то сказал, что каждый может написать хотя бы одну интересную книгу — книгу о своей жизни. Исполнить хотя бы одну роль, сыграв самого себя, очевидно, труднее, это удастся даже далеко не каждому актеру. А те, кто, подобно той же Брижитт Бардо или, к примеру, Жану Марэ, всю свою творческую жизнь играют только себя, представляют интерес не для искусствоведения, а для социологии: конечно же, не артистическая одаренность Марэ заставляет девушек вздыхать по нему вот уже лет тридцать подряд, и отнюдь не талант сделал на какое-то время Бардо кумиром молодежи всего мира. Здесь вступает в действие гипноз «социально-общественной маски». Актеры такого рода не входят в образ, не перевоплощаются, а находят образ внутри себя. Режиссерам «новой волны» требовались именно такие актеры, какими являются Бардо, Марэ, каким в подавляющем большинстве своих фильмов предстает и поистине великий Жан Габен, то есть актеры, психофизические данные которых соответствуют каким-либо действительным или же мифическим, но желаемым, отвечающим скрытым потребностям жизни, социально-общественным типам. При наличии внутри классов множества социально-общественных групп бесконечно велико и число таких типов.

Стиль «новой волны» вносил новые и, бесспорно, любопытные элементы в непрерывно обновляющееся искусство кино. Но нельзя при этом не отметить и того, что абсолютизация этого стиля подразумевает отказ от традиций и превращает «новую волну» в деструктивную силу. Очевидно, «новая волна» могла лишь что-то *добавить* к достаточно полно к 60-м годам разработанной эстетике кино, но никак не заменить ее.

Примерно то же самое можно сказать и о содержании «новой волны». Ли Голд, один из голливудской десятки, обосновавшийся после изгнания из США во Франции, писал: «...вкладом «новой волны» был социальный фильм, отмеченный индивидуальностью автора. Создатели таких фильмов, быть может, сами не сознавали общественного значения своих произведений и



считали себя прежде всего художниками и только потом — да и то далеко не всегда — глашатаями социальных идей. Но если вы хотите «выразить себя» в своем фильме, вам неизбежно придется выражать свое отношение к той или иной стороне жизни. Что же еще, как не ваше отношение к действительности, определяет вашу индивидуальность?» \* И когда художники «новой волны» начинали обнаруживать свои политические ошибки, свою близорукость и ограниченность, то их фильмы представляли как произведения антиобщественные.

Годар оказался наиболее последовательным приверженцем «новой волны». Он полностью заменил в своих фильмах образы социально-общественными масками и благодаря свойственной ему наблюдательности был особенно счастлив в выборе актеров, способных не входить в образ, а находить его в себе.

После выхода первого полнометражного фильма Годара «На последнем дыхании» (1960) в западной пресее появились два новых термина — «бельмондизм» и «себергизм». Они не удержались надолго потому, что были производными от имен актеров — Жан-Поль Бельмондо и Джин Себерг; то, что поначалу связали с их именами, по-прежнему оставалось реальной жизненной проблемой, но сами актеры, ставшие «звездами» после выступления в фильме Годара, вольно или невольно изменили годаровской теме в других своих работах, и их имена стали связываться в сознании зрителей с другими героями и другими проблемами, нежели те, которые были в фильме «На последнем дыхании». Очень может быть, что термин «годаризм» был бы более правильным и более долговечным для обозначения тех социальных явлений, которые были заложены в образах, сыгранных молодыми актерами.

Роже Вадим, «создавший» Брижитт — в фильме «...И бог создал женщину» (1956), и Шаброль с его отстраненностью изображения жизни буржуазного студенчества, и многие другие бытописатели из молодых достаточно полно вскрыли духовное неблагополучие своих современников. Можно с уверенностью сказать, что к тому времени, когда выступил Годар, сбор свидетельских показаний был уже закончен. Более того, за несколько лет перед этим Андре Кайатт, Марсель Карне и некоторые другие режиссеры старшего поколения попытались было не только констатировать неблагополучие, но даже установить невиновность молодых: первый нашел смягчающие вину обстоятельства в страхе «перед потопом», второй указал на дурное влияние отдельных особей, отягощенных комплексом неполноценно-

---

\* «Иностранная литература», 1966, № 7, стр. 240, 241.

сти и сжигаемых тщеславием и враждебностью ко всему нравственно здоровому. И если ссылку юриста по образованию Кайатта на травмирующую психику молодежи угрозу атомной смерти нужно было принять во внимание, и ее примет тот же Годар, отказавшись, правда, объяснять всю сложность своего времени только этим, то фильм Карне, некогда одного из величайших режиссеров Европы, болезненно ощутившего и с удивительной силой выразившего момент растерянности западной интеллигенции перед наступлением фашистской тьмы на человечество, был воспринят как беспомощное морализаторство. Годар — то ли потому, что дебютировал позже других, то ли потому, что знал молодежь лучше старика Карне и оказался более талантлив, чем Вадим и многие другие представители «новой волны», — отказался от роли бесстрастного следователя. А от позы адвоката его оберегали трезвость в оценке действительности и иронический склад ума.

Годар прежде всего именно разрушитель. Может быть, критики будущего, которые будут знать о творчестве Годара больше, чем знаем мы сейчас, назовут его только «разрушителем». Таких художников знали все эпохи, особенно эпохи слома устоявшихся общественных порядков; Годар, если угодно, стоит в том же ряду, который возглавляют Ювенал, Свифт, Вольтер, Салтыков-Щедрин. Но есть и очевидное различие: Годар лишен той боли за людей, той тревоги за будущее человечества, которые так характерны для творчества великих сатириков.

Отличие же Годара, особенно Годара начала 60-х годов, периода первых скандальных фильмов и приобретения мировой известности, от предшественников и коллег отнюдь не в том, что он будто бы дает более глубокий или более социальный анализ действительности, — отличие, воспользуемся словами критика В. Баскакова, заключается в его позиции «безумного автоматчика», поливающего огнем все, что ни попадет на глаза. От художников старшего поколения, хотя бы от Карне, Годара отличает совершенно неистовое отрицание всех без исключения буржуазных общественных ценностей — философских, этических, эстетических и других. Карне еще верит или пытается уверить себя и зрителей, что в общем-то, мол, все не так уж страшно, что такие чувства, как любовь, честь, долг перед ближним, наконец, ощущение связанности с окружающим тебя миром, не могут не сохраняться и молодежью, ибо они, эти чувства, будто бы являются извечными человеческими ценностями, а отрицающие их молодые люди — лишь бедные «обманщики». Годар смеется над этим. Для Годара такой взгляд неприемлем как наивный и ложный в самой своей основе, хотя и сам он далек

от понимания исторической и классовой обусловленности этих человеческих ценностей.

От своих коллег по «новой волне», в частности от Шаброля, Годар отличается полной неспособностью принять существующий порядок вещей.

Нам позиция Годара, столь отличная от того, что мы видим у других художников «новой волны», кажется принципиально важной. У Шаброля, например, за констатацией факта — «жизнь паршивая штука» — неизменно следует моралите: «Какая бы она ни была, но жить-то надо, и потому, если не хотите погибнуть, откиньте ветошь старых представлений и примите новый распорядок...» Это было у Шаброля уже в «Красавчике Серже», в «Кузенах».

Это с особенной отчетливостью проявилось у Трюффо в «Нежной коже», фильме, принципиально важном для понимания жизненных позиций художников «новой волны».

...История увлечения утонченного интеллигента, литературоведа Пьера Лашне милой и пустынькой стюардессой Николь утрачивает банальность и заканчивается выстрелом только потому, что Лашне нарушает правила игры или, точнее, играет по устаревшим правилам. Николь ничего не имела бы против, если бы он, немолодой уже мужчина из абсолютно чуждых ей кругов общества, придал их связи легкий, ни к чему не обязывающий характер. Была же у нее связь с пилотом, а теперь они только друзья. И так было не раз. *C'est la vie*, и не к чему ее усложнять. Им хорошо сейчас вдвоем, и нужно наслаждаться тем, что есть. Но Лашне поступает «несовременно»: уходит из семьи, покупает Николь квартиру, строит планы их совместной жизни. И все это не потому, что он безумно увлечен Николь, — нет, Лашне отлично понимает характер своего увлечения и осознает, что она ему не пара, — но иначе он поступить не может, все другое он считает непорядочным. Однако старомодная порядочность Лашне приносит страдания Николь и его жене Франке, а ему самому — нелепую смерть...

Один из американских критиков увидел в драме Лашне «драму возраста», в его поведении — попытку начать жить сначала. Увы, элегичность чужда художникам «новой волны», драмы чувств они отвергают. Тема погодинского «Сонета Петрарки» ничего не имеет общего с историей Лашне. Уж если искать поверхностные сравнения, то ближе к истине будет банальное — «драма отцов и детей».

Этот типичный для «новой волны» сюжет Трюффо разрабатывает в традициях классической психологической драмы: каноническая фабула, четкая обрисовка характеров, убедительная

мотивировка каждого поступка персонажей и каждого поворота действия. Наконец, Трюффо дает и свою оценку всему происходящему на экране. Он не судит Николь: она «живет своей жизнью» и поступает так, как многие девушки ее лет и взглядов в аналогичной ситуации. Но он осуждает Лашне — за многое, если углубиться в ткань фильма, но прежде всего — за нарушение жизненных установлений, никуда не годных, разумеется, но уже данных и устоявшихся. Он судит и Франку — за ее устарелое представление о домашнем очаге и праве женщины на защиту этого очага.

Для Годара такой сюжет был бы божьим даром. Но ни подход, ни позиция «классика» Трюффо для Годара совершенно неприемлемы. Вполне возможно, что Годар сделал бы на таком материале комедию, «черную», грустную или сардоническую комедию. Трюффо еще может горевать и видеть драму в столкновении интеллекта с бездуховностью; для Годара же такое столкновение всегда становится поводом для тонкой и злой иронии над обществом, где интеллект бессилён, а бездуховность обречена. Он явно не видит причин сожалеть о частностях, если безнадежно целое.

Как правило, Годар не видит оснований и для сакраментальной фразы своих коллег: «Так или иначе, но жить ведь надо...» Лишь однажды он заставит своего героя произнести ее, но скажет это человек, в сущности, мертвый, духовно сломленный.

Это произойдет в фильме «Маленький солдат». Созданный в период алжирской войны, фильм не был выпущен цензурой на экран — будто бы за симпатии автора к фронту Национального освобождения. Однако позже стало ясно, что цензуру, скорее, испугал правдивый показ подпольной деятельности фашистов из ОАС. Считая, что правительство ведет войну недостаточно энергично, brave оасовские парни, руководимые бывалыми полковниками и генералами, взяли на себя функции контрразведывательных и карательных органов. Не считаясь с суверенитетом Швейцарии, они создали там тайные центры и начали подлинную охоту на алжирских патриотов и всех сочувствующих им. Пресса не раз сообщала об этом, в частности, и об уединенных виллах, превращенных в застенки, где людей подвергали чудовищным истязаниям и уничтожали без следа. Обо всем этом Годар рассказал в своей обычной манере — чуть отстраненно, словно бы восстанавливая документ, используя форму «кино видимостей», отказываясь от личных оценок, во всяком случае, оценок внешних.

Разумеется, слух о причине запрета фильма вызвал возмущение, и вся левая и даже не очень левая пресса выступила в

его защиту. Однако битва за фильм не успела разгореться: вскоре война окончилась и «Маленький солдат» спокойно вышел на экраны. И тогда раздались возмущенные голоса именно из тех кругов, которые только что воевали за фильм с цензурой. Было чем возмущаться, ибо Годар в «Маленьком солдате» поставил знак равенства между фашиствующими оасовцами и алжирскими патриотами; он в той же манере отстраненного и объективного рассказчика поведал и о секретных центрах алжирцев в Швейцарии, где людей будто бы пытали лишь с той разницей, по сравнению с центрами ОАС, что заглушали стоны не «Марсельезой», а другой пластинкой.

Это был непостижимо путаный, противоречивый и, объективно, враждебный прогрессивным силам Франции фильм. Тот факт, что «Маленький солдат» вызвал ярость у реакции, не меняет главного — уравнивания в фильме борцов за свободу родины с фашиствующими колонистами. Война, которую изображает здесь Годар, жестока и алогична, как землетрясение или извержение вулкана на спящий город. Понятно поэтому крайнее возмущение, вызванное этим фильмом у всех честных людей.

Годар, отвечая критикам, растерянно заметил, что он и не ставил перед собой задачи разобраться в причинах, обстоятельствах и характере алжирской войны. Он добавил еще, что его фильм вообще «неполитический». Все это было сказано вскоре после выхода «Маленького солдата» на экраны. Позже он, большой любитель публичных выступлений и интервью, избегал разговоров об этом фильме, а если и говорил, то преимущественно о технике его съемки.

Объяснение Годара столь же нелепо, как и сам фильм. Ведь аполитичен лишь его герой, «маленький солдат», помимо воли втянутый в войну, целей которой он не знает и знать не желает. Это «чужая» война и он — ничтожный обыватель — лишь жертва непонятных ему сил. «Был бы я счастлив, если бы был свободен? Или я был бы свободен, если бы был счастлив?» — жонглирует «маленький солдат» словами, заимствованными у нудушек XX века, и расплачивается за попытку уклониться от выбора пытками, а за стремление к счастью любой ценой, даже ценой предательства, — потерей любимой, замученной на оасовской вилле. Но сам Годар политичен уже тогда, когда делает героем человека, отвергающего эту войну с позиций обывателя, в принципе отвергающего возможность найти правых и виноватых в драке. Политики в «Маленьком солдате» много, и эта политика дурно пахнет.

Тем не менее фильм «Маленький солдат» не поддается однозначным оценкам — не случайно его одинаково категорично

отвергли и справа и слева. Как непреложен факт годаровского «знака равенства», вызвавшего такое возмущение у прогрессивной общественности, так же неоспорим и тот факт, что Годар отказал своему герою в сострадании и уважении. Это сделано по-годаровски парадоксально. Он оставляет «маленького солдата» жить, потому что «чужая» война убила в нем человека; пытки стерли его личность, и он может приспособиться к чему угодно, даже, при нужде, стать настоящим солдатом. Для Годара начала 60-х годов отказ в праве на смерть — форма выражения своего презрения. Других своих героев, сохраняющих свою личность несмотря ни на что, Годар убивает, ибо для них формула «надо жить» — невозможна.

Впервые мысль о смерти как единственном выходе Годар проводит в картине «На последнем дыхании». Его герой Мишель Пуакар избирает «свободу», но, убеждает нас Годар, «жить своей жизнью» невозможно, индивидуализм в обществе-муравейнике невозможен физически и, чтобы не вернуться к исходной точке, Мишелю остается только уйти с замкнутой кривой в небытие. Не Годар, однако, первым пришел к мысли о смерти как к единственному выходу из противоречий жизни. Он лишь продолжил, а кое в чем и закончил тему молодого человека, сформировавшегося под влиянием ужаса, который испытал мир, узнав о миллионах сожженных гитлеровцами людей и последствиях Хиросимы. Правда, «потерянные» и «растерянные» молодые люди предшественников Годара по этой теме — Карне, Феллини, Кайатта, Бергмана — не доходили обычно в своих блужданиях и отрицании до осознанного и «естественного» отказа от жизни. Годаровский же Мишель, осознав невозможность «свободы», отрицает не только мир, но и самого себя. Стоит отметить, что Годар показывает молодых людей, которые не просто конфликтуют с обществом, как герои «сердитых» английских писателей или американские битники, которые не только не принимают общепризнанную мораль и законность, но, что очень важно, состоят, так сказать, *de facto*, а часто и *de jure* в состоянии войны с обществом.

Интересно и то, что во Франции не литература, как в большинстве западных стран, а именно фильмы Годара и других представителей «новой волны» рассказали о смятении, охватившем часть молодежи. Герой Годара много старше, опытнее, житейски мудрее, чем герои Керуака, Сэлинджера, Барстоу и других писателей США и Англии. Годар, совершенно очевидно, полагает, что проблематика подростка, выламывающегося из мира взрослых, не составляет сути того общественного конфликта, который разлагает сегодня жизнь Запада. Его интересует не

назревание конфликта, а кульминация, взрыв. К сожалению, его зачастую мало интересует и социальная природа конфликта.

Что сделало Мишеля таким, каким мы его видим в первых же кадрах фильма «На последнем дыхании»? Острый прищур недобрых глаз, облюндренная сигарета в зубах, надвинутая на глаза шляпа, походка и движения развинченные, но в то же время полные скрытой силы и какой-то хищной грации. В сущности, он похож на человека, который находится в опасности и ежеминутно ждет нападения. Но мы лишь можем гадать о предыстории Мишеля и потому, видя последний день его жизни, вправе воспринимать фильм как рассказ об асоциальном типе, о подонке, получившем только по заслугам. Понимание, кстати, затруднил сам Годар, впервые введя оригинальную, никем до него не использованную форму киноповествования, но об этом — чуть дальше.

Мишель на наших глазах ставит себя вне закона. Похитив машину, он мчится, упоенный сумасшедшей скоростью. Обнаружив оставленный хозяином машины пистолет, он просто так, развлекаясь, стреляет в мелькающие деревья и солнце. Так же бесцельно, из-за беспричинной агрессивности, сжигающей его, Мишель выстрелит в полицейского, погнавшего за ним, чтобы остановить его сумасшедшую гонку. Полицейский падает, Мишель убегает, и дальше, на протяжении всего фильма, мы следим за его бегом от преследования усталых, разомлевших от жары, уверенных в успехе агентов полиции. Странно ведет себя Мишель, если подумать о гильотине, почти неизбежно следуемой за убийство ажана: он скрывается и строит планы отъезда в Италию словно бы нехотя, без старания и настойчивости, какие были бы логичны в такой ситуации, он все время медлит, как будто не уверен, стоит ли, собственно, скрываться.

Мишель агрессивен по отношению ко всему миру, и соответственно мир враждебен ему. Он объявил свою личную войну обществу и стал отщепенцем. Почему, повторяем, мы не знаем. Годар не дает пояснений даже намеком, и потому бунт Мишеля лишен видимой социальной окраски. Но и при констатации этого факта — асоциальности бунта Мишеля — мы все же не можем постепенно не отойти от заманчивой по своей простоте и наивной ясности оценки Мишеля только как подонка. Критик В. Божович справедливо указывает на две по крайней мере стороны этого образа: «...хотя сам герой агрессивно утверждает свое право делать что угодно, свою независимость от каких бы то ни было норм, — сквозь этот жесткий рисунок роли все яснее проступает иной, более мягкий и как бы расплывающийся кон-

тур. За цинизмом и жестокостью обнаруживается растерянность, за индивидуализмом — непреодолимая потребность связать свою судьбу с судьбой другого человека. И нельзя сказать, что одно является маской, а другое — подлинным лицом героя. И то и другое — часть его натуры. В слитности противоречивых характеристик — своеобразии и значительности образа, найденного Годаром и воплощенного Бельмондо. Этот образ дорог Годару. Через пять лет, в фильме «Пьеро-безумец», Годар и Бельмондо повторяют многие его черты и снова подтверждают непричастность и неприсоединяемость такого рода бунтаря к безумному миру, и бессилие героя, и неизбежность его гибели.

Ко времени появления молодежных фильмов Годара «бунт без причины» перестал удивлять и ужасать «отцов». Возник неизбежный вопрос о смысле и последствиях такого бунта, на который и пытался отвечать Годар.

Одиночество Мишеля и ощущение им своего одиночества Годар обнажает настойчиво, чуть ли не в каждом эпизоде. Но прежде всего это ощущение с поразительной силой создается съемкой ручной камерой на улицах Парижа. Мишель включен в уличную толпу, но... толпа существует сама по себе, Мишель сам по себе, они не сливаются в единое целое; мы следим за героем и видим в толпе одиночку, до которого никому нет никакого дела. Поутру Мишель заходит к одной из своих любовниц перехватить деньжат. Девчонке тоже нет до него дела: переодеваясь, она торопливо сообщает новости, преимущественно о себе, о какой-то своей удаче, позволяющей ей выступать по радио. И Мишель уходит, цинично обокрав девчонку. Но... цинично ли? Сошлемся еще раз на статью В. Божовича: «Агрессивный индивидуализм и вызывающий аморализм героя являются реакцией на положение отщепенца, в котором он оказался»\*, — пишет критик, а если так, то только ли за деньгами заходил сюда Мишель?

Далее идут большие сцены с Патрицией. Мишель очень настойчив в стремлении удержать ее, уговорить уехать с ним. Любовь? Или та жажда контакта, которая, похоже, привела его утром к девчонке, на его глазах одевавшейся не для него в пикантные «химические» тряпки? Очень хочется сказать — любовь (не может же не быть в этом парне хоть чего-нибудь традиционного!). Тем более что Патриция как-то, отказываясь лечь к Мишелю в постель и отвечая на его бесконечные «почему», скажет: «Мне бы хотелось, чтобы ты меня хоть немного любил».

---

\* В. Божович, О «новой волне» во французском кино.— Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 8, М., 1964, стр. 185, 186.



Ностальгия по любви пронизывает многие фильмы Годара. Но, пожалуй, Годар не был бы Годаром, если бы верил, что современный мир может дать человеку счастье любить. Это лишь видимость, что индивидуализм создает какие-то там особо благоприятные предпосылки для связи двух. Буржуазная семья — случайный союз враждебных друг другу людей; через несколько лет Годар в «Замужней женщине» расскажет об этом подробнее. Но слово «любовь» произносят у него во всех фильмах, и если за этим не следует постель, то непременно следует несчастье. В «Маленьком солдате» возможность любви крадет война. В фильме «На последнем дыхании» даже игра в любовь несет Мишелью смерть.

...Патриция нравится этот отчаянный парень, крадущий ключи у портье, чтобы забраться к ней, разъезжающий на чужих машинах, с удивительным презрением убегающий от полиции, — таких в ее Америке нет; она не прочь поразвлечься с ним. Но налаживающаяся журналистская карьера ей дороже. И когда агент деловито ей скажет, что виза на пребывание в Париже не будет продлена, если она не выдаст любовника, Патриция, позволив себе несколько часов безумств и ночь любви, утром звонит в полицию. И Мишель, услышав от нее же о предательстве, сохранит спокойствие. Когда придет полиция, он все-таки побежит, и когда полицейский агент всадит ему в спину пулю, он еще долго будет бежать по середине улицы, пока не рухнет замертво на асфальт, но это бег по привычке, ибо он живет, только двигаясь, мчась, что-то совершая, словно знает, что остановка опасна для него, потому что во время остановки придется о чем-то думать, что-то решать. Он спокоен, узнав о предательстве, не столько потому, как решили некоторые критики, что предательство входит в его «моральный кодекс», нет, он прежде всего спокоен потому, что окончательно убедился в полном своем поражении. Свою личную войну с обществом он проиграл, утратив последние контакты с ним.

Мишель заслонил в фильме Патрицию. Между тем она по своему не менее интересна, нежели Мишель. Годар угадал тип американской девицы, окончательно сформировавшийся лишь к середине 60-х годов, тип совершенно неведомый ни американским, ни европейским писателям даже конца 50-х годов, не говоря уже о более раннем времени. Угадал потому, наверное, что это наиболее отвратительный для него тип женщины. Патриция умнее, образованнее, тоньше Мишеля. «Ты знаешь Фолкнера?» — спрашивает она Мишеля. — «Это кто? Один из твоих любовников?» — «Нет, глупенький, он великий писатель. Послушай, что он пишет: «Лучше тоска, чем ничего». — «Ну его к

черту, раз он не твой любовник. По мне лучше ничего, чем тоска...». Собственно говоря, Патриция во всем превосходит Мишеля, и их связь могла бы показаться странной, если бы... не человечность Мишеля и не особенная, чисто американская, по мнению Годара, бездушность Патриции.

Сегодня на фильм Годара смотришь в свете многих книг, пьес, картин, в которых образ Патриции развит и объяснен. Американка, окончившая университет и приехавшая в Европу на более или менее долгий уик-энд, в программу которого непременно входит любовная связь с человеком, не похожим на американцев,— это уже стало банальностью. В прошлом веке отпрыски русских дворян завершали образование в зланных местах Европы; над ними довлел долг их касты, и, погуляв в свое удовольствие, они возвращались восвояси, чтобы стать строгими чиновниками, столпами отечества. Какая-то часть американской молодежи сегодня тоже едет в Европу, а в самое последнее время и в Латинскую Америку, и в Азию, чтобы вкυσить любви, беспорядка, чтобы хотя бы коснуться подлинных человеческих чувств. А потом возвращается домой, превращаясь мгновенно в преблагополучнейших мещан, украдкой вспоминающих о «безумствах», но не верящих, что можно жить иначе, чем в их благословенной стране.

Патриция «повезло». Мишель необычайно «интересный» любовник, в то же время он настолько неподходящий для нее друг, что она может без малейшего колебания продать и выдать его полиции. Впрочем, она продала бы любого парня, ибо где-то внутри у каждого американца ее типа скрывается железная уверенность в своем превосходстве над любимыми неамериканцами, уверенность в своем праве поступать всегда и во всем по-своему, не считаясь ни с чем. Уверенность Патриции и подобных ей в своем превосходстве обескураживает нормальных людей. Механизм ее нравственности настолько бесчеловечен, что понять его неамериканцу почти невозможно. Не понимает Патрицию и Мишель. Умирая, он бросит в ее хорошенькую мордочку резкое и точное ругательство — «Стерва!». «Не понимаю», — ответит Патриция. И ведь не поймет и потом, найдя в каком-нибудь словаре это слово, не сможет понять потому, что за ругательством скрыта целая система человеческих чувств, чуждых ей.

Эту последнюю сцену некоторые критики восприняли как метафору — люди неспособны понять друг друга. У Годара часто герои не понимают друг друга, но эти герои редко бывают людьми. Патриции он также отказывает в праве называться человеком.

Годар поистине «безумный автоматчик»: разрушая мифы буржуазного общества, он безоглядно разрушает во многих фильмах и ту основу, на которой стоит сам,— зыбкую основу индивидуализма.

Герои Годара всегда молоды. Обычно они — представители мелкобуржуазных кругов, люди так называемых свободных профессий, студенты, а иногда и люди дна. В конце концов убеждаешься, что герой Годара если не он сам в разных ликах, то, во всяком случае, человек очень близкий и дорогой ему. Может быть, его героя проще понять через знакомство с автором? Тогда — кто же он такой сам, Жан-Люк Годар, родившийся 3 декабря 1930 года в Париже и выросший в благополучной буржуазной семье (папа — врач, мама — дочь банкира)? Уже не только специальные работы, но и справочники достаточно подробно излагают его биографию: учеба в Сорбонне, долгое путешествие в начале 50-х годов по Европе и Западному полушарию, сотрудничество в «Кайе дю синема» и первые, снятые на собственные средства фильмы на узкой пленке в 1954 и 1955 годах. Все это более чем заурядно и не дает ответа на главный вопрос: кто он не как художник, ибо художник он, очевидно, талантливый, а как личность, как мыслитель?

Бесполезно в поисках ответа знакомиться с его статьями и многочисленными интервью — они настолько противоречивы и часто несерьезны, что похожи на сознательную мистификацию. Как кинокритик Годар был необъективен, пристрастен и зол — он сам позже скажет, что завидовал режиссерам, потому что был уверен в своей способности делать фильмы не хуже. Но при всей своей необъективности его статьи свидетельствуют о тонком вкусе и эрудиции автора. Для характеристики Годара они сегодня интересны кругом тех лиц, которые были для него авторитетами, и суммой идей, на которых он воспитывался.

В конце 40-х — начале 50-х годов, когда происходило интеллектуальное формирование Годара, религией творческой французской интеллигенции был экзистенциализм в его сартровском варианте. Долгое пребывание в Америке, похоже, никак не отразилось на нем. Годар — духовный сын французского экзистенциализма, об этом свидетельствуют его статьи и первые фильмы, на это уже осенью 1961 года указали критики из «Сайт энд Саунд» Г. Пирсон и Э. Роуд. Тот же Мишель Пуакар может послужить моделью для исследования экзистенциалистского мифа о человеке и для демонстрации своеобразной судьбы французского экзистенциализма, оказавшегося в конечном счете враждебным буржуазному обществу. Мишель живет «на по-

следнем дыхании», его состояние равнозначно экзистенциалистской «пограничной ситуации», он лишен общественной психологии, у него есть ощущения, но нет чувств, он равнодушен и жесток. Мишель, разумеется, порожден буржуазной системой взглядов, но выясняется, что он *опасен* для буржуазии. Другие мишели могут жить и процветать, становиться столпами общества, но вот такой, воспринявший буквально все, что говорится о свободе личности и индивидуализме, и все претворивший на практике, — становится уже «неудобным» и потому должен умереть.

Экзистенциализм оказал решающее воздействие на формирование взглядов Годара, но не единственное. Годар, очевидно, избрал также многие другие концепции, питавшие интеллектуальную жизнь Запада в 50-х и начале 60-х годов, и именно их многочисленность, изменчивость, их появление под флагом нового и единственно верного «откровения», а затем скорое и бесславное исчезновение вызвали ироническое отношение Годара ко всем буржуазным духовным «ценностям». Ирония, впрочем, не спасает его от поразительной эклектики.

Замечено и то, что Годар сформировался также под влиянием кинематографа, фанатичным поклонником которого он был с детства. Говорят даже об «американизме» Годара, подразумевая влияние американского кино, следы которого не редки в его фильмах. Но бесспорно лишь то, что Годар действительно «дышит фильмом», как выразился Пьер Бийяр, и что его фильмы прямо отражают собственное, Годара, восприятие жизни.

В конце концов Годар начал создавать свой собственный «мир», свою личную концепцию мировосприятия — алогичную, лоскутную поначалу, но чем дальше, тем более трезвую по оценкам реалий жизни. «Видение мира Годара, — пишет Пазолини, — отличается грубостью и даже некоторой вульгарностью. Элегия ему чужда... Годар — типичный представитель постимпрессионизма, в нем нет и следа той извечной чувственности, которой напоена кормилица-земля, чувственности, которая в очень европеизированном виде проявляется у Антониони»\*.

Это очень точное и важное наблюдение. Да, Годар бесспорно один из тех еще мало знакомых нам художников, для которых городская жизнь, мир техники, одиночество человека во всеобщем муравейнике — единственно возможная форма жизни. Такие художники — продукт длительного процесса урбанизации жизни, продукт многих поколений людей, выросших в городе,

---

\* «Filmkritik», 1965, N 156/157.

для которых связь с природой не существует даже как атавизм. Те неоруссоистские мотивы, что стали ныне так модны на Западе, та тоска по «естественной», «здоровой» жизни, пронизывающая произведения многих и очень разных художников,— чужды и непонятны Годару.

Годар может согласиться со Свифтом в оценке человека как двуногого существа, но вряд ли сможет увидеть красоту и благородство в лошади,— он наверняка предпочтет искать красоту в машине. Прекрасные кони Вайды из «Летны» или из потрясающего эпизода атаки Самосьеры, который мы увидели в «Пепле», равно как и кони Тарковского, сжимающие сердца зрителей своей идеальной красотой и непричастностью к жизни, для Годара, конечно,— существа с какой-то дикой планеты или же какие-то мистические символы.

Урбанизированы до крайности и герои Годара; они «естественны» лишь в городской сутолоке, на фоне же природы их своеобразие выглядит как уродство. Впрочем, Годар не любит показывать природу. Она не входит в мир его героев. Лишь в цветном «Пьеро-безумце» он дает несколько чудесно снятых пейзажей, но служат они лишь для того, чтобы подчеркнуть безумие жизни героев фильма. Для Пазолини, естественно, эта особенность Годара неприемлема. Отметив, что герои Годара представляют «изысканный цвет буржуазии», Пазолини пишет, однако, что они больны и «болезнь их серьезна, но они полны жизни, им еще далеко до того предела, за которым начинается патология. Эти персонажи просто представляют собой норму нового антропологического типа\*. Тут явное противоречие: если они — «новый антропологический тип», то их особенности уже нельзя считать болезнью.

Что следует еще добавить к «портрету духа» Годара? Может быть, лишь подчеркнуть единогласное утверждение своеобразного его нигилизма. Тот же Пазолини пишет: «Годар не берет на себя никаких моральных обязательств: у него нет потребности встать на марксистские позиции (которые, по его мнению, устарели), ему чужды академические угрызения совести (которые он считает провинциальными)... Он воссоздает мир по своей мерке, она цинична даже по отношению к самой себе\*\*». Автор одной из книг о Годаре несколько раз повторяет: «Для Годара характерны сомнения во всем общепризнанном. Сомнения и колебания, вызывающие недовольство\*\*\*». «Годар все доводит до

---

\* «Filmkritik», 1965, N 156/157.

\*\* Там же.

\*\*\* J. Collet, Jean-Luc Godard.

абсурда», — утверждают Г. Пирсон и Э. Роуд. Сам Годар то заявляет, что ему нравится «смешивать карты»\*, то вдруг скромно проповедует недопустимость «изобретения жизни», ибо «за нас все сделано, мы — поколение зрителей»\*\*. Впрочем, как уже отмечалось, высказывания самого Годара противоречивы, их нельзя принимать без проверки его фильмами, где он более последователен, а порой и предельно ясен.

Нужно сказать, что при всем своем широко афишируемом цинизме Годар весьма болезненно реагировал на критику левыми кругами «Маленького солдата». Он даже попытался объяснить, допуская тем самым возможность ошибки со своей стороны. «Быть честным в «Маленьком солдате» значило для меня показать друзей, иначе говоря, людей, вместе с которыми я пошел бы сражаться в Алжир...» — заявил он. Но дальше следует такая фраза: «Мне казалось, что обвинение против пытки будет тем сильнее, если показать, как этим занимается твой друг»\*\*\*. А затем он даже огрызнется: «Молодые люди в 30-е годы имели испанскую войну...»\*\*\*\*. В этой фразе — вся ограниченность Годара, ибо если в 30-е годы была Испания, то в 40-е — была война с фашизмом, в 50-е — Корея, в 60-е — Вьетнам. Мир живет в напряжении, и молодой человек ежеминутно становится перед выбором. Годар не сумел выбрать правую сторону, когда вся передовая Франция требовала прекращения колониальной войны в Алжире.

Осознал ли он или хотя бы почувствовал оскорбительность своего «Маленького солдата» для патриотов Алжира или же в самом деле понял, что злободневные политические вопросы ему пока не по зубам, но тематика его фильмов резко меняется.

Он мог кокетничать перед журналистами: «По-моему, художник всегда слева...», однако реакция тех же журналистов, а главное, увесистые оплеухи равно и справа и слева доказали ему, очевидно, что пока он нигде, что в борьбе он — третий лишний. В общем, так или иначе, но Годар в середине 60-х годов снова и надолго уйдет в свой излюбленный мир по-годаровски отверженных молодых людей.

Для него, художника на редкость импульсивного, в обращении к миру интимных чувств и переживаний, лишь опосредствованно связанных с реальным миром, немалую роль сыграло ув-

---

\* J. Collet, Jean-Luc Godard.

\*\* «Positiv», 1962, N 46.

\*\*\* J. Collet, Jean-Luc Godard.

\*\*\*\* «Positiv», 1962, N 46.

лечение Анной Кариной — одной из своеобразнейших актрис «новой волны», им же самим и открытой и вознесенной на пьедестал. Сыграв роль Вероники — девушки, помимо воли втянутой в интриги заговорщиков и бессмысленно погибающей, — Анна Карина сразу же приобрела мировую известность.

Годар не создает фильмы, а импровизирует. «На последнем дыхании» — этот манифест «новой волны» — родился из коротенького наброска, сделанного как-то для Годара Трюффо. Его шедевр «Жить своей жизнью» снимался по «сценарию», который не занимал и трех машинописных страничек. Это стало возможным в первую очередь благодаря безошибочному выбору актеров, манере работы с ними и, конечно, благодаря личности актеров. «Управление актером — это поиск и находка сущности, моральной и политической, актера и человека». Это сказано Годаром не для провокации журналистов, в этом — его кредо. И когда он говорит, что если бы ему не встретился Бельмондо, то он снял бы совсем другой фильм, — ему также нужно верить. Он идет к мизансцене от актера, а не втискивает актера в задуманную мизансцену, как действовали до него, — это наблюдение многих искусствоведов неоспоримо.

Колле справедливо пишет, отвечая на утверждения, что Годар будто бы презирает актерское мастерство: «...Годар именно поднимает актеров, возвращает им их профессию. Годар считает, что актеры должны быть собой, а не уподобляться тем профессионалам, которые говорят и движутся только так, как им скажут. Он избегает репетиций, чтобы избежать механичности. Свободу персонажа Годар ищет в свободе актера, в смещении актера и персонажа»\*. Импровизация и обуславливается тем, что «актеры должны быть собой» на экране, не играть, а жить настоящим мгновением.

Отметим, кстати, что еще в 50-х годах, снимая неигровую короткометражку, Годар скажет о двух методах работы с актерами: первый — актер исполняет роль, противоположную его сущности человека и привычному амплу, второй — актер играет то, что делает каждый день (любопытно, что Годар задолго до того, как вышел на съемочную площадку, многое знал и решил для себя из режиссерского ремесла; он не только хотел снимать, он знал, как он будет снимать). В случае с Анной Кариной (А. К., пишут для краткости журналисты, и это уже стало так же привычно, как Б. Б. для Брижитт Бардо), актрисой своеобразной и одаренной, Годар сочетает оба метода. Но в первых фильмах, покоренный кошачьей грацией и волнующей

---

\* J. C o l l e t, Jean-Luc Godard.

тайнственностью А. К., Годар явно предпочитает всему выявление индивидуальности А. К.

Анна Карина — актриса той же школы, что Б. Б. Она обладает той же внутренней свободой, эпатазирующей благопристойность мещан, что и Б. Б., также неспособна уловить связь явлений и существо событий, в которых участвует, наконец, подобно Б. Б., она занимает нарочито отстраненную позицию в жизни. Но есть и существенное различие между ними: женственность Б. Б. агрессивна, и сама она чаще всего — хищница; А. К. нежна и безвольна, обычно она — добыча и жертва. Мир внешний, мир производства, техники, политики неизменно чужд и враждебен А. К. Она целиком погружена в мир чувств и простейших любовных переживаний. Однако и любовь не дает ей счастья, ибо в фильмах Годара нет автономности мира чувств (А. К. может и не понимать зависимости своих чувств от событий в Алжире, Вьетнаме, Пекине, но Годар если не всегда понимает, то всегда безошибочно эту связь чувствует).

Такова Анна Карина в «Маленьком солдате», «Женщина есть женщина» и в «Жить своей жизнью». Кто-то из критиков заметил, что три этих фильма — своего рода портрет А. К. в разных ракурсах, созданный влюбленным художником. Так молодой Рембрандт без конца писал Саскию, так Петрарка воспевал свою Лауру. Однако оставим этот неудачно окончившийся роман «Синемонду». Нам интереснее проследить, как личность А. К. породила новую линию в творчестве Годара и как в работе над фильмами с ее участием окончательно сформировался его оригинальный стиль.

В «Маленьком солдате» есть мастерски снятая ручной камерой сцена: Бруно бесчисленное число раз фотографирует Веронику, чтобы, как он говорит, «схватить ее сущность». Он не хочет, чтобы Вероника позировала, он неожиданно и без конца щелкает затвором, чтобы поймать то мгновение, когда она — «подлинная». То же самое делает Годар в фильме «Женщина есть женщина», рассказывающем о странноватой девушке дна, которая желает иметь ребенка даже вопреки запрещению любовника, а скорее, просто сутенера. Очевидцы засвидетельствовали, что Годар, монтируя этот фильм, порой отбрасывал удачные дубли и вставлял те, которые и неспециалист счел бы браком, иногда склеивал подряд несколько дублей одной и той же сцены — все для того, чтобы зритель мог всмотреться в А. К., чтобы «выявить правду».

«Женщина есть женщина» (1961) даже апологетами Годара не была признана удачной картиной. Но ее мысль и приемы построения рассказа Годар развил в фильме «Жить своей



жизнью» и добился блестящего результата. Это зрелое и для Годара удивительно серьезное произведение. И предыдущие и последующие его фильмы характеризуются алогичным смешением трагических моментов с комедийными. Правда, юмор Годара — юмор мрачный, пронизанный горечью и неприязнью, но так или иначе, а юмор обязательно присутствовал во всех годаровских картинах — иногда как форма отношения к действительности, а иногда лишь как средство скрыть личную беспомощность в истолковании противоречий жизни. Фильм «Жить своей жизнью» (1962) сделан с необычной серьезностью, хотя, казалось бы, сюжет этой картины как раз располагал к гривуазному тону. Ведь перед нами предстают четырнадцать внешне бессвязных эпизодов из жизни девушки, ставшей проституткой, проходят сцены весьма и весьма рискованные — в доме герпимости, например. Но именно благодаря верно найденному тону рассказа Годар и избежал пошлости в этом довольно-таки откровенном по материалу фильме.

Четырнадцать эпизодов фильма — это как бы четырнадцать мгновенных снимков из жизни Нана — милой и безвольной парижской продавщицы, ощутившей, но не осознавшей глубокую неудовлетворенность жизнью, искавшей чего-то иного, лучшего, но искавшей не настойчиво, бесцельно. Не личная порочность (человека формируют обстоятельства; это положение, хотя бы в первичном значении, — аксиома для Годара) и отнюдь не материальные обстоятельства (как это было, к примеру, у Сони Мармеладовой) приводят ее на панель. История Нана — казуальна, это подчеркнет и Годар, сказав журналистам: «Я не ставлю целью вскрыть причины проституции...» Поэтому фильм о несложившейся жизни Нана нет оснований считать «типическим». Но все же казус Нана не имеет ничего ни случайного, ни исключительного. За нарочитой неопределенностью причин и следствий в жизни Нана легко просматривается приемлемый ответ на сакраментальное «почему?». Почему Нана оставила работу, почему не воспользовалась тем шансом, который ей давало приглашение на съемку, почему попала в руки сутенера, превратившего ее в вещь, почему, наконец, она даже пальцем не пошевелила для своего спасения — все это объясняется ее одиночеством и разорванностью связей с жизнью.

Это просто и это сложно.

Мишель и Нана кажутся антиподами; на самом же деле они — лишь две ипостаси одного и того же поколения, одной и той же социальной группы буржуазного общества. «Новая волна» приняла и тот экзистенциалистский тезис, согласно ко-

тому человеческая жизнь представляет собой войну, в которой человек заранее обречен на поражение. Годаровские герои воюют с обществом по-разному. Мишель ведет партизанскую войну. Безвольная Нана неспособна противиться злу, однако в самом ее безвольном приятии всего заключено парадоксальное и бесспорное отрицание. Она плывет по течению, не сливаясь, — очевидна ее чужеродность жизни. В конечном счете она так же одинока, как и Мишель, и такая же жертва. Им обоим нет места в этой жизни. Годар болезненно ощущает обреченность своих героев. Показывая их жажду личной свободы, он то с иронической, то с грустной усмешкой обнажает химеричность этого понятия и неизменно подводит своих «свободных» героев сначала к духовной, а затем и физической гибели. Нана погибает от случайной пули не поладивших между собой гангстеров: сделка было уже состоялась, и Нана передала из рук в руки, но вдруг из-за одного «неджентльменского» слова пистолеты начали стрелять, и Нана с некрасиво разбросанными ногами свалилась посреди улицы. А стрелявшие торопливо разъехались — сделка сорвалась. Случайны здесь, однако, только обстоятельства, сама же смерть Нана неизбежна и так же закономерна, как и смерть героев других ранних фильмов Годара, ибо живут они, пользуясь формулой Сартра, под знаком радикальной конечности.

С удивительной настойчивостью переходит у Годара из фильма в фильм одна и та же сцена — нелепой гибели героя среди бела дня, на людях, при всеобщем равнодушии. Бежит подстреленный Мишель, а прохожие не обращают на него внимания. Из толпы выхвачен и увезен на пытки Бруно. К скорчившейся на мостовой Нана никто не подходит даже тогда, когда гангстеры исчезли. Чуть позже, в «Карабинерах», мы увидим, как солдаты введут двух парней, героев фильма, в первый попавшийся дом и расстреляют — в сущности, ни за что, походя. Годар последователен и категоричен в утверждении своей мысли о том, что человеческая жизнь потеряла смысл, а значит, и ценность.

Годара справедливо обвиняют в пессимистическом восприятии противоречий жизни, в неумении увидеть хоть что-нибудь позитивное в человеке. Такого рода обвинения раздаются со всех сторон, даже крайне правые круги оказались шокированными «цинизмом» Годара. Их мало утешает тот факт, что до социального анализа причин современного жизненного неблагополучия он подняться до сих пор не смог и основы общества пока что своей критикой не задевал. Правда, столь же очевидно и то обстоятельство, что Годар никогда (даже и в своих

путаных, злых, порой до идиотизма легкомысленных устных заявлениях) не защищал этих основ, не делал вид, что болезнь, мол, захватила лишь периферию, а организм в целом будто бы крепок и жизнедеятелен (ведь именно такова чаще всего позиция бесчисленных буржуазных критиков современной капиталистической действительности). Годара более всего отличает от других, в том числе и не менее одаренных кинохудожников Запада, его нежелание или, если угодно, его неумение искать или создавать утешительные мифы. Сказать, что он «циничен», значит лишь признать, что его фильмы раздражают, вызывают протест, эпатажируют устоявшиеся вкусы.

Кроме того, нельзя не видеть за иронией, резкостью и внешним цинизмом подчас поразительную душевную боль и чуткость к людям, все чаще и чаще появлявшиеся в фильмах Годара середины 60-х годов. Мишель и не претендовал на то, чтобы вызывать сочувствие, хотя в конечном счете он — такая же жертва общественных условий, как и Вероника или Нана. Годар не давал ответа, но он занимал отнюдь не позицию стороннего наблюдателя, и та же история Нана — не анекдот, не репортаж из жизни одной из парижских проституток, но эскиз современной трагедии.

Годар утверждает это, сталкивая историю Жанны д'Арк с историей Нана. Зайдя как-то в кинотеатр, Нана со слезами смотрит страсти Жанны, воссозданные на закате немого кино К.-Т. Дрейером. Вот героиня, и вот трагедия! Но проходит время; Нана — в руках сутенера, она — девушка для наслаждений случайных прохожих, и она по-прежнему живет своей безвольной, терпеливой жизнью. И тогда мы вдруг видим Нана в тех же позах, в каких показывал Жанну Дрейер, и на экране возникают титры из старого немого фильма.

«Не боясь кощунственного сопоставления проститутки с орлеанской девственницей, Годар ведет рассказ о грязном мире, растоптавшем чистую, возвышенную, благородную душу, — пишет критик В. Демин. — Нана для него — исключительный случай человека, приносящего себя в жертву, дарящего себя первым встречным — еще и в высшем смысле, духовном. Эту кроткую, хотя и взбалмошную девчоночку он воспринимает героиней современной трагедии».

Фильмы Годара трудно «проходят» и потому, что их форма необычна и непривычна. Своеобразие его актеров — важная, может быть, главная особенность его картин, но далеко не единственная. Как всегда, критики поначалу пытались познать Годара через сравнение с привычным. Один из критиков решил, что Годар близок Ингмару Бергману своим стремле-

нием «описать мгновение», другой пытался вывести генеалогию Годара из неореализма, третий указал на перекличку приемов Годара с методом киноправды. Натяжка каждого такого сравнения была очевидной. Вскоре для обозначения особенностей фильмов Годара и некоторых других его соратников по «новой волне» стали употреблять базеновский, никем не растолкованный еще, по-разному разными критиками понимаемый термин — «кино видимостей». Была вытащена на свет высказанная двадцатидвухлетним Годаром-критиком мысль о том, что «истинное кино состоит только в том, что помещается перед камерой...», и истолкована как его программа воздействия на эмоции и сознание зрителя видом вещи и набором документальных картин жизни. В общем, за этим мутным термином — «кино видимостей» — скрывается явное желание отказать фильмам Годара в каком-либо социальном и общественном звучании, свести все к его личному мировосприятию, бесспорный документализм его кадра выдать за фотографию видимого мира, лишенную всякого стремления как-то его, этот мир, истолковать. Андре Лабрат, например, прямо уравнивал «кино видимостей» с «неинтеллектуальным кино».

Годар не спорит с критиками. Его не обижают ни унизительные сравнения, ни злые нападки, ни явная глупость. В 1962 году он сказал по поводу фильма «Женщина есть женщина»: «Этот фильм лишь своего рода игра в вещи, составляющие мир человека». Но он же в следующем году в «Карабинерах» спародирует «кино видимостей» в блестящей сцене посещения Мишелем-карабинером кинотеатра. Придя в дикий восторг от люмьеровских времен съемки купания дамы, Мишель лезет на сцену, пытается заглянуть к даме в ванну и рвет экран. Проекция на грязную кирпичную стену ошеломляет и расстраивает его. Он хотел раскрыть «видимость», но увидел обман, грязь, глухую стену...

Очевидно, «кино видимостей» и обвинения в интеллектуализме никак не монтируются: либо Годар сказочник, дающий «видимость» мира, либо же он эту «видимость» так же безжалостно вскрывает, как рвет белое полотно Мишель, принявший экран за окно в ванную комнату дамы. А сам Годар, по-видимому, ждет, что его вещи, его «видимости» будут восприняты как иероглифы живого мира. На дискуссии в Беркли весной 1968 года он заявит девушке, критиковавшей искажение жизни в его «Китайке», что правду надо искать не в образах, которые она видит на экране, а «за образами...».

Своеобразие фильмов Годара также в алогичном на первый взгляд смешении трагического и смешного, в смешении доку-

ментального и абсурдного, реального и предельно условного, в ряде приемов, напоминающих эйзенштейновские «аттракционы», в смелом соединении цитат из фильмов других художников с великолепными и неповторимыми собственными кадрами. Если оторвать от целого тот или иной прием Годара, то наверняка окажется, что кто-то и когда-то уже использовал его. Например, прием повторения одного и того же кадра путем склейки дублей еще в 1932 году использовал Довженко. В фильме «Иван» этот прием выполнил задачу «растяжки времени»: мать, потерявшая сына, бесконечно долго идет по кабинету, для нее короткий, в сущности, путь мучителен и потому — долог. Годар открывает этот прием заново (открывает также и в прямом смысле, ибо вряд ли он даже слышал о фильме «Иван»), потому что использует его для иных целей — для исследования сложности жизни, для предоставления зрителю возможности самому всмотреться в жизнь. В комплексе все эти приемы составляют тем более индивидуальную и своеобразную художественную манеру. И так называемая алогичность этой манеры — лишь выражение утверждаемой Годаром мысли о нелогичности мира, о крахе знания, поставившего человека в третьей четверти XX века перед угрозой самоуничтожения.

Документализм Годара весьма далек от равнодушного фотографирования. Или, лучше сказать, здесь равнодушие особого рода, то самое, о котором некогда писал Н. А. Добролюбов, определяя манеру Гончарова: «Он предоставляет вам живое изображение и ручается только за его сходство с действительностью; а там уже ваше дело определить степень достоинства изображенных предметов: он к этому совершенно равнодушен»\*. Именно таким равнодушным разрушителем был Годар в первых своих фильмах.

Если бы художникам, как прежде рыцарям, жаловали гербы, то Годару больше всего подошло бы изображение змеи, впившейся зубами в свой собственный хвост, — по крайней мере такого рода порочным кругом предстает смысл его ранних фильмов. Ведь его Мишель умирает не только спокойно, но и торжествуя, ибо он разрушил одну из социальных единиц общества — самого себя. Разрушение переходит в саморазрушение — факт жутковатый.

Нет сомнения, в разрушении есть своя логика: всеобщее отрицание неуклонно заводит художника в тупик; разрушитель сам рано или поздно оказывается в духовной пустоте.

---

\* Н. Добролюбов, Избранные произведения, М., 1935, стр. 23.

Примеров тому много, в кино им может послужить судьба талантливой Бергмана, пришедшего от «Земляничной поляны», «Седьмой печати» и «Причастия» к едкой пустоте «Молчания». Для Годара опасность саморазрушения была тем более реальной, что помимо социального анархизма — этой раковой болезни большей части буржуазной интеллигенции — исключительно негативное восприятие действительности определялось для него на редкость глухим временем, с которым совпало его созревание как художника.

К середине 60-х годов в мировом кино наступила своеобразная «пауза». Бурные искания в области изобразительных средств и поиски новых жизненных тем иссякли. Дав что-то новое кинематографу, исчерпали себя «новые волны», «синемаверите», новые принципы повествования и драматургии. Завершили внутренние циклы крупнейшие мастера западного кино — Феллини, Бергман, Бунюэль, Антониони, Рене и другие. У каждого из них — «Джульетта и духи» Феллини, «Молчание» Бергмана, «Симеон-столпник» Бунюэля, «Красная пустыня» Антониони, «Мюриель» Рене — последний фильм варьировал, а то и просто повторял уже пройденное, до конца в предыдущих картинах познаное. (Успехи Рене, выступившего в 1966 году с прогрессивным и талантливым фильмом «Война кончилась», и Антониони, создавшего тогда же «лучший фильм года» «Блоу ап», позволяют думать, что сейчас эта пауза заканчивается.) То были отличные, мастерские фильмы, исполненные, однако, какой-то усталости, лишённые какой-либо принципиальной новизны. Для художника, только начинающего свой путь, каким был, в сущности, Годар, время выжидания и неопределённости могло быть чревато опасностью воспринять переходящее за постоянное, опасностью возвести случайность в абсолюте.

И обращение после полной ошибок и нелепостей, но претендовавшей на общественную значимость картины «Маленький солдат» к камерной интимности «исследований» Анны Карины говорило как будто о том, что опасения эти сбываются.

Однако, повторяем, фильмы с А. К. не были только фильмами об А. К., как сонеты Петрарки не есть только памятник его любви. «Исследуя» А. К., Годар исследует лицо хотя и не всей, но достаточно значительной части западной молодежи поколения 60-х годов. Утверждение некоторых критиков, что А. К. «не психологический тип», — при всей своей внешней соразмерности с пластическим образом — представляется нам не более чем наивной попыткой уйти от социологического анализа творчества Годара, спрятаться от того факта, что Годар даже при

минимальном приближении оказывается весьма недружественным свидетелем неблагоприятия в старом мире. Это приходится повторять уже потому, что ни в какой иной области критики конкретная критика не обладает такой способностью игнорировать требования эстетики, как кинокритика. Нет нужды повторять здесь прописные истины об особенностях искусства как средства познания жизни, но напомним, что за киноискусством философы и эстетики давно уже признали некую «автономную языку». О малознакомом другим искусствам расхождении в кино сущего и внешнего пока что писали преимущественно философы-идеалисты — от Бергсона и Кроче до известного только историка кино Гармса, — внесшие немало путаницы даже в очевидное; к сожалению, философы и эстетики-марксисты до сих пор этой проблемой не заинтересовались. Но нужно сказать, что буржуазная кинокритика редко и неохотно использует те методы исследования, которыми их снабжают эстетики из собственного лагеря. В отношении того же Годара проще ограничиться ссылкой на туманное «кино видимостей», нежели пытаться познать, какие же реальные черты буржуазной действительности скрываются за «видимостями».

Вот один лишь пример. В одном из номеров журнала «Синема-62» напечатана спорная, но любопытная статья французского эстетика Дмитрия Балашова «Является ли кино бредом?», где, между прочим, он пишет и о необходимости исследования критиками скрытой, внутренней сущности фильмов, без чего, по его мнению, вообще невозможно понять, как же происходит то, что идиотский фильм потрясает умного зрителя. Балашов пишет: «Если искусство обращается к относительно немногочисленной аудитории, четко отграниченной с точки зрения социальной, моральной, культурной и т. д., то такое искусство может создать стиль, словарь, каждый элемент которого точно оценивается. Оно может также применить свой язык к предметам, к сюжетам, интерпретация которых совершенно ясна и безоговорочна...»\*. Но это, замечает Балашов, не относится к кино, которое обращается к многомиллионной, очень разной по интеллектуальному уровню аудитории и потому просто вынуждено, помимо «явного содержания», куда входят конкретная идея, информация, диалог и изображение, обладать еще «латентным содержанием», которое даже «не является результатом желания кинематографиста. Это — результат техники кино, переворачивающей естественные координаты

---

\* «Cinema-62», N 70.

восприятия пространства и времени». Все это «Синема» печатает без единого возражения, тем более что это не столь уж и ново. Но в том же 1962 году и в следующие годы журнал печатает массу материалов, из которых следует, как дважды два — четыре, что фильмы Годара не обладают ничем, кроме документальных, «видимых» отображений жизни, а если и есть в них какая-нибудь «латентность», то она исчерпывается индивидуально-человеческой сущностью самого Годара, его личностным отношением ко всему, что он берет из жизни для своих произведений. Последнее, впрочем, не может вызывать возражения, если только «личностное» не уравнивается с «интимным».

Критики любого толка находят у Годара достаточно фактов для подкрепления любой своей точки зрения. Однако Годар в своем движении разбивал построенные на песке измышления критиков; в общем он, при всех своих противоречиях, достаточно последователен в своей позиции «безумного автоматчика» и критика существующих порядков. Он последователен в этом и сегодня, зайдя в тупик анархизма.

Логика разрушения подразумевает не только поиск художником каких-то позитивных ценностей, что не так-то просто для современного буржуазного художника, лишенного ориентиров марксистской диалектики и ошеломленного такими событиями, как «экономическое чудо» в ряде капиталистических стран, кровавая трагедия в Индонезии, преступная война во Вьетнаме, «культурная революция» в Китае и т. п., — для художника в определенных условиях может быть благом уже осознание бессмыслицы всеобщего отрицания и умение найти для своих ударов действительно важные мишени, сделать свою разрушительную деятельность целенаправленной и осмысленной.

Думается, что у Годара после «личностных» фильмов с А. К. был период именно такого подхода к действительности, период, ознаменованный созданием нескольких социально значимых и целенаправленных картин. Повторим, что он создал эти фильмы в очень трудное время, когда в творчестве великих западных художников кино наступила пауза, когда многие его соратники по «новой волне» капитулировали перед коммерческим кинематографом.

У Годара нельзя отнять тонкого ощущения «температуры» общественной жизни Франции и вольного или невольного, но всегда очевидного отражения ее в фильмах. После «Маленького солдата» он долгое время был внешне аполитичен и потому еще, что страна вступала в период относительного спо-



койствия и экономической стабилизации, «деголлеровского процветания», по выражению самих французов. Французская кинематография отреагировала на новые времена потоком конформистских фильмов, показывавших переполненные товарами универмаги, рассказывавших о бытовых страстишках, оканчивавшихся чаще всего хэппи эндом; избавившаяся от алжирской войны, сытая Франция приняла эти небывало для себя пустые фильмы вполне благожелательно. Годар же в это время показал свою серию картин с А. К. — картин беспокойных, внутренне тревожных, лишенных какого-либо утешения. Героиня этих картин была подчеркнута аполитична, автор отказал ей в праве (или способности) судить мир, но сам он через нее — судил его, и судил жестоко; а главное, в этих картинах если не было доброты, то не было также и смирения перед абсурдом действительности.

Расставшись ненадолго с А. К., Годар снимет фильм по известному у нас роману Альберто Моравиа «Презрение» (1963) — фильм, в котором произойдет давно предсказанная критиками его встреча с Бардо. Пока что у него экранизации не очень-то получаются: сказывается, очевидно, привычка и склонность работать не по «железному» сценарию, а по вдохновению, привычка импровизировать во время съемки, ловить спонтанные порывы и озарения актеров. И фильм этот явно мельче и упрощеннее показывает мир продажного искусства и нравственную капитуляцию художника перед чековой книжкой, нежели роман (хотя Годар сам считает, что это «роман для поездки, полный старомодных чувств...»). Впрочем, вряд ли у кого поднимется рука сечь за это только Годара, ведь фильм создавался, как свидетельствовала пресса тех дней, в труднейших условиях.

Как бы там ни было, фильм «Презрение» оказался, по общему признанию, одной из вершин Б. Б. как актрисы. Она отлично справилась с трудной психологической ролью и, увидя в этом заслугу Годара, отозвалась о нем с уважением и благодарностью, которых не дождалась от нее ни Клер с Отан-Лара, ни Марк Аллегре с Клузо, ни Кристиан-Жак. Встреча Годара с Б. Б. не стала, как ожидалось, встречей режиссера, снимающего по вдохновению, с актрисой, действующей по инстинкту: сложная драматическая история женщины, увидевшей лакейство мужа, называвшего себя свободным художником, потребовала от обоих серьезного изменения привычной манеры. Но Годар при этом сумел сохранить свой излюбленный прием отстранения роли от исполнительницы и показать, по мнению французских критиков, двойственность Б. Б.: с одной

стороны — навязанную ей маску, с другой — ее сущность, весь ма далекую от мифа Б. Б.

После «Презрения» модными стали сравнения стиля Годара со стилем Брехта и были сделаны попытки выявить их различие. После «Карабинеров» эти сравнения стали обычными. Безусловно, эффект отчуждения, введенный Брехтом в театр, очень близок тому, что мы только что назвали отстранением актера от роли, родившимся у Годара из отказа от актера перевоплощения. Разница здесь в том, что брехтовский актер показывает и одновременно судит своего героя; у Годара же если эти два момента и можно наблюдать, то изредка, пока что лишь в «Карабинерах» и, может быть, в фильме «Вне банды». Эта разница отнюдь не только технического порядка. «Очужденный» брехтовский актер — носитель авторского, свершаемого с марксистских позиций суда и объяснения внутренних пружин общества. Годар и годаровский актер не обладают этим достоинством. Да было бы и смешно думать, что общность приемов может вести к общности творческого метода. Думается, сравнение Годара с Брехтом ничуть не помогает уяснению особенностей творчества ни того, ни другого художника.

Бесконечно далека от Брехта и наиболее по внешним приемам близкая к его драматургии картина Годара «Карабинеры» (1963), что, разумеется, несколько не принижает ее высокие достоинства. У Годара, кстати сказать, был предшественник-соотечественник, и если требуется сравнение «Карабинеров» с чем-нибудь ранее созданным, то, нам кажется, наиболее точным будет сравнение с некоторыми едкими, осмеивающими все и всех, подвергающими злой издевке все без исключения авторитеты произведениями Вольтера. А сам Годар сравнил свой фильм с лафонтеновскими баснями — за «вечность», как он выразился, затронутой в нем проблематики. Как и в «Презрении», в «Карабинерах» Годар наносит удар по злу конкретному и реальному. «Карабинеры» внесли свой вклад, своеобразный, конечно, но достаточно значительный, в антивоенное искусство.

Есть фильмы, с почти документальной точностью воссоздающие действительные факты преступлений против человечности — концлагеря, например, — эти экономичные и высокопроизводительные фабрики смерти (подсчитано, что один Освенцимский комплекс смог бы со временем «пропускать» за год вдвое больше людей, чем весь естественный прирост населения Европы, — такого рода факты и сделали лагерную тему вечной). Есть фильмы, предупреждающие об опасности пока-

зом фантастических сегодня, но способных завтра стать реальными картин атомной смерти человечества. Есть и такие фильмы, где фантазия, реальность и газетная публицистика органично сливаются, чтобы показать чудовищную в своей сущности зависимость судеб мира от буржуазных политиков и ястребов-генералов. В фильме Годара все это — память прошлого и знание настоящего — в подтексте, все это зритель должен вспомнить и ассоциировать. Но главное в «Карабинерах» — механика солдатчины и, как это ни странно, психология полномочного убийцы, раскрываемые непривычным для Годара способом абстрагированных понятий и обобщенных, почти превращенных в условные маски образов.

В близких по внешней форме картинах «Фанфан-Тюльпан», «Баббета идет на войну», «Мы — вундеркинды» и т. п. за условным и немым договором со зрителем: «этого, конечно, не было, но допустим, что это было», — идет логически разворачивающееся действие, реальная среда, показываются вполне достоверные человеческие характеры. У Годара никакой договоренности нет. Кажется, он делает все возможное, чтобы убедить зрителя в несерьезности своего рассказа. «Балаган», — сказал о «Карабинерах» один критик. Можно сказать и так, если только считать «балаган» не ругательством, а определенным видом массового искусства. С фильмами Кристиана-Жака и Курта Гофмана картина Годара соотносится в общем-то не больше, чем традиционная, «оптимистическая» комедия с комедией «черной», рожденной театром гиньоля. Поэтому за неимением в эстетике более благородного термина для таких случаев назовем годаровский фильм балаганным, тем более что автор явно стремился к тому, чтобы его поняло как можно большее число зрителей. Да, Годар здесь ничуть не заботится о так называемых законах искусства: он запросто монтирует в один зрительный ряд актерские эпизоды и такие длинные надписи, какие были только в немом кино, хронику двух мировых войн и известные кадры атомных взрывов в Тихом океане; больше того, соединяя, казалось бы, несоединимое, он еще «цитирует» кадры из чужих фильмов и, наконец, сшивает все это откровенно белыми нитками. Тут уж, кажется, сам смысл отчужден от изображения! Но вот что важно: этот балаган полон ярости и сквозь его шутовство все время ощущается боль за людей — редкость для Годара. Боль и горечь.

Форма «Карабинеров» непривычна, странна. Однако она органична для данного содержания. Годар «нашел себя» в первом же фильме. Похоже, что он может, в зависимости от материала, так или иначе изменить себе, сделать фильм несколь-

ко необычный для себя, но в каждом его фильме нетрудно найти чисто годаровские приемы. Затем Годар неизбежно возвращается к привычной форме, увы, достаточно необычной для людей с «классическим» вкусом.

Надо сказать, что новаторство Годара отражает лишь общий дух поисков, охвативший кино с середины 50-х годов, входит в общий процесс обновления киноискусства. Этот процесс вызван многими причинами. Одна из наиболее явных, но зачастую игнорируемая киноведами,— конкуренция с телевидением. То новое, что внесло телевидение в культурную жизнь, еще далеко не понято и не осмыслено. Пока что искусствознание лишь констатирует факты, в частности и тот факт, что телевидение в значительной мере переняло у кинематографа функцию развлечения. Но если это так, то у кино отбирается то, что составляло, пожалуй, 90 процентов его продукции. Из рассказчика занимательных историй кино, чтобы выжить, должно превратиться в зрелище совершенно иного порядка. Есть уже много вариантов — Феллини и Пазолини, Касаветис и Шерли Кларк, Тарковский и Параджанов, Антониони, Пен, Бергман и другие. Вариант Годара — один из многих, правда, весьма последовательный в утверждении новых форм.

О некоторых представителях «новой волны» говорили не без основания, что они снимают «странно» потому, что снимать «нормально» просто не умеют. Годар показал, что может снимать и традиционные фильмы, создав классический детектив «Вне банды». Он сказал, что этот фильм и еще «Жить своей жизнью» «любит больше всех». Годар заявил, что «Вне банды» он сделал в память о довоенных кинороманах. Даже имя героине дано романтическое — Одиллия. Неудача фильма Годар объяснил своей непоследовательностью в форме: «...такой материал люди привыкли воспринимать в форме народного лубка»\*. Отсюда можно сделать вывод, что форма «Вне банды» была необычной. Но это не так: есть некоторые обычные годаровские приемы, приложенные к острой интриге, к детективному сюжету: так в 50-е годы приемы неореализма прикладывались к обычным буржуазным драмам, что и называли насмешливо «розовым неореализмом»; опыт «Вне банды» показывает, что и годаровские новаторские приемы могут служить не только для вскрытия жизненных противоречий, но и для их затушевания. Не было и неуспеха у «Вне банды», картина имела обычный прокат. Было лишь равнодушие критиков, кото-

---

\* «Cinema-65», N 94.

рых мало тронула стилизация картины под старый кинороман и которым не очень понравилась самоирония Годара.

В «Карабинерах» форма странна потому, что фильм рассказывает о странных вещах, в данном случае такая форма — единственно возможная. Годар, разумеется, — кровный наследник пацифистской художественной интеллигенции Запада. Но он из того поколения, которое знает не понаслышке о военном психозе целых стран, о газовых печах и напалме, о том, как мало, в сущности, надо, чтобы мир повис на волоске. Годар свободен от многих иллюзий своих духовных отцов, он знает больше, и он полон ярости ко всему, что заставляет людей крутиться в беличьем колесе: война — мир, мир — война.. Последовательный разрушитель, Годар и здесь приходит к вопросу, который сам разрешить не в силах: он знает и показывает, как война внешняя неизбежно кончается в нашу эпоху войной внутренней, гражданской, но для него это лишь простое продолжение взаимного истребления людей, насилия, беззакония; выхода из заколдованного круга Годар не видит. Его ярость, однако, уже не слепа, и его удары уже не беспорядочны. Как всегда, сравнение Годаром собственного фильма с лафонтеновской басней и слова о том, что рассказанная им история могла произойти в любую историческую эпоху, не соответствуют фактам, не увязываются с тем, что есть в фильме.

В «Карабинерах» действие не привязано к какому-нибудь точному периоду, но эпоха обозначена с категорической ясностью — это эпоха империалистических войн и фашистского насилия над гуманизмом. И не случайно все титры фильма являются выдержками из гестаповских документов и приказов Гимmlера.

Быть может, Годар и упрощает несколько сущность фашизма: по Годару, самой страшной силой, определяющей весь идиотизм нашего времени, является мещанство. Но во многом он безусловно прав. Солдаты сегодня — не каста, не профессионалы, не специально подготовленные люди, но обыватели, получившие в руки оружие и поверившие, что они — сверхлюди. «Карабинеры» должны были кончатся сценой, в которой герой фильма Мишель-Анж, обращаясь с экрана к зрителям, говорил: «Фильм кончился. Вы ничего не видели и не слышали. Вы ничего не поняли. Возвращайтесь теперь к себе в своих маленьких автомобилях, принимайте пилюли и спите спокойно». Годар жалел, что эта сцена выпала из готового фильма. Но он напрасно думал, что эта сцена что-либо могла добавить к уже сказанному, разве что поставила бы точку

над «i», объяснила бы и самому тупому зрителю, что фильм говорит о нем, ибо Мишель-Анж — это он сам, владелец авто и вялого кишечника.

...Король начинает войну. Не нужно задавать глупых вопросов: какой король? из-за чего? По Годару, войну начинает некая сила, столь же далекая от народа и странная, как и понятие «король» в наше время. И из-за чего — народа тоже не касается. Но для войны нужны солдаты. Еще бравый Швейк знал, что с помощью одних солдат можно собрать других солдат, вооружить и погнать их в бой. Механика не хитрая. Однако это будут плохие солдаты. Нынче же нужны солдаты, воюющие не по принуждению, а по убеждению — опыт гитлеровской Германии многому учит королей. И вот карабинеры-профессионалы, карабинеры — исполнители воли короля, ворвавшись в хибару, где живут Мишель-Анж (святой Мишель, или Михаил Архангел), его друг и их подружки, и взяв их на мушку автомата, зачитывают манифест короля — об отечестве, которое в опасности, о войне, которая необходима, чтобы остановить коварного врага. Действие манифест производит самое неожиданное: рассвирепевшие от одной мысли о разлуке с девчонками, Мишель-Анж и его деловитый друг разоружают карабинеров. Те, впрочем, не обескуражены. Терпеливо и спокойно они объясняют обитателям загородной хижины, что война может сказочно обогатить их, в чужой стране они будут иметь женщин и бриллианты, смогут взять паровоз или, если захотят, слона! Наконец они говорят нечто такое, от чего Мишель-Анж подпрыгивает. «Я могу убить интеллигента?» — переспрашивает он на всякий случай. «Можешь», — подтверждает карабинер. Решено! Мишель-Анж идет в карабинеры, и девчонки сами пришивают друзьям на шапки кресты... В связи с этим сразу же вспоминаются слова фашистского генерал-губернатора Польши Франка на Нюрнбергском процессе: «Нельзя сказать, что Гитлер изнасиловал немецкий народ. Он соблазнил его...»\*. И слова, приписываемые молвой Герингу: «Когда я слышу слово «интеллигент», я спускаю предохранитель моего револьвера».

Рассказ о войне, о подвигах святого Мишеля, перемежаемый кадрами хроники и фашистскими сентенциями, монотонен и тягуч: Годар рассказывает так, как, по его мнению, все говорят о войне — «с отвращением и от частого повторения одного и того же — монотонно». Прием нарочит и он резко контрастирует с сущностью, с тем, что показывается. Бестолковые

---

\* Цит. по кн.: А. Полтораки, Нюрнбергский эпилог, М., 1965, стр. 84.

сражения, деловитые расстрелы заложников, мародерство, расправа с коммунисткой, издевательства над мирными жителями — все это показано как нечто обыденное, обывательское. Мишель-Анж и его друг не герои и не злодеи, они до кошмара обычны; такими обычными были и гитлеровские солдаты, в прошлом — учителя, лавочники, шоферы, во время войны — убийцы и грабители, потом опять — учителя, мелкие коммерсанты, лавочники. Мишель-Анж стал полномочным убийцей. Нужна машина — он идет и убивает ее владельца, это ему — раз плюнуть. Но он не считает себя выродком, напротив, он — святой Мишель, ему поручена высокая миссия покорения всего мира. Это — общая для всех карабинеров идея, и сам факт ее широкого признания делает ее «истинной».

Совершенно очевидно, что если в первых фильмах Годар брал на проверку крайний индивидуализм, то здесь он поверяет крайнюю, извращенную форму коллективизма — стадность и то, что собирает людей в стадо. Оценка его в обоих случаях равно отрицательная.

В фильме немало эпизодов с многослойным содержанием. Случай с Мишелем-Анжем, разодравшим полотно экрана в стремлении проникнуть в ванную комнату купающейся дамы, — не только пародия на «кино видимостей», но и злая характеристика этого беспробудно глупого парня, который и мастурбировать-то способен только на сеансе. Любопытен и эпизод расстрела коммунистки. Эта красивая, суховатая, модно, но строго одетая девушка для Годара явно — человек не очень понятный, но интересный; он с уважением показывает ее мужество. В то же время не может не иронизировать над ее указующим перстом, над ее цитатой из Ленина (подлинной) и стихами Маяковского (придуманными), которые она читает своим убийцам.

Мишель-Анж и его друг возвращаются домой целыми — один выбитый глаз на двоих не в счет. Король награждает их крестом; паровоз, слон и все остальное обещанное — после войны. Важно открывают друзья чемодан перед затихшими подружками и достают кипы фотографий прекрасных городов, морских побережий, гор и лесов. Все это они видели, все завоевали. Девчонки слушают почтительно и равнодушно, их восхищение вызывает лишь порнографические картинки. А затем приходит сообщение об окончании войны. Наплевать, что снова стреляют: обитатели хижины радостно бросаются в город хватать все, что было обещано. Но хватать-то уже нечего — в сумятице междоусобицы все магазины очищены и разгромлены. Одна из девчонок все-таки организовала старо-

модную стиральную машину, однако это дорого обходится — восставшие наголо остригают девчонок. А парней, напомнивших карабинерам об обещаниях, те заводят в дом и пристреливают...

То, что происходит на экране, можно было бы счесть бредом, если бы... каждый кадр, каждый эпизод не был списан с новейшей истории Европы.

Годар здесь словно бы шутя говорит о больших, серьезных вещах и на полном серьезе — о делах житейских, в потоке жизни не очень броских.

После вольтеровских по сарказму «Карабинеров» он ставит фильм о маленькой парижской обывательнице, где также немало горького годаровского юмора и огкровенной мистификации, но где общий тон рассказа серьезен и раздумчив. Садуль назвал этот фильм «социологической зарисовкой». Сам Годар — «фрагментами из фильма», который он снимал в 1964 году. Годар дал понять, что он хотел сделать фильм, который говорил бы о неблагополучии в семейной сфере буржуазного общества и назывался бы «Замужество», но что ему помешали это сделать, и потому фильм пришлось назвать — «Замужняя женщина». Разница названий — разница между обобщением и частным случаем. Хотя история со сменой названия под нажимом цензуры действительно имела место, поверить, что Годар сделал не то, что хотел, — невозможно. Рассказанная им история отнюдь не воспринимается как частный случай. Что же касается существа истории, то это — сплав правды, тревоги, злости и растерянности. Короче, это истинно годаровский фильм, срывающий все покровы с язвы и не дающий никакого утешения или надежды на выздоровление. Его отличие от ранних картин Годара в том, что здесь действуют люди не с периферии общества, а из так называемого «благополучного» мира. «Замужняя женщина» несет ту истину, что нынешняя экономическая стабилизация, обильно снабжающая людей машинами, транзисторами, нейлоновыми тряпками, не делает, однако, их духовно богаче, независимее и счастливее. Истина простая и горькая для буржуазного мира.

Годар берет классический треугольник буржуазной драмы, чтобы констатировать полное отсутствие подлинного драматизма в семье — этой основе основ буржуазного общества. Неблагополучие здесь хроническое, но для диагноза неуловимое. Нельзя сказать, подобно реалистам прошлого века, что семью разрушают деньги, стяжательство и карьеризм мужей, возмущение жен подневольным положением, вырождение фамилий и т. п. Дело и не в «приватизме», который социологи



Запада считают одним из пороков своего общества. Вернее, все это так, но сегодня главное — в чем-то другом. В чем именно — это Годар и пытается уловить, показывая двадцать четыре часа из жизни «благополучной» парижанки, двадцать четыре часа, в которые ничего не происходит.

Шарлотта, как можно понять, работает в каком-то женском журнале, дает советы, как сохранить молодость, фигуру, пикантность. Она и сама неуклонно и механически следует этим советам и могла бы служить наглядным примером того, как полезно им следовать. У нее завидный муж — некогда офицер эскадрильи «Нормандия — Неман», ныне высокооплачиваемый пилот частных самолетов. И у нее есть любовник — актер, очевидно, не из «звезд». Нельзя сказать, что она не любит мужа. Любовник — не любовь; он для нее не больше, чем поиск отдушины от скуки. И ее вопрос, возьмет ли Робер ее замуж, если она разведется с мужем, такой же праздный, как и вопросы Патриции в фильме «На последнем дыхании». Патриция не ждет признания в любви. Шарлотта не огорчается, когда Робер отвечает отказом. В конце концов она понимает, что ничто не изменится, если ее мужем станет не летчик, а актер, — будет та же маленькая машина, квартирка с мебелью «модерн» и скука.

Годар не сочувствует Шарлотте, не жалеет ее, как жалел трагическую невинность Нана. Для него очевидна душевная мелкость и жизненная цепкость этой миленькой мешаночки. Но он видит и тщетность ее устремлений приобрести положение, что совершенно напрасно поставил ей в упрек Садуль. Жизнь Шарлотты не имеет другой наполненности, кроме сексуальной, и мужчина для нее — только любовник (Годар подчеркивает это дублированием ласк мужа и любовника). Она — не игрушка для мужчин, нет, Годар понимает изменения, признает факт эмансипации, он показывает, что и муж и любовник уважают и ценят Шарлотту, но при всем том для нее нет иного назначения, как служить утешением и забавой в постели. Шарлотта и Нана живут в разных мирах, но их судьбы параллельны и где-нибудь они могут скреститься. И Шарлотта есть прообраз героини его следующего фильма. Годар скажет позже: «Женщина здесь фактически уже обитательница «Альфавиля» — женщина, превращенная в вещь современной жизнью, она не способна быть собой».

«Карabinieri», «Замужняя женщина», затем «Альфавиль» и «Мужской род, женский род» — все это произведения спорные, но, безусловно, остросовременные, социальные, созданные, по определению Садуля, «на позициях, все более близких

к прогрессивным». Один из этих фильмов остается нам неизвестным, фильм, судя по французской левой прессе, чрезвычайно важный для определения начавшегося было в 1965—1966 годах движения Годара от позиции «безумного автоматчика» к позиции трезвого критика буржуазной действительности, если и не понимающего, то уже начинающего распутывать сложную паутину причин и следствий, главного и второстепенного. И «Юманите» и «Леттр франсэз» отмечали, что в фильме «Мужской род, женский род» (1966) Годар с нескрываемой симпатией рисует образы молодежи, связанной с Компартией. Правда, даже из рецензий можно понять, что взгляд Годара — взгляд со стороны, взгляд человека не очень-то сведущего, но — и это уже очень многое значит — пытающегося разобраться, верящего, что истину может найти именно эта молодежь.

Веру в жизнеспособность своего общества Годар давно потерял. В «Карабинерах» он показал, что может произойти и уже происходило в том случае, если болезнь обострится. В «Альфавиле» (1965) он развивает эту мысль, показывая не обыкновенный фашизм, а, по выражению критиков И. Соловьевой и В. Шитовой, «электронный фашизм». Впрочем, в «Альфавиле» есть и другая проблема, поставленная перед человечеством бурным развитием науки и техники, — проблема сил, которые выходят из-под контроля людей и начинают над ними довлеть, подобно тем конторам по обводнению Пинты, которые увидел лемовский Ийон Тихий во время тринадцатого космического путешествия. Эта мысль родилась не сразу. Лондонское издание сценария и материалов по «Альфавиллю» позволяет проследить, как шла работа. Поначалу фильм был задуман как выпад против науки вообще. Сегодня немало молодых людей видят корень зла в технике, машинах, автоматизации производства, ибо не видят подлинных причин обезчеловечивания жизни. История знает такие бунты против машин, однако сегодня бунтуют не темные, доведенные до отчаяния голодом и безнадежностью кустари, а люди с высшим образованием, с дипломами магистров и докторов наук. Это нелепо, но это факт капиталистической действительности. Советские люди познакомились с ним на ЭКСПО-67: молодежь из США, исполненная дружескими чувствами к нашей стране, с самыми лучшими намерениями писала в книге отзывов павильона СССР, что их все восхищает, но увлечение русских техникой — «пугает». Эта молодежь читала, хотя явно не очень внимательно, «Капитал» и потому даже написала парафразу: «машины съедают людей». Очевидно, Годар и начинал работу над «Альфавилем», рассчитывая отразить именно такого рода

настроения. Диктатора планеты звали поначалу Леонард Давинчи. Ему противостоял не посланник цивилизованного и благоустроенного мира, а авантюрист Джек Смит. Да и название фильма было — «Тарзан в версии ЭВМ».

У Годара всегда фильм разительно отличается от либретто, по которому он начинает съемки. Его метод работы — импровизация, подвергающаяся всевозможным воздействиям — актерского творчества, событий в мире, познания скрытых возможностей той или иной ситуации и т. д. Но, насколько мы можем судить, никогда еще изменения не были столь существенны, как в случае с «Альфавилем». Фактически он снял совсем другой фильм; более или менее прежней осталась лишь линия Наташи, любовью спасенной от машинного рабства.

Пророковские «Танки на дно!» и голубь Пикассо, показанные в начальных кадрах, дают ключ к подтексту этой сумбурной по внешности картины: «Альфавиль» — не пародия на модные сегодня детективно-фантастические фильмы и даже не обычная фантастика, увлекшая многих годаровских коллег, — это фильм-предостережение, и его внешний алогизм служит для выражения реальных противоречий и нелепостей жизни. Антивоенная графика Пророкова и Пикассо — эпиграф фильма, и надо признаться, что никогда раньше Годар с такой отчетливостью не выражал главную мысль своего произведения. Все фантастическое здесь ни на миг не выходит за рамки композиционного приема. Снимая город 2000-го года, Годар не строит бредовых конструкций, макетов, не использует «чудеса кино» для трансформации действительности: парижский дворец ЮНЕСКО, вычислительные центры, отели и конторы современных монополий являют собой отличнейшую натуру для Годара. Это рациональные и по-своему даже красивые здания. Но вот что странно: урбанист Годар показывает их с явной неприязнью. Стоит всмотреться в этот мир современной, уже примелькавшейся техники, чтобы понять, насколько он необычен и неуютен. В общем, «Альфавиль» фантастичен не более, чем, к примеру, гётевский «Фауст». По мнению некоторых критиков, Альфавиль — это строящийся новый Париж или современный Нью-Йорк.

...На Альфу-60, окраинную планету космической цивилизации, прибывает с Земли агент с широкими полномочиями — Иван Джонсон. На Земле, как свидетельствует его имя и тот факт, что он представляет тамошнюю газету под названием «Фигаро-Правда», установились мир и благоденствие. А здесь, в столице Альфы-60, городе Альфавиле, происходит что-то непонятное и опасное для вселенского покоя. С таинственным

Иван Джонсон сталкивается сразу же. Горничная отеля — девушка в поминутно распахивающемся халатике, познакомив его с тем, что и где расположено в номере, и взбив постель, начинает неторопливо раздеваться. Озадаченному Ивану Джонсону она спокойно объясняет, что это входит в число удобств, а сама она — соблазнительница третьего разряда. На груди у девушки вытатуирован номер — точно такой, какой эсэсовцы ставили «полевым проституткам», какой Годар мог сам увидеть лишь в фильмах Гатти или Понтекорво. Тут же на Ивана Джонсона набрасывается некто во всем черном и в маске с явным намерением свернуть ему шею. Разбив о черную голову табурет и всадив затем несколько пуль в черную тушу, Иван Джонсон узнает, что это был лишь психологический тест, что-то вроде проверки его личности.

Сообщает ему об этом другая девушка, кутающая милое и загадочное, словно бы сомнамбулическое, лицо в белый мех. Эта девушка — Наташа фон Браун, дочь диктатора Альфавила. Она — героиня фильма, как Иван Джонсон — его герой. Она помогает землянину познать альфавильский бедлам и под конец разрушить его. Но, в сущности, она не связана с авантюрной сюжетной линией фильма; у нее своя линия, своя особая задача. Годар продолжает образом Наташи песнь любви к Анне Карине; Наташа-Анна — своего рода «спящая красавица», она — дочь диктатора, но в то же время и жертва электронной диктатуры, она — существо, утратившее человеческие свойства, не ведающее ни о своей сущности, ни о своих возможностях. Спаси ее от участи соблазнительницы высшего разряда — а другой участи для женщин Альфавила не существует — может только любовь. Утверждая это, Годар песнь любви сливает с раздумьями об обезчеловечивании и о средствах спасения человеческой души. Ведь бедлам Альфавила особого рода: здесь порядок и целесообразность доведены до такой степени, что ничему человеческому уже не остается места, здесь рациональное устройство общества превращается во враждебное людям устройство.

Если линия Наташи ведется Годаром тонко и нежно, то приключения Ивана Джонсона подаются в духе à la Джеймс Бонд, с нарочитой утрировкой и грубоватостью выразительных средств. Иван Джонсон, конечно, не только корреспондент, но и «Коршун» — тайный агент 003 с правом на убийство. И агент 003 в Альфавиле пользуется этим правом не мешкая, часто и успешно. Здесь мы видим обычное для Годара смешение мифов нашего времени с реалиями быта больших городов, мира кино и повседневности. Здесь можно было бы усмотреть

и пародийность — в схожести кличек и действий двух агентов, — однако перед Иваном Джонсоном стоят отнюдь не такие условные враги, как перед героем Флеминга и О'Коннори. И за недвусмысленным совмещением диктатора Альфавиля с мрачной фигурой гитлеровского, а ныне пентагоновского ракетчика, и за машинерией, созданной фон Брауном, и за прибором-следователем, напоминающим пресловутые «детекторы лжи», — за всем этим без труда угадываются действительные общественные и технические реалии современного Запада.

Электронный фашизм Альфавиля является, как можно понять, результатом доведенной до предела рациональной организации общества, о которой немало пишут сегодня серьезнейшие буржуазные философы и социологи. Мысль «Карабинеров» в «Альфавиле» вывернута наизнанку, но это все та же мысль об опасности, о том, что современное буржуазное общественное устройство чревато фашизмом; правда, «обыкновенный фашизм» взращивается, как микробы в банках Петри, в мещанской среде, а «электронный фашизм» создается путем античеловеческой организации общества. Но любой фашизм несет обезчеловечивание, жестокость, бездуховность и в конце концов — войну. В Альфавиле запрещено слово «совесть»; за проявление элементарных человеческих чувств, например, за выражение мужем горя на похоронах жены — следует расстрел. Каждая человеческая особь функционирует по программе, выработанной электронным мозгом, за любое отклонение от программы — расстрел, публичный и красочный, выполняющий одновременно и задачи «воспитательные» и роль зрелища: прожитый из автоматов труп падает в бассейн, а вытаскивают его стройные девушки, заодно под звуки вальса исполняющие балет на воде. На тот случай, если автоматчики плохо сработают, у каждой ундины в белых зубах зажат нож...

Годар говорит о «заорганизованном» обществе как о вполне возможном. Как знак того, что любые достижения человеческого гения могут быть обращены во зло, мир Альфавиля поклоняется не доисторической свастике, а формуле Эйнштейна:  $E = mc^2$ . А умирающий мозг Альфавиля, разрушенный Иваном Джонсоном, говорит, что он — «само время», что он порожден необходимостью. Но Годар, предостерегая об опасности, подобно Стенли Кубрику, не запугивает зрителя. Где-то он даже низводит трагедию до фарса: фон Браун пользуется плодами человеческой науки, но он — не человек, он в прошлом назывался вампир Носферату. Героя второсортного романа Брами Стокера, имевшего счастливую судьбу в кино, легшего в основу ряда картин, в том числе известного фильма Фридриха Мурнау

1922 года, на Земле убили лучи восходящего Солнца. В Альфавиле героя убьет землянин Иван Джонсон, вооруженный пистолетом, убеждением, что люди не должны знать никакого рабства, и пробуждающейся любовью Наташи. В легкости победы землянина нельзя не видеть веры самого Годара в разумность людей, в их способность освободиться от наваждения.

Покидая с Наташей Альфавиль, Иван Джонсон подводит итог: «Не все жители Альфавиля безнадежны, но все они так или иначе затронуты болезнью. Те из них, кто не погиб от отравляющих газов или рассеянной световой энергии (подобно всем диктаторам, фон Браун постарался увести с собой на тот свет весь мир.— Р. С.), сейчас бродят вокруг площади, подобно лунатикам...» Наташа спрашивает: «Вы полагаете, они все погибли?» — «Нет, пока еще нет. Они могут все вернуть... и Альфавиль станет счастливым городом, подобным Флоренции...». Джонсон не обещает помощь Земли, альфавильцы сами должны построить счастливую жизнь. Он не помогает и Наташе:

«Н а т а ш а. Вы смотрите на меня очень странно. Я чувствую, что вы чего-то ждете от меня?»

И в а н. Да.

Н а т а ш а. Я не знаю, что сказать. Я не знаю нужных слов. Меня не научили им. Пожалуйста, помогите мне...

И в а н. Невозможно, принцесса. Вы должны справиться сами, только тогда вы будете спасены. Если вы не сможете... Значит вы умерли.

Н а т а ш а. Я... Люблю... Вас... Я люблю вас!»

Стоит сравнить этот финал с последними словами Бруно из «Маленького солдата»: там герой заявляет, что хотя его руки в крови невинного человека, хотя Вероника замучена оасовцами, он все же счастлив... потому что он жив и у него впереди много времени.

Ричард Роуд, часто и много пишущий о фильмах Годара, автор любопытной книги, где его собственные соображения беспрерывно перемежаются рассказами Годара, считает, что «Альфавиль» стал итогом многолетних размышлений режиссера, что многие эпизоды его были уже «опробованы» и в «Замужней женщине», и в «Карабинерах», и особенно в новелле «Новый мир», сделанной Годаром в 1962 году для сборного фильма «РоГоПаг».

Сам Годар говорит, что он тогда просто сделал скетч об искривленной психике людей, живущих в атомном мире\*. О смешных сторонах этого мира, о женихе и невесте, которые любят

---

\* R. R o u d, Godard, New York, 1968, p. 135.

друг друга, но не могут найти общий язык, потому что исходят из разных систем логики. Она — слишком современна, он — слишком традиционен, и оба они считают друг друга немного ненормальными. Сходный сюжет, ставший ныне на Западе «бродячим», у Трюффо превратился в драму «Нежная кожа». Годар, набредя на сюжет, поначалу рассмеялся, а через три года ужаснулся. Впрочем, и в 1962 году его смех был невеселым.

Роуд пишет: «Новый мир» есть своего рода первый эскиз для «Альфавиля», между ними много общего. Хищные девушки в «Альфавиле», приканчивающие своими ножами жертвы экзекуции в бассейне, здесь девушки с ножами на бедрах... Но важнее всего в этом ожидаемом будущем — это выстрел по сегодняшнему Парижу, который становится Альфавилем. Годар здесь имеет достаточно оснований для уверенности, что исполнятся его самые мрачные предположения, и он вводит изображения разрушенной до половины Эйфелевой башни и разрезает триумфальную арку надвое»\*.

Ясность, точность, целенаправленность «Альфавиля» и исходит, очевидно, из того факта, что фильм создавался не на основе случайно подхваченной и плохо переваренной расхожей идейки, а на базе многолетних размышлений об «ожидаемом будущем».

«Ожидаемое будущее, год 2000» («Anticipation, 2000») — так он назовет короткометражку, сделанную в начале 1967 года. Разрушенную Эйфелеву башню в «Новом мире» можно считать случайностью — Годар не любит пугать ужасами атомных разрушений, резонно полагая и не раз заявляя, что атомная война несет конец всему. Но разрушение психики, логики, нравственности — постоянная его тема. В этой короткометражке опять показывается неведомая планета, сошедшая с нормального пути развития. Опять странный представитель «советско-американской армии», следящей за порядком во Вселенной и поддерживающей всеобщий мир, сталкивается с умопомрачительным случаем социальной аномалии — превращением всех женщин в принудительном порядке в проституток согласно требованиям «запрограммированного» общества. И опять Годар для «ожидаемого будущего» декораций не строит, а снимает весь фильм в интерьерах Парижа и на аэродроме Орли.

В 1966 году Годар снимает «Сделано в США», в следующем году — «Две или три вещи, которые я знаю о ней» — фильмы, завершающие период его социальных исследований буржуазного общества 60-х годов. «Две или три вещи, которые я знаю» — это

---

\* R. R o u d, Godard, p. 135, 136.

более или менее удачная попытка соскрести рекламный лак с жителей пригородов больших западных городов, с людей, составляющих опору пресловутого общества потребителей. Сюжет этого фильма ныне стал «бродячим» в западном искусстве: историю respectable буржуазной жены, подрабатывающей на панели с молчаливого согласия мужа, еще более остро и зло разработал Олби в пьесе «Все в саду». Годар увидел в этой ситуации лишь еще одно в ряду многих доказательств разложения буржуазного общества и рассказал он об этом с презрением, которое зритель, испытывающий тревогу от знакомства с такого рода фактами, не всегда разделяет. В изложении Годара эта история скорее анекдотична, нежели социальна. Напротив, фильм «Сделано в США» претендует на обобщение того, что называют «американизмом» и что, подобно эпидемии, распространяется сегодня по всем странам, так или иначе зависящим от США.

Картина эта была положительно отмечена левой прессой, а то обстоятельство, что она вызвала протесты у апологетов Америки, очевидно свидетельствует об ее антиамериканской направленности. Все так, тем не менее «Сделано в США» не дала более глубокого среза американского образа жизни, чем тот, что прослеживается по роли Патриции. Взвзвись за проблему преступности и насилия в США, показав некую банду, охотящуюся за президентом, а пока убивающую кого ни попало, Годар лишь сыграл на злободневной тематике. Дело-то в том, что материал, которого Годар коснулся, сложнее, тревожнее и острее, чем это показано в его фильме. Годар пугается не того, что действительно опасно. Сегодня и школьники понимают, что страшны не прямые исполнители убийств братьев Кеннеди или доктора Кинга, но те силы, которые стоят за ними. Годар же словно и не подозревает о существовании этих мрачных сил. И потому получается: «Он пугает, а мне не страшно».

Не очень подошла для этого фильма и Анна Карина, «сомнамбулизм» которой никак не вяжется с динамизмом американок. Патрицию, напомним, играла воспитанница Голливуда, играла бесподобно, будучи сама американкой, что называется до мозга костей. Ей не приходилось перевоплощаться. Анне Карине пришлось, и это не получилось у нее.

Но при всех слабостях эти фильмы рассказывали о реальных жизненных явлениях, а главное, тон Годара здесь,— скорее, тон одного из участников дискуссии, но никак не проповедника или, тем более, агитатора. Эти фильмы завершили в гворчестве Годара короткий, но весьма плодотворный этап, характеризующийся интересом к социальной тематике, глубиной критики бур-



жуазных институтов, попытками найти общие с прогрессивными силами Франции точки зрения на действительность.

Вероятно, фильмы Годара 1962—1966 годов отражали внутреннее состояние страны тех лет — время относительной стабилизации в экономике и политической жизни, время надежд и сжидания, что деголлевский патерналистский режим выполнит свои обещания. И также вероятно, что крутой поворот в его творчестве обусловлен именно изменениями во внутренней жизни Франции. Кризис режима настоятельно требовал от Годара — как и от всех французских интеллигентов — определения своего места в обострившейся классовой борьбе. Позиция социального исследователя нравов, каким он предстал в «Жить своей жизнью», «Замужней женщине», «Альфавиле» и некоторых других фильмах, оказывалась в новой обстановке недостаточной. Годар делает выбор, уходя далеко «влево», превращаясь в художника тех групп, что ныне получили название «новых левых» и программа которых представляет не что иное, как наскоро подновленные в соответствии с духом времени лозунги анархизма и троцкизма.

«Анархизм — порождение отчаяния. Психология выбитого из колеи интеллигента...» — писал В. И. Ленин. Если бы для доказательства этих слов потребовались примеры, то метания Годара могли бы стать прекрасной иллюстрацией их справедливости. Далеко отстоящий от рабочего движения и деятельности Коммунистической партии Франции, Годар был именно выбит из колеи развернувшимися событиями и в отчаянии бросился в болото анархизма в его современной модификации. И логика классовой борьбы и логика его личного выбора закономерно привела Годара в лагерь врагов социального прогресса, превратила в художника, враждебного силам, стремящимся изменить жизнь, — и это при том, разумеется, что самому Годару и многим его апологетам его творчество последних двух-трех лет кажется архиреволюционным.

Все началось с «Китайки» (1967). Вышедший задолго до майского бунта парижских студентов и всеобщей забастовки 1968 года, этот фильм оказался в какой-то мере пророческим. Годар чутко уловил надвигающуюся на Францию бурю, но не смог понять ни ее причин, ни характера, ни целей. «Китайка» — предельно путанный фильм, впрочем, как и все, что он создал в последнее время. Увидав новый и, по его мнению, совершенно необъяснимый жизненный факт — увлечение незначительной части студентов Европы и Америки идеями маоизма, — Годар торопливо создал фильм, не достойный не только великих гуманистических традиций французского искусства, но и своих собст-

венных, своих личных взглядов на современность, какими они предстали в «Альфавиле» и «Карабинерах».

Американский критик Холлис Альперт высказал догадку, что за персонажами «Китайки» Годар скрывается как за масками: «...не способный рассказать о самом себе, он замещает подлинное сознание изношенными сентенциями и сухими афоризмами»\*. Альперт не одинок в этом мнении. И в той части, в которой эта мысль констатирует бессилие Годара перед сложностью действительности, его неспособность разобраться в истинных движущих силах современности, эта мысль справедлива. Но нельзя не заметить и того, что в «Китайке» содержится не только критика буржуазного общества, но и определенная «позитивная» программа действий. К сожалению, нашлось немало людей, которые приняли «изношенные сентенции» за откровения. Так, в Беркли, этом центре прогрессивного движения американских студентов, если одни подвергли «Китайку» резкой критике на дискуссии в присутствии автора, то другие — например, учитель и писатель Д. Свендсен — заявили, что они рассматривают ее «как революционную картину»\*\*.

В личном письме, рассказывая о ходе дискуссии, один из участников ее пишет, что Годар довольно благодушно выслушивал критику по адресу его ранних фильмов, но необычайно разволновался, когда речь зашла о «Китайке». Позволим себе процитировать несколько фраз из этого письма: «Тревожит тот факт, что Годар с теплотой относится к своим героям, видит в них нечто хорошее. Когда ему сказали, что они безжизненны и неубедительны, он начал кричать: «Мне надоели люди, которые ищут в серых тенях на экране правду жизни!» И далее, ссылаясь на Брехта: «Правду надо искать между этими тенями и собой, она не в вас и не в них, а между». (Здесь любопытна лишь модификация теории «кино видимостей», впрочем, Годар по-прежнему здесь отрицает — хотя бы на словах — возможность искусства вмешиваться и влиять на жизнь.)

Годару явно дороги персонажи его фильма и симпатичны их действия. Его герои — это несколько студентов, обосновавшихся на лето в чужой квартире. Они исписали ее стены лозунгами и цитатами из трудов Мао Цзэ-дуна. Они клянутся в своей верности марксизму, о котором почерпнули сведения из третьих и явно не чистых рук, ругают «ревизионистов», шутовски обыгрывают действия американцев во Вьетнаме, снимают любительский фильм о самих себе и, наконец, готовят убийство иностранного

---

\* «Saturday Review», 1968, march, 30.

\*\* «Express Times», 1968, march, 13.

дипломата, потому что они, видите ли, сторонники «революционного действия» вплоть до терроризма. «Позеры» — как решили некоторые критики? Нет, они позеры только у Годара. На деле же это часть так называемой выламывающейся молодежи 60-х годов, которая отвергла благополучие буржуазного образа жизни, но попала из одного безвыходного тупика в другой, в тупик прикритого революционной фразой интеллектуального и нравственного распада,— эта молодежь скорее трагична, нежели смешна.

«Конец начала» — так Годар определил конец фильма. Чего «начало»? Революционных действий? Чушь. Ведь экстремизм потому и проник в некоторые круги молодой интеллигенции Запада, что она, будучи далекой от марксизма-ленинизма, не видит реальных возможностей для революционных преобразований жизни. Экстремизм во всех его современных формах есть порождение чувства бессилия, толкнувшего одну часть буржуазной молодежи в движение хиппи, программа которого — изменить мир любовью, а другую часть — в движение крайне левых, видящих возможность изменений только в насилии. Но архиреволюционность крайних левых есть не что иное, как авантюризм и, что еще важнее, парадоксальная форма буржуазной неревolucionности.

Что дело обстоит именно так, Годар сам, хотя, наверное, и невольно, продемонстрировал своим фильмом «Уик-энд» (1968) — фильмом циничным, ибо в нем столько же ненависти к буржуазии, сколько и презрения ко всему, что ей противостоит. Здесь Годар ничего не пощадил — ни технический прогресс, ни культурное наследие людей, ни молодежь, отвергающую прогресс и традиции. Фильм истеричен и болезнен в каждом своем кадре. Суть его в утверждении, что человечество, мол, входит в эпоху чудовищного варварства, наступает конец света. Сделать такой фильм мог либо отчаявшийся, потерявший веру во все и всех, либо абсолютно безответственный, не имеющий никаких критериев добра и зла.

В «Уик-энде» немало остро схваченных, объективно правдивых картинок из жизни так называемого индустриального общества. Но беда в том, что картинки эти не складываются в субъективную картину жизни капиталистического Запада и вывод из них следует не об исчерпанности возможностей данного общества, а о наступающих сумерках человечества.

Сюжет «Уик-энда», как это и раньше бывало у Годара, прост до наивности и условен до схематизма. Парижане, он и она, решают провести уик-энд у родственников в провинции. Это предельно эмансипированная пара, развлекающаяся рас-

сказами о достоинствах и извращениях своих любовников и любовниц, ничем не связанная кроме привычки, пара эгоистов, дошедших до скотского состояния. Их путешествие — это цепь приключений, обычных для сегодняшних дорог Западной Европы и Соединенных Штатов. Черный юмор и цинизм Годара лишь придают всему видимость апокалиптического конца света. Разбитые, перевернутые, горящие машины на дорогах, забытые трупами кюветы, равнодушные люди друг к другу, странные попутчики — все это Годар трансформирует в картины того, что могло бы иметь место лишь при конце света или начале войны. И кончает фильм встречей парижан с отрядом молодых «партизан», ведущих войну против... трудно сказать, против кого, скорее всего — против человечества. Захваченных прохожих «партизаны» или делают своими волонтерами, или превращают в свои продовольственные запасы. В финале парижанка, приглянувшаяся «партизанам», узнает, что бифштекс, который она с аппетитом умяла, приготовлен из ее мужа. «Дайте-ка еще кусочек!» — такова ее реакция на сообщение.

Очень бы хотелось сказать, подобно некоторым европейским и американским критикам, что «Уик-энд» — это рассказ об обреченности буржуазной цивилизации и отрицание самой мысли о возможности исправления пороков изжившего себя образа жизни. Однако это было бы явной натяжкой. Ведь Годар хоронит в «Уик-энде» не конкретную, а общую, всю человеческую цивилизацию.

Наше время жестко в своих требованиях к художникам. В обстановке обострившейся идеологической борьбы, фронт которой проходит не только между лагерями социализма и империализма, но — на западе — и между силами прогресса и реакции, оценки произведений искусства не допускают компромиссов. Годар и его поклонники могут и не отдавать себе отчета, что и «Китайка», и «Уик-энд», и, судя по прессе, его фильм «1+1» представляют собой антигуманные произведения, объективно враждебные силам прогресса, играющие на руку реакции, ибо они обманывают молодежь, затемняют ее сознание. Но эту истину обязана прояснить марксистская критика, тем более что сегодня Годар — своего рода божество у довольно значительных слоев молодежи, особенно студенческой.

\* \* \*

Таков Годар — с его яростью против породившего его мира и невообразимой путаницей, его метаниями, поисками и непростительными ошибками, двусмыслицей «Маленького солда-

та» и прямолинейной сатирой «Карабинеров», спорной философией призыва «жить своей жизнью» и ясностью предостережения об опасности новых форм фашизма в «Альфавиле», наконец, с анархизмом лозунгов всеобщего разрушения его последних фильмов. От него нельзя отмахнуться, ибо на Западе никто так, как Годар, не отразил с такой полнотой и яркостью глубину кризиса духа и сознания буржуазного общества. Он отразил это и в своем творчестве и своей личностью.

Годар не вышел за границы своего класса, и, отрицая, он остался слугой своего класса, ибо диалектика нашего времени заключается в том, что разрушение без созидания обращается во зло человечеству.

Ромен Роллан писал однажды по поводу разрушения:

«— Но как смогу я жить, если не верю в бога, если не верю в себя?»

— Отрицая себя.

Нет—такое же утверждение жизни, как и да. Смерть во лжи. Во лжи самому себе. В душевной трусости\*. Годар не лжет. От поисков истины, ускользающей потому, что поиск ведется на окольных дорогах, и проистекают его метания. И надо думать, не последние метания на его творческом пути.

Годар снимает много, без устали. Два фильма в год для него не чудо, а почти правило. Пока эта статья пишется и пока она будет издаваться, он, вероятно, снимет еще минимум два фильма. Поэтому мы не ставим точку—разговор о Годаре требует продолжения каждый год, с каждым его новым фильмом.

Остережемся и пророчествовать. Практически перед Годаром после разочарования в анархизме, что, наверняка, произойдет достаточно скоро, откроются два пути: либо вновь сближение с реалистическим и критическим направлением в западном искусстве, либо превращение в художника коммерческого, внутренняя пустота картин которого будет прикрываться внешней их публицистичностью. Какой путь он изберет? Это покажет ближайшее будущее.

---

\* Р. Роллан, Воспоминания, М., 1966. стр. 84.

## КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В МОДЕРНИСТСКОЙ ЗАПАДНОЙ ЖИВОПИСИ

Проблема времени — одна из важнейших проблем эстетики и искусствоведения, и поэтому не случайно, что к ней неоднократно обращаются художники и теоретики, размышляющие об искусстве и о его месте в жизни. Но в нашем искусствоведении этой проблемой заинтересовались сравнительно недавно, два-три десятилетия назад, и сейчас можно говорить только о постановке этой проблемы и решении ее отдельных аспектов, нежели об окончательном и универсальном разрешении.

«Пространство и время не простые формы явлений,— писал В. И. Ленин,— а объективно-реальные формы бытия»\*, и представления об этих важнейших формах бытия, сложившиеся в сознании людей в тот или иной исторический период, определяют тип мироощущения, свойственный каждой конкретной эпохе. Но пространственно-временные концепции, в частности концепция времени, являясь важнейшим фактором исторически-конкретного типа мироощущения, одновременно являются и проблемой сущности художественной формы и одной из центральных и определяющих гносеологических проблем искусства.

Значение категории времени в искусстве XX века особенно велико, так как в современном искусстве она не только выражается имманентно, но и осознается как проблема — недаром Эйзенштейн назвал время «центральной драмой персонажей XX века».

Уже в самом начале XX века происходит выделение нового самостоятельного вида временного искусства — кинематогра-

---

\* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 181.

фа, а впоследствии, на его основе,— телевидения. Изобретение и разработка метода монтажа сделали режиссера полновластным хозяином экранного времени, позволили ему подчинить реальное время событий субъективному времени человеческих эмоций. Современная западная кинематография в лице Феллини, Антониони, Годара, Бергмана, Алена Рене и многих других пользуется временем как мощнейшим средством воздействия на зрителя и почти гипнотического внушения ему собственного мироощущения. В кинодраматургии, так же как и во всех видах временных искусств, все большее и большее значение приобретают смещения во времени: возвращение к прошлому, которое таким путем становится доступным анализу, заглядывание в будущее и проекция в него настоящего, сведение прошлого, настоящего и будущего к одной вневременной плоскости.

Характерно появление в западном киноискусстве и литературе таких понятий, как «поток сознания», «поток ассоциаций» и «теория дедраматизации». Руководствуясь этими понятиями, художник произвольно замедляет, убыстряет или даже прерывает течение времени изображаемых событий, подчиняя его форме существования субъективных человеческих эмоций. Показательны в этом смысле роман-воспоминание Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», роман Фолкнера «Шум и ярость», в котором читатель может уяснить себе последовательность событий только из приложенной к роману хронологической таблицы, произведения Джойса, Томаса Манна и других.

Очень важную роль начинают играть время и в изобразительном искусстве. Причем показательно, что роль времени в модернистской живописи принципиально отличается от той роли, которую оно играет в живописи реалистической. Категория времени в реалистическом искусстве XX века — в высшей степени значительный и сложный вопрос, который сейчас стоит в центре внимания ряда советских исследователей, но в данной работе автор ограничивает свою задачу только анализом концепции времени, воплощенной в искусстве модернизма.

Модернистская живопись и скульптура полностью лишены повествовательного элемента, в них не показывается и не рассказывается ни о каком событии, и поэтому единственной целью западного художника-модерниста, пожалуй, впервые в мировой истории искусства, является стремление пластически воссоздать абстрактные пространственно-временные понятия. Уже появление кубистической живописи, в которой, как писали ее теоретики, обилие «проекций» одного и того же предмета предопределило воображаемый динамический и поэтому про-

ходящий во времени «обход» вокруг предмета, знаменовало собой исключительно активное использование фактора времени. Культ быстроты, преклонение перед скоростью, ориентация на активизацию ощущения времени еще с большей последовательностью проявились в теории и практике футуризма, конструктивизма, а впоследствии и ташизма. Знаменательно, что художники, стремясь придать своим произведениям динамический характер, все больше и больше выходили из видовых рамок статического искусства живописи, чтобы в последнее десятилетие закономерно обратиться к так называемому «кинетическому искусству» и, по существу, выйти вообще из рамок изобразительного искусства. Этим же стремлением объясняется тяготение многих художников XX века к созданию серий картин, иногда весьма обширных. Фетишизация фактора времени сказалась также в обилии символических воплощений времени в графических и живописных произведениях.

Большая роль категории времени в философии и искусстве XX века обусловила обращение к этой проблеме и науки об искусстве. Однако характерно, что исследование проблемы времени до сих пор велось почти только в области временных искусств, в основном литературы и в какой-то степени драматургии и кинематографии. На Западе, пожалуй даже в несколько большей степени, чем литературоведы, этой проблемой в теоретическом аспекте заинтересовались сами писатели. Так, Сартром была написана специальная статья о проблеме времени у Фолкнера, большое внимание уделил Беккет в книге о творчестве Марселя Пруста его временной концепции, много писал о феномене времени в своих работах А. Роб-Грийе, поэма Т.-С. Элиота «Четыре квартета» вся посвящена разработке весьма своеобразной концепции времени, а роман Томаса Манна «Волшебная гора» можно в определенном смысле рассматривать как своеобразное художественно-философское эссе о проблеме времени в действительности и в литературе. Большое внимание к проблеме времени проявили такие известные западные эстетика и исследователи искусства, как Р. Ингарден, Э. Сурьё, Т. Гомбридж, Г. Хаузер, Р. Пановски, Р. Фрай, П. Франккастель, А. Лисс, Ж. Пуле, М. Скрыбина.

В нашей стране проблемой времени занимается ряд филологов и литературоведов: А. Цейтлин, М. Бахтин, В. Виноградов, Д. Лихачев, В. Иванов, Т. Мотылева, М. Гус, Н. Гей, и хотя к ним можно присоединить имена исследователей и художников, ставивших эту проблему на материале изобразительного искусства — Л. Жегина, В. Фаворского, С. Эйзенштейна, К. Петрова-Водкина, Е. Ковтуна, Я. Пастернака, все



же в области науки об изобразительном искусстве на русском языке имеется пока только одна капитальная и методологически последовательная работа, посвященная данному вопросу,—статья профессора Б. Р. Виппера «Проблема времени в изобразительном искусстве». В ней, утверждая исключительно высокое значение этой проблемы, Б. Р. Виппер пишет: «...должно вызвать удивление крайне незначительное место, которое изучение проблемы времени занимает в современной науке об искусстве. Если анализ пространственных отношений давно уже получил широкое распространение и твердо установленные методы в изучении и истолковании произведений архитектуры и изобразительных искусств, то вопросы, связанные с категорией времени, странным образом или вовсе выпадают из поля зрения искусствоведов или же подвергаются очень случайной и эпизодической трактовке»\*.

В особенности не разработана проблема времени в науке о современном западном изобразительном искусстве, хотя, быть может, никогда еще художники не уделяли так много внимания этой проблеме в своих работах и теоретических высказываниях, о чем свидетельствуют замечания о феномене времени, которые мы находим у них. Это, по-видимому, объясняется тем, что к трудностям, которые связаны с изучением временной проблемы на материале такого статического искусства, как живопись, прибавляется отсутствие повествовательного сюжета в произведениях модернистской живописи и скульптуры.

Однако, несмотря на крайнюю сложность постановки этой проблемы на материале современного западного изобразительного искусства, она должна быть все же поставлена и по возможности разрешена, так как, во-первых, мировоззренческая и методологическая роль времени в модернистской живописи исключительно высока, а во-вторых, высказывания о феномене времени художников-модернистов и теоретические положения западных искусствоведов не могут удовлетворить советского исследователя, стоящего на марксистско-ленинской платформе.

\* \* \*

Новизна и неразработанность проблемы времени в искусстве в сочетании с ее исключительной важностью и остротой обусловили тот факт, что ее исследование в большинстве работ

---

\* Б. Р. Виппер, Проблема времени в изобразительном искусстве.— «30 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина». Сборник статей. М., 1962, стр. 134.

названных авторов пошло сразу по нескольким каналам. Многоаспектность проблемы привлекла ученых из смежных областей знаний, которые уже в сравнительно ранних работах о времени в искусстве ставили вопрос о соотношении его со временем философским, грамматическим, биологическим, естественнонаучным. Этот вопрос чрезвычайно важен и плодотворен, но нас интересует только один аспект проблемы, а именно определенное и характеристика художественного времени, нашедшего выражение в современной западной живописи.

Что же такое «художественное время»? Время — неперемное свойство изменяющегося, находящегося в беспрестанном движении мира, и поэтому осознание и ощущение движения в многообразных формах времени пронизывает собой искусство. Будучи важнейшим свойством мироощущения, утверждаемого художником в его творении, время в искусстве является, в определенном, конечно, весьма условном смысле, объектом изображения. Художник, как метко выразился Томас Манн, «рассказывает время» или, говоря точнее, изображает его. Конечно, изобразить время невозможно, можно изобразить предметный мир, существующий во времени, но мы употребляем это образное выражение Томаса Манна, имея в виду ту концепцию времени, которую воссоздает любая картина или скульптура. Эта концепция воплощается в динамике образов, в развитии определенной жизненной ситуации, положенной в основу сюжета, в структуре произведения, которая закрепляет и передает ход времени средствами искусства. Время, изображенное в произведении, всегда носит субъективный характер, но в художественном произведении субъективное восприятие времени является одной из форм изображения действительности и характеризует мироощущение автора, его позицию по отношению к реальной окружающей жизни.

Очевидно, что время, изображенное в произведении, может быть воспринято только в результате эстетической реакции, в ходе которой оно обязательно войдет во взаимоотношения с реальным временем читателя или зрителя, причем реальное время надо понимать в самом широком смысле, как фактическое, объективное время, в котором живут читатель или зритель. Это время есть неперемное свойство объективного мира, познаваемое и преобразуемое непосредственно в процессе эстетической реакции, и в каждом полноценном художественном произведении характер взаимоотношений изображаемого времени и времени, в котором живет зритель, или же, другими словами, характер эстетической реакции предопределен всей структурой произведения.

Таким образом, мы можем определить художественное время как результат взаимодействия субъективного времени, изображенного в произведении, и реального, «фактического» времени читателя или зрителя, причем зрителя идеального, образ которого «запрограммирован» в каждом произведении. Это художественное время является одним из важнейших признаков определенной эстетической реакции, обусловленной всем строем художественного произведения.

Какова же структура закрепления хода времени в произведении искусства, что обуславливает характер художественного времени?

В литературоведении к настоящему моменту установилось мнение, что художественное время в произведении можно, с какой-то степенью условности, расчленить на три разных времени: сюжетное, авторское и читательское. Согласно подобной точке зрения, сюжетное время представляет собой отражение, конечно, очень опосредованное, времени того или иного события, положенного в основу произведения. Это время обладает своими особенностями — определенным ритмом, скоростью и характером. Время авторское появляется тогда, когда повествование ведется от лица автора или же от лица какого-либо вымышленного персонажа-рассказчика. Время рассказчика не всегда совпадает с сюжетным, что вносит определенную напряженность в ткань повествования. И, наконец, время читателя обусловлено временем восприятия литературного произведения, его собственным ритмом и динамичностью. Иногда, когда в произведении вводится образ читателя, время читательское определяется с большой конкретностью и точностью. Эти три времени, тесно взаимодействуя между собой, зачастую подменяя или даже совершенно вытесняя друг друга в произведении, в конечном итоге обуславливают характер «художественного времени». Анализируя механизм закрепления в произведении каждого из этих времен в отдельности и их взаимоотношения друг с другом, исследователь имеет возможность охарактеризовать временную концепцию произведения в целом. Однако все это относится в первую очередь к литературе как к искусству, разворачивающемуся во времени, из которого можно вычленить время сюжетное, авторское и читательское. Имеет ли место подобное разделение времени в искусствах пространственных, в частности в живописи? Этот вопрос тесно связан с вопросом о характере воплощения времени в изобразительном искусстве и о методах его анализа.

Воспринимая ту или иную картину, зритель иногда интуитивно, а иногда вполне сознательно учитывает количество вре-

мени, потраченное художником на ее создание, и характер его. Так, если брать примеры только из модернистской живописи, зритель, созерцающий полотна Д. Поллока, обязательно приходит к мысли, что они создавались в очень короткие, не связанные между собой, как бы вырванные из потока времени моменты транса, нервного перенапряжения, полностью отдающегося во власть изначальных психомоторных импульсов художника. Недаром Поллок любил писать картины на глазах у зрителей, стремясь вовлечь их непосредственно в акт создания картины, подчиняя их время субъективному времени художника.

С другой стороны, современный западный художник часто задается целью предопределить время зрителя. Все усилия К. Малевича и в особенности П. Мондриана направлены к тому, чтобы зритель уловил композиционный и цветовой строй их картин молниеносно, с одного взгляда. Длительное разглядывание картин Мондриана в принципе ничего не прибавляет к первому мгновенному впечатлению. Максимальным лаконизмом композиции, локальным цветом, безусловной плоскостностью Мондриан предопределил вневременной статический характер ощущения времени зрителем в момент созерцания картины.

Но наиболее сложным для современной западной живописи является вопрос о «сюжетном времени». «Сюжетное время» — это время события, о котором повествует произведение.

Однако в современной западной живописи, и прежде всего в абстракционизме, нет никакого отражения реального события. «Событием» в абстрактной живописи можно назвать сам акт постижения зрителем условной пространственной конструкции, долженствующей, по мысли автора, стать эстетическо-мировоззренческой моделью мира. «Сюжетное время» из времени, характеризующего то или иное явление, нашедшее отражение в картине, преобразуется во время определенной эстетической реакции и, по существу, становится временем зрителя.

Это положение теснейшим образом связано с центральным вопросом современного искусства — вопросом об образной убедительности, полноте, достоверности художественного произведения, или, иными словами, с вопросом о его реалистической сущности. Время, так же как и пространство, не просто условные категории, они органически входят в образную структуру произведения, более того, они в какой-то степени определяют характер его образного ряда. Отмеченное нами тяготение к сближению времени зрителя с сюжетным временем, в конечном

итоге является порождением тенденции, ведущей ко все большей и большей условности жизненного образа и, наконец, к его полному исчезновению.

Полнокровный и живой образ, который воссоздается в произведении классического искусства, в искусстве модернистском заменяется системой знаков, которые должны возбудить и натолкнуть фантазию зрителя на конструирование новых субъективно-неопределенных образов, являющихся порождением «творческой воли» зрителя.

Значение зрителя, его воли, фантазии, творческих импульсов в искусстве XX века неизмеримо возросло, хотя увеличение «степеней свободы» зрителя является чисто иллюзорным. Художник как бы предоставляет зрителю ранее принадлежавшую ему роль демиурга, довлеющего и над материалом, легшим в основу произведения, и над художественной волей автора. Такая перестановка акцентов имеет принципиальное значение для характеристики «художественного времени» и, естественно, обуславливает методологию анализа механизма закрепления в произведении временной структуры.

Любое модернистское произведение и абстрактная картина, в частности, не содержат информации о каком-либо событии, которое разворачивалось бы в определенном «сюжетном времени», и поэтому мы рассматриваем пластически-выразительные элементы их и взаимоотношения между ними только с точки зрения тех временных ощущений, которые они непосредственно внушают или, по крайней мере по мысли художника, должны внушать зрителю.

Человеческий глаз не воспринимает сразу всю картину, он движется по плоскости холста с той или иной скоростью, интегрируя в сознании ее целостный образ. Скорость этого движения, его ритмическая организованность и его характер — вот что в первую очередь обуславливает то или иное ощущение времени, возникающее у зрителя абстрактной картины.

Единственными и в то же время формально-условными средствами воздействия абстрактной картины являются композиция, цвет, ритм. Композиция картины может прочитываться моментально, как в полотнах Мондриана, или же, наоборот, в течение длительного и затянутого промежутка времени, как в картинах Марка Тоби, Ротко, Дали и других художников. Линии композиции своей направленностью, крутизной, ритмом могут убыстрять или замедлять движение человеческого взгляда, направлять его в иллюзорную глубину картины или же, наоборот, подчеркивать плоскостность холста. Неотделимым от композиции важнейшим фактором абстрактной живописи яв-

ляется цвет. При анализе цветового решения обращает на себя внимание динамический характер взаимоотношений различных цветовых пятен и масс. Цветом, в той же степени что и композицией, обуславливается объемность, иллюзорная глубинность или же плоскостность изображения. Одни цветовые пятна как бы выступают вперед, другие уходят в глубину. Разрыв между ними взгляд зрителя иногда преодолевает резко, скачком, иногда же, повинуясь последовательной градации оттенков, проходит очень медленно и постепенно. Большие, залитые локальным цветом плоскости, концентрируя на себе внимание зрителя и в то же время воспринимаясь сразу, с одного взгляда, как бы разрывают временной поток на отдельные мгновения, тогда как богато нюансированный, пульсирующий цвет, лепящий объем масс, определяет «затянутую» длительность восприятия.

То или иное ощущение времени находит воплощение непосредственно и в фактуре картины. Залакированная, «жидкая» живопись со сплавленными мазками всегда производит несколько отчужденное впечатление. Личность автора, его темперамент и его авторское время при восприятии картины как бы не принимаются во внимание. И наоборот, ощущение скоротечности акта творчества, быстроты художественного волеизъявления, иногда сквозит в мазке художника, и его усилие направлено не на то, чтобы сковать время, а на то, чтобы осуществить и запечатлеть его быструю текучесть. Подобного эффекта добился Рембрандт во всех своих поздних картинах, а в конце XIX века К. Моне и в особенности В. Ванг Гог запечатленной экспрессией мазка стремились приобщить зрителя к ощущению неумолимой текучести времени.

Устойчивое и незыблемое построение масс и нарочитая неуравновешенность композиции, рельефность изображения и иллюзорная глубина картины, подчеркнутая плоскостность и «излучаемость» пространства во внешнюю среду — все это элементы зафиксированной в произведении программы эстетической реакции, важнейшим свойством которой является «художественное время».

«Художественное время» может быть охарактеризовано только как определенная философско-мировоззренческая концепция времени, нашедшая выражение в искусстве данной конкретной эпохи.

Полюсными положениями любой мировоззренческой концепции времени является отношение ко времени либо как «к объективно-реальной форме бытия»\*, либо же как к свойству,

---

\* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 181.

присущему только сознанию и рождаемому в результате эмоционально-интеллектуальной деятельности его.

При всем том, что человеческое сознание вообще, а художественное в частности всегда воссоздает субъективную модель времени, мы все же можем утверждать, что художник и писатель реалистического искусства нового времени в своих произведениях стремились в той или иной степени отразить объективные закономерности реального времени окружающего их макрокосма. Восприятие времени персонажами Л. Толстого, так же как ощущение времени, рождающееся при чтении его произведений, всегда находится в нерасторжимой связи со всеобщим, единым для всего создаваемого писателем мира потоком времени. Сознание человека в романах Толстого подчиняется тем же самым временным законам, которые управляют историей, природой и вообще всей Вселенной и которые, как твердо уверен писатель, объективны.

В искусстве переходной поры, на рубеже XX века, когда модернизм только складывался как направление, мы видим, что время человеческих ощущений находится в резком, иногда даже трагическом конфликте со временем природы. Щемящее чувство потери, мимолетности и невозвратности мгновения, которое мы испытываем, читая Марселя Пруста, порождено несоответствием брэнного человеческого времени вечному времени бытия. Эта линия постепенно приходит к своему логическому завершению, и сегодня в современном западном искусстве господствует отношение ко времени как к порождению человеческого сознания, которое проецируется на окружающий мир. Сам по себе, вне человеческого сознания, этот мир вообще лишен категории времени. С наибольшей, почти теоретической четкостью эта концепция проявляется в творчестве А. Роб-Грийе.

Исходя из этих положений, может быть решен вопрос об одном из узловых моментов современной дискуссии о времени, где одной точкой зрения, определяющей время как поток, ориентированный всегда в одном направлении — от вчера, через сегодня, в завтра, — противостоит другая, считающая время потоком дезориентированным.

Другим важнейшим моментом является вопрос о дискретности времени, о разрыве непрерывного временного потока на отдельные «кванты». Принцип дискретности обуславливает понятие «мгновения» как бесконечно малого отрезка времени, могущего быть вынесенным из временного потока. Вопрос о «мгновении» как элементарной частице времени, так же как вопрос о направлении времени, не может быть решен без ответа на вопрос о хаотическом или последовательном порядке:

отдельных временных отрезков. Проблема samozамкнутого, вырванного из потока времени «мгновения» обуславливает понятие и его противоположности — временной бесконечности, которую можно трактовать в том или ином случае как отсутствие времени, как вечность или как неограниченную длительность.

Вот примерно тот круг вопросов, на которые мы хотим ответить, ставя проблему времени в современной западной живописи как проблему мировоззренческую.

Однако, анализируя отдельные произведения или целый период истории искусства, мы неизбежно сталкиваемся с тем, что проблема времени самым теснейшим образом связана с рядом других проблем. Это прежде всего относится к проблеме пространства, которое в статическом искусстве живописи является в том или ином аспекте пластическим выражением временных категорий.

Только в результате самого пристального анализа пространственных решений современного изобразительного искусства мы можем перейти к характеристике концепции времени, воплощенной в нем, и поэтому разбор пространственных взаимоотношений занимает так много места в нашей работе.

Нерасторжим с понятием времени также вопрос о причинно-следственной связи событий. При отрицании единого направления времени, при допущении дискретности отдельных, хаотически соотносимых друг с другом моментов, естественно, нарушается всякая причинно-следственная связь. Человек, лишенный возможности вывести настоящее из прошлого, хоть в какой-то степени предугадать будущее, теряет ощущение закономерной обусловленности происходящего.

Современный западный художник пользуется временем как мощным средством воздействия на зрителя, утверждая и навязывая зрителю свое мироощущение. Следовательно, время связано с еще одной центральной проблемой современного западного искусства — проблемой суггестивности.

Таким образом, мы видим, что проблема времени в искусстве нерасторжимо связана с рядом других важнейших проблем мировоззренческого и методологического характера.

Наша задача заключается в том, чтобы, определяя понятие времени в общей системе мироощущения, воплощенной в модернистском искусстве, одновременно попытаться раскрыть и объяснить конструктивные, методологические, стилистические изменения, происходящие в нем под влиянием изменения временной концепции, показать, как своеобразное понимание и ощущение времени наряду с другими факторами обуславливают



метод построения произведения, его место в реальной действительности, пути и характер воздействия на зрителя.

Целью нашей работы является расшифровка временного момента в мироощущении, конструируемого и утверждаемого в произведениях современного западного искусства. А путь, по которому мы идем, лучше всего характеризуется формулой Л. С. Выготского: «...от формы художественного произведения, через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов»\*.

\* \* \*

Большинство зарубежных историков искусства ведет летоисчисление современного авангардизма с момента появления кубистических полотен Пикассо и Брака, созданных в первое десятилетие нашего века. Кубизм трактуется ими как переворот в западном искусстве и сравнивается с революцией, произведенной Эйнштейном в физике и Фрейдом в психологии. «Кубизм был если не наиболее важной, то по крайней мере наиболее цельной и радикальной художественной революцией со времен Ренессанса,— пишет Джон Голдинг,— ни одна из школ за последние пятьдесят лет так не изменила принципы, так не пошатнула основы западной живописи, как кубизм... Если на момент забыть о социальных и исторических факторах, то портрет Ренуара будет ближе к портрету Рафаэля, чем к кубистическому портрету Пикассо»\*\*.

Оставляя на совести автора сравнение «переворота», совершенного кубистами, с величайшим научным открытием, мы все же можем отметить, что в творчестве кубистов впервые сложилась своеобразная концепция времени, основные признаки которой впоследствии стали характерны для всего модернистского искусства в целом. Вещественным воплощением этой концепции явилась новая пространственная конструкция живописного образа — если только кубистическое изображение можно признать живописным образом,— которая была выработана в картинах Пикассо, Брака, Леже и других художников-кубистов на рубеже первого и второго десятилетий XX века.

С этой точки зрения интересно проанализировать первую кубистическую картину Пикассо «Авиньонские девушки». Кар-

---

\* Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1965, стр. 35.

\*\* J. Golding, Cubism, New York, 1959, p. 15.

тина эта, как уже неоднократно замечалось, неоднородна по своему стилистическому строю. Профильная фигура в левой части полотна наиболее приближена к зрителю и объемна. Две центральные фигуры полностью лишены объема и как бы при-слонены к задней плоскости крайне неглубокого внутреннего пространства картины, но правые фигуры, особенно сидящая, которые по композиционной логике должны быть, так же как левая, приближены к зрителю, решены настолько условно, что вопрос о какой-либо глубине снимается полностью. Ломкие, маркированные линии контуров, подчеркнуто плоскостная штриховка условной светотени, определяют принадлежность правой части изображения только одной плоскости — плоскости холста.

Особенностью этой картины, как и большинства картин Брака и Пикассо периода «аналитического кубизма», является их неглубокая, но в то же время скульптурно-осязаемая рельефность. Объем предмета как такового в картинах нет, есть выступающие углы и грани развернутого во все полотно объекта. Живописная фактура не имитирует реальную фактуру, она чисто условна. Причем фактура фона и объекта абсолютно идентичны — все в картине как бы вылеплено из одной и той же живописной массы, а поверхность ее, несущая на себе изображение, «коробится» от внутренних напряжений; недаром А. Матисс сравнил эту картину с раскрашенной паклей.

Пространство в работах «аналитического кубизма» не подчинено законам линейной перспективы. Единая точка схода заменяется множеством точек зрения, дающих возможность увидеть бесчисленное количество граней предмета. Причем каждая точка зрения, если следовать теориям кубизма, определяет отдельный момент наблюдения, а их множество определяет и множественность моментов. Объект кубистической картины может быть воспринят — если он вообще может быть воспринят — только во временной продолженности.

В опубликованном в 1912 году трактате «О кубизме» Глеза и Метценже громогласно обосновывается необходимость введения в произведение изобразительного искусства «четвертого измерения», то есть момента времени. Линейная перспектива, предполагающая отсчет пространства от одной точки зрения, давала лишь ограниченное, суженное, как считали кубисты, представление о предмете, и чтобы выразить его «концепцию», художник должен двигаться вокруг модели, рассматривать ее со всех сторон и воплощать в произведении свое всестороннее знание предмета, его различные пространственно-временные аспекты.

Однако картина — не скульптура, тем более кубистическая, где объем приведен к уплощенному рельефу, и «обход» вокруг предмета может быть понят только метафорически, только как стремление ввести в процесс восприятия элемент памяти. Художник может «обойти» предмет и запечатлеть его в некотором количестве «проекций», но он, как считали кубисты, не сумеет синтезировать эти проекции на плоскости картины, игнорируя избирательные свойства памяти и порожденного ею «знания». Говоря о примате знания над чувством, Пикассо писал: «Я понял, что живопись имеет самодовлеющую ценность, независимую от реального изображения предмета. Я спрашивал себя, не нужно ли, скорее, изображать вещи такими, какими их знают, чем такими, какими их видят»\*.

Память дает возможность слияния в единый синтетический образ различных образов, усвоенных сознанием в разные моменты времени. Но память есть свойство, присущее только субъекту, и, следовательно, законы построения художественного произведения в кубизме определяются не теми или иными качествами природы и даже не закономерностями визуального восприятия окружающего мира художником, как это было в импрессионизме, а прежде всего характером и свойствами человеческого сознания.

В сложных процессах создания и существования произведения искусства сознание художника и зрителя начинает играть главенствующую роль, преобразуя окружающую действительность в соответствии со своими собственными законами. Между реальным миром и художником опускается плотная, непрозрачная завеса, которая заставляет художника творить мир из ничего посредством иррационального неизобразительного акта.

«Четвертое измерение» кубистических полотен — это не объективный временной поток, в который погружены все явления окружающей действительности и который является непременным условием движения и развития. Напротив, и Брак, и Пикассо, и Х. Грис и Ф. Леже всеми средствами добиваются статической определенности и неподвижности объектов своих произведений. В их картинах, как правило, нет сюжетного движения или потенции его, а следовательно, нет повествовательного сюжетного времени. Недаром излюбленным жанром кубистов был натюрморт. Время, затянутае и продолженное, в понимании кубистов перестало быть свойством объекта произведения искусства, оно стало «вноситься» в этот объект человеческим сознанием.

---

\* См. «Огонек», 1925, № 20.

Или, говоря другими словами, время и движение для художника — уже не свойство объективной действительности, а привилегия его собственной творческой фантазии.

Относительное и весьма одностороннее равновесие между плоскостью и объемом, достигнутое в «аналитическом кубизме», в так называемом «кубизме синтетическом» очень быстро стало эволюционировать в сторону все более самодовлеющей плоскостности.

Но, несмотря на все возрастающее стремление к плоскостности, реальный предмет еще не полностью потерял свое значение объекта кубистической картины. Рубикон, отделяющий кубизм от абстракционизма, еще не был перейден. Необходимо было выработать новые методы его образной интерпретации или хотя бы сделать вид, что такая интерпретация возможна. Это было сделано Пикассо, Браком, Леже и другими кубистами в работах 10-х годов. В картине Пикассо 1913 года «Скрипка», по сути дела, уже нет никакого рельефа. Изображение трактуется как ряд плоскостей, находящихся на разных уровнях по отношению друг к другу и параллельных плоскости холста. На некоторых из них изображены те или иные «проекции» предмета, дающие возможность догадаться, что перед нами скрипка. Однако это не визуальные «проекции», а, скорее всего, «знаки» скрипки, которые нетрудно и логично заменить надписями. Условность плоскостей подчеркнута абстрактной фактурой некоторых из них (подкрашенный песок, бумажная имитация дубовой фанеры), локальным, имеющим весьма косвенное отношение к реальному цвету, геометрическим контуром. Наклеенные на холст куски бумаги «под дуб» своею безусловной плоскостностью, совпадающей с плоскостью холста, создают как бы плоскость отсчета, на фоне которой все остальные кажутся «выходящими» из картины. Плоскости не столько уходят в глубину картины, сколько, повинувшись композиционным закономерностям обратной перспективы, «излучаются» во внешнее пространство. Параллельные плоскости, «выступающие» из картины, характерны не только для данной работы Пикассо, но и для всех его работ этого периода. Более того, в таких картинах, как «Арлекин» 1915 года, «Гитара» 1916 года или «Три музыканта» 1921 года, этот прием продемонстрирован в еще более безусловном и очищенном виде.

Используя его, Пикассо и Брак добиваются того, что внутреннее пространство картины начинает как бы «излучаться» вовне. Рама и холст как бы перестают быть рампой, отделяющей внутренний мир произведения от внешнего мира зрителя. Образный мир картины, который до кубизма в той или иной

степени отражал мир реально существующий, сейчас начинает активно взаимодействовать с ним и становится как бы частью его. Объект как бы воссоздается заново в новом, выделенном из картины и окружающем зрителя пространстве. Это субъективное и воображаемое пространство, по мысли кубиста, появляется в результате вторжения внутреннего пространства картины в реальный мир и взаимодействия его с психологической средой зрителя.

«Для того чтобы создать живописное пространство,— пишут Глез и Метценже в трактате «О кубизме»,— надо прибегнуть к осязаемым и двигательным ощущениям и ко всем нашим способностям. Все наше существо, целиком сжимаясь или расширяясь, пересоздает план картины. Так как этот план, реагируя, отражает его на разуме зрителя, живописное пространство определяется следующим образом: чувствительный переход между двумя живописными пространствами»\*. В этой цитате подчеркнута стремление кубистов активизировать зрителя, который, по их мнению, должен перестать быть просто наблюдателем и сопереживателем и превратиться в участника творческого процесса.

Коллаж и надписи, столь популярные у кубистов, должны активизировать воображение зрителя. С одной стороны, они своей безоговорочной плоскостностью исключают даже намек на рельеф или на какое-либо внутреннее пространство картины,—недаром надписи кубисты писали эмалевой краской через трафарет; с другой стороны, они являются теми сигналами, которые, возбуждая фантазию зрителя, направляют ее в определенное русло.

Условно соотносимые друг с другом плоскости, условно окрашенные и офактуренные, несущие условные знаки предметы и надписи являются тем исходным материалом, оперируя которым зритель должен воссоздать в своем воображении новый объект, имеющий только косвенное отношение к реальному предмету, запечатленному в картине. Объект картины больше не воссоздается на полотне, он конструируется воображением зрителя. Он перестает быть одним из объектов реальной действительности и становится только плодом фантазии больного и самонадеянного сознания художника.

«Мы не хотим вовсе сомневаться в существовании предметов, которые поражают наши чувства,—утверждают Глез и Метценже,—но, рассуждая разумно, мы можем быть уверены

---

\* Глез — Метценже, О кубизме, М., 1912, стр. 38.

только по отношению к образу, который они создают в нашем уме»\*.

Как мы видим, ставя во главу угла безоговорочно субъективное человеческое сознание, способное не столько отражать мир, сколько переделывать его по своему усмотрению, кубист сближает позицию художника с позицией зрителя по отношению к объекту произведения и наделяет зрителя такой же творческой волей, как и художника. Но это возможно только в случае крайней близости и однотипности их сознаний. Эта однотипность, как говорят кубисты, «объективного», или, лучше сказать, «массовидного» сознания, предопределена в кубистической картине.

Крайняя обобщенность «проекций» предметов, независимость от освещения, состояния атмосферы и вообще всего проходящего, безукоризненная семантическая однозначность знаков и надписей — все это обуславливает однотипность всех возможных реакций восприятия кубистической картины. Кубисты апеллируют не к сознанию индивидуума — яркой и оригинальной личности, а к сознанию всеобщему, сознанию вообще. Преобразуя, как им кажется, в своих произведениях окружающий мир в соответствии с закономерностями сознания, кубисты утверждают центральную «законообразующую» роль его по отношению к реальной действительности.

Отношение к сознанию как к силе, способной воссоздавать новые объекты действительности, и вытекающее отсюда положение о том, что произведение искусства не отражает реальную действительность, а является еще одним фактом реальной действительности, было впервые сформулировано в теории кубистов и выражено в их художественной практике. Это положение послужило отправной точкой для последующих эскапад модернизма, который, начав свой путь с еще довольно камерных, «лабораторных» опытов кубистов, пришел в конце концов к тотальному абсурду поп-арта.

Рассматривая произведения аналитического кубизма, мы уже писали о том, что время трактуется художником не как свойство реальной действительности, а как качество, присущее только сознанию. Та же самая концепция времени, но еще более последовательная, свойственна и «синтетическому», и «кристаллическому», и вообще всем поздним стадиям кубизма. Ни о каком собственном движении и времени объекта в такой картине Пикассо, как «Арлекин» 1915 года, вследствие ее край-

---

\* Глез — Метцен же. О кубизме, стр. 82.

ней условности, говорить не приходится. Однако восприятие объекта, его жизнь в сознании зрителя может иметь место только при условии внесения в этот процесс временных свойств памяти и воображения. Подчинение законам субъективного времени зрителя есть неперенное условие «конструирования» объекта в сознании художника и зрителя.

Отношение ко времени как к субъективной «чистой длительности» было недвусмысленно сформулировано в трактате «О кубизме»: «Мы ищем существенное и мы ищем его в нашей личности, а не в особого рода вечности, которую трудолюбиво устанавливают математики и философы»\*. Это субъективное время зрителя, довлеющее над временем сюжетным, обладает рядом характерных признаков. Во-первых, оно не статично, а длительно. Во-вторых, оно не направленно, так как не имеет ничего общего с реальными процессами. Наконец, в-третьих, оно дискретно. Время для художника-кубиста и для зрителя его картины распадается на мгновения. Каждое мгновение — определенная фаза восприятия, порождающая возможность «увидеть» ту или иную грань или «проекцию» объекта. Каждое мгновение обуславливает своеобразное преломление реальной формы предмета, которое разрушает его основной признак — непрерывность.

Утверждая дискретность времени и пространства, Р. Делоне писал: «Преломление, как показывает самый термин, уничтожает непрерывность\*\*».

В картинах «аналитического» и главным образом «синтетического кубизма» граней было бесчисленное множество, следовательно, время распадалось на множество мгновений. Однако количество проекций и точек восприятий не могло быть бесконечным, и прерывистая кубистическая длительность вследствие этого тоже не могла быть растянута до бесконечности. Это в свое время заметил еще В. Маяковский: «Если сотню раз разложить скрипку на плоскости, то у скрипки не останется больше плоскостей, и у художника не останется неисчерпаемой точки зрения на эту задачу».

В поздних кубистических картинах грани преобразовались в плоскости и количество их сильно сократилось, а вследствие этого сократилось и количество моментов, складывающихся в дискретную длительность. Однако насыщенность и острота отдельных мгновений, как считают кубисты, сильно возросла.

---

\* Глез — Метцен же, О кубизме, стр. 83.

\*\* См.: W. Hess, Documente zum Verstand bis der modernen Malerei, Hamburg, 1959, S. 67.

Конечно, было бы упрощением трактовать мгновение в кубистической концепции времени только как фазу восприятия той или иной «проекции». Весь строй картины, внутренняя конструкция, характер столкновения объемов и плоскостей обуславливают распадающийся на мгновения, спонтанный характер восприятия. Об этом свойстве кубистической живописи писал, восторженно приветствуя его и не замечая, что оно полностью исключает возможность создания целостного, гармоничного образа, К. Малевич: «Интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм. Причем конструируются эти средства так, чтобы неожиданная встреча двух форм дала бы диссонанс наибольшей силы напряжения»\*.

Как мы уже писали раньше, несмотря на тяготение к распадению на отдельные моменты, кубистическое время обладает некоторой длительностью, обусловленной временным характером памяти и воображения. Они вносят, хотя и в очень неопределенном виде, в концепцию времени понятие прошлого и будущего. Но постепенно в кубизме все более и более нарастает тенденция к условному уплощению картины, к излучению пространства вовне, к увеличению роли зрителя и к активизации процесса восприятия. Картина все в большей степени начинает рассматриваться как система знаков, определяющая характер эстетической реакции. Вследствие этого во временной концепции повышается роль настоящего, то есть того момента, когда именно может происходить эта запрограммированная в картине та или иная реакция зрителя на произведение искусства. Очень условные прошлое и будущее кубистической картины могут существовать только в настоящем. Причем если для импрессиониста понятие настоящего означает момент восприятия художником окружающего мира, одновременный с созданием картины, то для кубиста настоящее наступает в момент восприятия произведения зрителем, в момент эстетической реакции. Память и воображение переносят моменты прошлого и будущего в настоящее и утверждают реальность существования только этого настоящего момента. Самоуничтожающееся, ежесекундно уходящее в прошлое настоящее, одновременно принадлежащее и ко времени, «изображенному» в произведении, и к реальному времени зрителя, является средоточием, временным фокусом продолженной и затянутой, «чистой длительности» кубистов. Эта временная структура очень близка

---

\* К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму, М., 1916, стр. 24.



концепции А. Бергсона, по которой память, являющаяся основой нашего сознательного существования, трактуется как «продолжение прошлого в настоящем».

Исключительное отношение к фактору времени, с такой остротой проявившееся в кубизме, имеет в эти годы аналогии во всех видах искусства, и прежде всего в литературе. Как раз в это время писалась многотомная эпопея Марселя Пруста, посвященная «поискам утраченного времени». Но с наибольшей полнотой и теоретической последовательностью эта концепция воплотилась в философии Бергсона. Он, так же как и кубисты, считал, что понятие, вернее, ощущение времени присуще только субъекту и вносится им в окружающий мир.

«Переворот», который совершили кубисты в концепциях времени, явился одним из проявлений эволюции взглядов на феномен времени, которая происходила в начале века во всем модернистском искусстве и идеалистической западной философии. Эта эволюция проделала поистине головокружительный и парадоксальный путь — от утверждения, что реальный мир лишен категории времени и что только сознание художника вносит эту категорию в него, до отказа в чувстве времени самому субъекту и воспевания вечного и монотонного движения, движения, которое происходит как бы вне времени и пространства или, по крайней мере, в имперсональном, крайне метафизическом времени, апологией которого являются поп-арт и кинетическое искусство. Но об этом позднее.

\* \* \*

Культ скорости, тотального движения, всеобщего динамизма отличает итальянский футуризм от близкого ему по методологии и по мироощущению кубизма. В ширококвещательных манифестах футуристы воспевали быстроту: «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Ночной автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами, со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самодракинской победы»\*.

Быстрота, как полагают футуристы, есть всеобщее свойство Вселенной, мировой закон, единый для «человека, держащего маховик» и для земли, которая «брошена сама на окружности своей орбиты»\*\*.

---

\* «Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, стр. 7.

\*\* Там же, стр. 8.

Но что собой представляет эта быстрота, каким явлениям она присуща?

Быстрота и скорость — это сравнительные меры движения, измеряемого временем и пространством, если, конечно, само движение понимается как непрерывное свойство материи и реального мира. Однако футуристы утверждают, что для них «время и пространство умерло вчера. Мы уже живем в абсолютном времени, так как создали вечную вездесущую быстроту»\*. Но неизмеряемая и ни с чем не сравнимая быстрота не может быть свойством движущегося реального мира, и естественно, что на практике футуристы не пытались запечатлеть в картине, как это делали Дега, Ренуар или Тулуз-Лотрек, одну из фаз движения, несущую в себе потенцию развития, а стремились воссоздать в определенных пластических эквивалентах само понятие движения. «Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма, — утверждают К. Карра, У. Боччони и другие, — это будет само динамическое ощущение»\*\*. Динамическое ощущение можно воплотить в статическом искусстве живописи, только опираясь на те же свойства сознания, на которые опирались и кубисты. «В самом деле, все движется, бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа, в сетчатой оболочке предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пространстве, им пробегаемом. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны»\*\*\*. Конечно, стать устойчивым образ может не в «сетчатой оболочке», а в сознании человека, и только память, как свойство сознания, может быть хранительницей мимолетных образов, синтезируемых художником в единый и многозначный пластический образ.

Если мы проанализируем такие известные картины, как «Материя» Умберто Боччони или же «Голубые танцовщицы» Джинно Северини, то увидим, что в обоих случаях образ синтезируется из отдельных фаз движения, которые имеют много общего с кубистическими «проекциями». В принципе нет никакой разницы между тем, движется ли зритель вокруг предмета, как утверждали некоторые теоретики кубизма, или же предмет вокруг зрителя, как это может представиться при со-

---

\* «Манифесты итальянского футуризма», стр. 12.

\*\* Там же, стр. 18.

\*\*\* Там же, стр. 20.

зерцании футуристской картины. И «проекции» и «фазы» — это весьма условные понятия, однако значение их в том, что они свидетельствуют о продолженности восприятия объекта картины, с одной стороны, и о прерывистом характере этой продолженности — с другой. Если мы обратимся к картинам футуристов с точки зрения проблемы пространства, то увидим, что решение ее в той же степени близко кубистическому, что и решение проблемы времени.

Объемного предмета, внутреннего пространства как такового в футуристских картинах нет. В манифесте живописцев-футуристов утверждается, что «движение и свет уничтожают материальность тел»\*. Однако не движение уничтожает объем, а крайняя уплощенность внутреннего пространства. Коллажи в картинах К. Карра играют точно такую же роль, как в полотнах кубистов. Наклеивая газеты и афиши, Карра добивается абсолютного совпадения плоскости изображения с плоскостью холста, с одной стороны, а с другой — «конструирования» объекта в сознании зрителя не на основе визуального изображения, а на основе «знакового возбуждения».

Крайне неглубокое внутреннее пространство картин футуристов имеет тенденцию к уничтожению и к «излучению» вовне. Так же как и кубист, футурист пытается своеобразными «силовыми линиями» преобразовать окружающее пространство в напряженную психологическую среду. С этой точки зрения очень интересны высказывания Умберто Боччони. В них он, с одной стороны, утверждает, что скульптура должна организовывать внешнее, окружающее ее пространство: «Обновление может быть только в скульптуре среды и окружения, потому что только таким образом пластика разовьется, продолжаясь в пространстве, чтобы его сформировать. Вот почему футуристский скульптор может, наконец, формовать атмосферу, которая окружает вещи, посредством глины»\*\*.

С другой стороны, внешнее пространство должно входить и соединяться с пространством внутренним: «...провозгласим полнейшее уничтожение законченной линии и законченной статуи. Откроем фигуру, как окно, и заключим в нее среду, в которой она живет»\*\*\*.

Внутреннее пространство скульптуры или картины стремится «излучиться» вовне, внешнее стремится войти во внутреннее, и само произведение превращается «в некотором роде в иде-

---

\* «Манифесты итальянского футуризма», стр. 14.

\*\* Там же, стр. 17.

\*\*\* Там же.

альный мост, соединяющий внешнюю пластическую бесконечность с внутренней пластической бесконечностью»\*.

Тенденция к «излучению» внутреннего пространства и к созданию универсальной среды наряду с трактовкой времени как свойства сознания, проецируемого на окружающий мир, обусловила отношение к произведению искусства как к самостоятельному факту реальной действительности.

Сложение пространственно-временной концепции футуризма и кубизма знаменовало собой перелом в мироощущении западного художника и начало нового, современного этапа модернистского искусства.

Следующим шагом развития этой концепции мог быть только абстракционизм.

\* \* \*

Как в перенасыщенном растворе, в котором кристаллизация начинается внезапно и происходит во всем объеме, сразу, так и к абстракционизму пришли почти одновременно и независимо друг от друга целый ряд художников разных группировок и стран: Малевич, Кандинский, Делоне, Мондриан, Купка, Ларионов.

По мнению Мишеля Рагона, было несколько параллельных путей, приведших к абстракционизму: Малевич и Мондриан пришли к нему через кубизм, Кандинский и «лирические» абстракционисты отталкивались от Ван Гога и фовистов, Делоне с его «орфической абстракцией» шел непосредственно от неимпрессионистских опытов Сёра и Синьяка.

Абстракционизм на первой стадии своего существования явился той системой, которая претендовала на развитие и синтезирование противоречивых тенденций, проявившихся в творчестве художников предшествующих ему группировок. Достичь этого он мог, развивая основные положения экспрессионизма, пост-импрессионизма и прежде всего кубизма. «Трудно в достаточной степени оценить великолепное усилие кубизма, который порвал с естественной видимостью вещей,— писал Мондриан о перерождении кубизма в абстракционизм,— его определение пространства посредством конструкции объемов— удивительно. Таким образом, были выдвинуты основы, на которых могла возникнуть пластика чистых взаимоотношений, свободного ритма»\*\*.

---

\* «Манифесты итальянского футуризма», стр. 17.

\*\* D. Lewis, P. Mondrian, London, 1957, p. 4.

Однако, выводя абстракционизм из предшествовавших ему течений, не надо ограничивать его роль простым синтезом или даже логическим завершением их противоречивых принципов и тенденций. Приход к абстракционизму означал, что основной принцип модернистского искусства вообще на всех этапах его — отказ художника от отражения действительности и создание «новой реальности» — наконец нашел свое полное и предельно последовательное воплощение. Пожалуй, не было такого художника, кубиста или абстракциониста, который бы не формулировал свой метод как тот или иной вариант этого основного принципа. Но наиболее последовательно его разработали теоретики и историки модернистской живописи: Г. Рид, М. Рагон, М. Сефор, Рене Юнг и другие. «Живопись, — писал Рене Юнг, — не есть больше зеркало, общее для всех, отражающее внешний или внутренний мир, присущий самому художнику; задача состоит в том, чтобы сделать из живописи объект. Создать произведение — это значит создать новую реальность, которая не тождественна ни с природой, ни с художником и которая прибавляет к обоим то, чем каждый из них обязан другому. Создать произведение — это значит прибавить к репертуару известных предметов некую непредвиденную вещь, которая не имеет никакого другого назначения, кроме эстетического, и никаких законов, кроме законов пластических. На этом пути двадцатое столетие со времен кубизма нашло себе наиболее оригинальное выражение»\*.

Появление абстрактных форм обусловило сложение своеобразной концепции пространства и времени.

Как мы писали, эта концепция начала зарождаться уже в недрах фовизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма и других течений первых лет нашего века. Пространство в их картинах уплощалось, переходя сначала в неглубокий рельеф, а затем в отдельные, параллельные друг другу и как бы «излучаемые» вонне плоскости. Художник и скульптор стремились внутренний объем заменить «глубиной» и создать «среду», общую для объекта и для субъекта и определяемую не закономерностями реального пространства, нашедшего отражение в перспективно организованном внутреннем объеме картины, а свойствами субъективного пространственного ощущения. Время, так же как и пространство, трактовалось художниками как свойство сознания, проецируемое во внешний мир. Неопределенная и «продолженная» чистая длительность кубистов и футуристов постепенно все больше и больше распадается на от-

---

\* «Magazine of Art», 1946, may, p. 188.

дельные мгновения, острота и напряженность которых возрастает обратно пропорционально их количеству. Последовательное уплощение внутреннего пространства и возрастание роли мгновения привело к сложению пространственно-временной концепции «геометрического» абстракционизма. Наиболее наглядно, а не четкостью и односложностью математической формулы, а с полнокровного, пластически-убедительного произведения искусства эта концепция воплотилась в «Черном квадрате» Малевича.

Изображение в этой картине, то есть сам залитый черной краской квадрат, абсолютно плоскостно. Локальный цвет, упрощенность фигуры, нарочитое соответствие квадратной формы фигуры форме самой картины максимально простыми средствами обусловили принадлежность плоскости изображения плоскости холста. В картине есть только одна плоскость и почти никаких намеков на другие. Этим «Черный квадрат» принципиально отличается от произведений фовистов или кубистов, в которых всегда есть хотя бы очень условный «прорыв» в глубину картины или «излучаемость» вовне. Единая, целостная плоскость картины Малевича играет роль задника, грани, монолитной стены, за которой нет ничего и ничего не подразумевается. Пространство отсутствует в картине, оно отрезается плоскостью холста и целиком и полностью находится перед ней. Это — чисто воображаемое, никакими методами реально не определяемое «внешнее» пространство, а силовые линии картины должны, по мысли художника, эмоционально и психологически организовывать и преобразовывать его в то, что мы называем «средой». В своих книгах и статьях Малевич пытался, хотя и безуспешно, теоретически обосновать подобный подход к пространству: «Картина — плоскость, значит, и выражать свои мысли мы должны при помощи живописных плоскостей. При помощи их цветосильности, гармонии, контраста и их взаимоотношений мы живописно выявляем их глубину, оставляя пространственность, не присущую искусству живописи»\*.

Отношение к пространству как к «глубине» или, как сказали бы мы, к «среде» свойственно творчеству всех абстракционистов, без различия направлений и школ. Конструктивисты Н. Габо и Н. Певзнер в «Реалистическом манифесте» 1920 года писали: «Мы отвергаем объем как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами.

---

\* И. Л. М а ц а, Искусство промышленного капитализма, М., 1929, стр. 119.

Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина.

Мы утверждаем глубину как единственную изобразительную форму пространства\*.

Кандинский — основоположник «лирического», а впоследствии «экспрессионистского абстракционизма», так же как Малевич, Габо или Мондриан, считал, что достижением абстракционизма является преодоление «основной плоскости» картины и переход к «непостижимому пространству». Кандинский стремился к «возникающему посредством дематериализации пространству» и говорил, что глубина этого абсолютного пространства «в конечном счете иллюзорна».

Своеобразие пространственной концепции обусловило и особенности концепции времени, выраженной в картине Малевича.

«Царственный черный младенец», как его весьма высокопарно называл Малевич, был предельно последовательным воплощением геометризма. Элементарная фигура квадрата, не имеющая места в природе и существующая только в человеческом сознании, воспринимается зрителем мгновенно. Воинствующая плоскость картины, неразрывно совпадающая с плоскостью холста, исключает какую бы то ни было возможность длительности в самом произведении и в восприятии его. Квадрат — нарочито и максимально упрощенная фигура, и у зрителя, по мысли Малевича, должно родиться ощущение того, что он сам может нарисовать подобную фигуру и, следовательно, создать произведение искусства. Позиция зрителя, насколько это вообще возможно, сливается с позицией художника, и, следовательно, время зрителя почти замещает авторское время. Но время зрителя носит «мгновенный» характер, так как вследствие максимальной упрощенности изображения творческий импульс передается зрителю и должен, как полагает Малевич, возбудить его «творческую» энергию в течение крайне короткого отрезка времени — почти мгновенно.

«Черный квадрат» не может порождать в зрителе никаких ассоциаций или воспоминаний. В процессе восприятия память и воображение не играют никакой роли, активизируется только изначальное и априорное «геометрическое чувство» сознания. Значение настоящего момента — момента восприятия картины и одновременно с ним момента напряженного «творческого» возбуждения зрителя — возрастает почти до максимума. Временной поток в трактовке Малевича не просто распадается на отдельные моменты, как это было в кубизме, а весь концентри-

---

\* Н. Габо, Н. Певзнер, Реалистический манифест, М., 1920.

руется в одном-единственном остановленном самодовлеющем мгновении.

Но было бы неверным полагать, что в «Черном квадрате» заложена только концепция «мгновенности». С тем же успехом картину можно истолковать как пластическое выражение вне-временной, вечной концепции, недаром «Черный квадрат», по мысли Малевича, является «геометрической формулой человеческого духа — формула незыблемой и вечной, как вечны формулы всеобщего тяготения». Малевичу казалось, что в этой картине он сумел добиться того, чего не сумели добиться кубисты и футуристы, — неразрывного единства «мгновенности» и вечности. Это мифическое «единство» далось Малевичу путем громадных потерь. Не говоря уже о том, что была полностью утеряна вся изобразительная предметная сторона действительности и что были утеряны все критерии художественного качества, была отброшена такая важнейшая характеристика времени, как длительность.

Малевич стремился добиться в своей картине сведения «мгновения» и вечности в единое целое путем спазматического и насильственного, «взрывного» расширения мгновения до безграничной вечности. Но и дискретная «мгновенность» и «вечность» во временной концепции Малевича — суть только свойства субъективного, присущего только человеческому сознанию ощущения времени, запечатленного в картине художника и волюнтаристски проецируемого на окружающий мир. Более того, вопреки уверенности Малевича, настоящего синтеза он так и не сумел добиться.

Формулируя временную концепцию Малевича, мы только чисто условно и с большими оговорками пользуемся таким понятием, как «вечность», на самом же деле для определения концепции времени, воплощенной в картине Малевича, более точным и уместным было бы употребление понятия «вневременность». «Черный квадрат» Малевича — это пример полнейшего разрушения жизненно убедительного образа, пример крайней, почти теоретической схематизации порочной в своей основе мысли художника.

Анализируя произведения другого крупнейшего представителя «геометрического абстракционизма», Пита Мондриана, мы приходим примерно к той же пространственно-временной концепции, но еще более теоретически и практически разработанной.

Мондриан вслед за голландским неоплатоником Шоуенмейкером, под влиянием которого он находился, непримиримо противопоставлял реальную, полную трагических противоречий действительность единым и гармоничным законам духа. Он ут-



верждал, что мир наших чувственных впечатлений есть постоянный источник страданий. Этот мир, обманчивый и ложный, соткан из противоречий. В нем все ограничено, замкнуто и субъективно, а истинные отношения вещей «завуалированы материей». Следовательно, задача художника,— писал Мондриан в книге «*Neue Gestaltung*»,— состоит в том, чтобы освободить все отношения от бремени, которое лежит на них вследствие их погруженности в природные формы, очистить их от природы и дать им «новое формирование». Реалистическое искусство, как полагает Мондриан, не может подняться над единичным фактом, освободить человека от связей с внешним миром, преодолеть его трагическую хаотичность. «Если вы следуете натуре,— говорил Мондриан,— вы не должны побеждать трагичность вашего искусства. Натуралистическая живопись заставляет вас чувствовать гармонию, которая лишена трагичности, но не прокладывает прямого пути к выражению равновесия. Давайте обратимся к факту, единому для всех: естественное явление, естественные формы, естественный цвет, естественный ритм, натуральные связи чаще всего выражают трагедию. Мы должны освободиться от связи с наружным миром, и только тогда мы сумеем преодолеть трагедию, и только тогда мы получим возможность созерцать спокойствие, которое находится внутри всех вещей»\*.

В полном соответствии со своими философскими воззрениями Мондриан создавал композиции, в которых, изгнав малейший намек на изобразительность, стремился найти пластические эквиваленты каким-то всеобщим законам духа. Мондриан вслед за Малевичем апеллировал к изначально присущему человеческому сознанию чувству геометризма. Расчерчивая все свои композиции «классического периода» вертикальными и горизонтальными линиями, Мондриан стремился найти символическое воплощение основных направляющих вселенной и освободить их от «материальных напластований». Он считал, что «вертикали и горизонтали являются выражением двух взаимно противоположных сил; это равновесие противоположностей существует везде и подчиняет себе все»\*\*.

---

\* A. Tulip with White Leaves, An essay on Mondrian. David Sylvester.— «*Studio international*», 1966, december, p. 294.

\*\* P. Mondrian, Plastic art and pure plastic art, New York, 1957, p. 38. Интересно сравнить это высказывание Мондриана с положением Шоуенмейкера: «Нашу землю и все, что находится на ней, оформляют две основные противоположности; горизонтальная линия силы — это путь земли вокруг солнца, и вертикальная — глубоко-пространственное движение лучей, которое зарождается в центре солнца» (H. L. Jaffe, *De Stijl* (1917—1931), Amsterdam, 1956, p. 55).

Однако символической многозначительностью не исчерпывается значение «решетки» Мондриана. Главное — это ее максимально геометрическая упрощенность, позволяющая зрителю молниеносно «схватывать» смысл композиционного построения картины.

Сведением всех направлений в картине всего лишь к двум основным направлениям Мондриан стремится воплотить сформулированный им «закон денатурализации материи».

«Чтобы искусство было абстрактно, то есть, чтобы оно не обнаруживало никаких связей с естественными аспектами вещей, необходимо соблюдать закон денатурализации материи, имеющий основополагающее значение.

С наибольшей силой осуществляет это абстрагирование от естественного цвета первоначальный цвет»\*.

Денатурализация, то есть максимальное абстрагирование от материи, обусловило использование Мондрианом только трех основных цветов: красного, синего, желтого. Заливая этими локальными цветами прямоугольники, образованные пересечением прямых линий, Мондриан достигает абсолютной плоскостности изображений. Здесь мы сталкиваемся еще с одной чисто пластической стороной использования Мондрианом геометрической решетки. Если бы ее не было, прямоугольники, залитые тремя разными цветами, смотрелись бы тремя параллельными плоскостями, находящимися на разных уровнях глубины. Вертикали и горизонтали собирают цветовые пятна и заковывают их в единую плоскость.

Направляющие линии и прямоугольники цвета, организующие плоскость, не ограничены рамками картины, но так как линии всегда строго параллельны границам холста, а пятна цвета тщательным образом сгармонизированы, то картина, по мысли Мондриана, должна производить впечатление единого уравновешенного целого, своеобразной, в крайней степени субъективной «модели мира».

Плоскостность картины и ее напряженная композиционная организация должны, как полагает Мондриан, преобразовать внешнее, лежащее перед картиной пространство, или, иными словами, должны создавать среду. Эта среда ничем не ограничена, и в этой неограниченности художник видит залог ее всеобъемлемости. Место зрителя в ней принципиально неопределенно. Отсутствие центричности, симметрии и обостренная ритмическая уравновешенность картины не обуславливают единую точ-

---

\* P. Mondrian, Plastic..., p. 41.

ку зрения на нее. Наоборот, композиция картины подразумевает множественность точек зрения. «Новый тип созерцания не исходит из какой-нибудь точки, — утверждает Мондриан, — поле зрения у него везде. Безгранично, без помех со стороны пространства и времени, сообразно теории относительности»\*.

Как мы видим, Мондриан, с одной стороны, исходит из самого элементарного и изначального геометрически-пространственного чувства, присущего примитивному человеческому сознанию, с другой стороны, он тшится молниеносно, минуя промежуточные стадии, как бы путем супервзрыва, безгранично спроецировать это субъективное пространственное ощущение на все сущее и подчинить его «божественной», организующей воле духа. Это, конечно, крайне субъективная и волюнтаристская концепция пространства, при которой окончательно уничтожаются какие-либо намеки на реальный мир, на живые полнокровные образы, на осязаемую, чувственную, видимую материю, которая «дана нам в ощущениях».

Концепция времени находится в теснейшей и нерасторжимой связи с этой пространственной концепцией Модриана.

Цветовой и композиционный строй его картин воспринимается недвусмысленно и мгновенно. Однако в самой картине никаких элементов, ограничивающих временные рамки, нет — время как бы выключено, оно воспринимается как неподвижная и неизменяемая вневременность. Мельчайший отрезок времени мгновенно расширяется до безграничной вечности. Человеческий дух, не ограниченный никакими законами реального пространства и времени, становится, как хотел, о чем мечтал, к чему стремился Мондриан, полновластным и богоподобным «хозяином Вселенной».

Это, безусловно, та же самая концепция пространства и времени, которую мы сформулировали, анализируя творчество Малевича. Наиболее решающим фактором этой концепции был перенос центра внимания художника с внешнего чувственного и реального мира на мир духовный. Кандинский утверждал, что «прекрасное в окружающих нас формах природы... дает ленивому телесному глазу обыкновенное наслаждение. Воздействие произведения остается в рамках чувственного. И таким образом, красота часто образует силу, ведущую не к духу, а, наоборот, от духа. Мы все более вступаем на тот путь, который позволяет нам услышать весь мир как он есть, без всякой приукрашивающей интерпретации. Сведенное к минимуму, художе-

---

\* P. Mondrian, Neue Gestaltung, S. 49.

ственное должно быть понято как сильнейшим образом действующее абстрактное» \*.

Отсюда уход художника во внутренний мир, никак не связанный с миром внешним, и стремление воплотить его закономерности в соответствующих ему чисто абстрактных формах \*\*. Отсюда же стремление художника «властвовать» над внешним миром, что может быть достигнуто только путем «насильственной проекции на него субъективных законов жизни духа».

Этот общий мировоззренческий принцип обусловил пространственно-временную концепцию, которая, полностью сформировавшись в абстракционизме, стала характерной для всей модернистской живописи на всех последующих этапах ее истории.

Однако конкретная исторически-ограниченная форма этой концепции, как мгновенного и безграничного расширения субъективного пространственно-временного ощущения, получив широкое распространение, просуществовала весьма недолго. Особенно это касается тех областей, где художник творил в сферах «чистого искусства» и где формулирование пространственно-временных концепций было проведено с неумолимой последовательностью математической формулы.

«Черный квадрат» Малевича был создан в 1913 году, а уже в 1914 году художник написал картину «Динамический супрематизм», в которой более сложное абстрактное геометрическое построение знаменовало видоизменение воплощенной им в «Черном квадрате» мировоззренческой концепции. Претерпевали изменения и теоретические воззрения Малевича. Теорию энергетического супервзрыва он преобразует в принцип «экономии энергетического действия». «Жизнь желает не жить, — писал Малевич, — а находится в состоянии покоя (она стремится к пассивности, а не к активности)» \*\*\*.

Человек и природа находятся в вечном противоречии. Человек никогда не может познать природу, считал Малевич, и все его представления являются продуктом фантазии, не имеющей

---

\* W. Kandinski, Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart, 1955, S. 148.

\*\* Интересно, что Кандинский, основоположник «лирического» абстракционизма, выводил и свое творчество и творчество «геометрических» абстракционистов из одних и тех же положений: «современный человек ищет внутреннего покоя, ибо он оглушен внешним миром, и он надеется найти этот покой во внутреннем молчании, откуда в нашем случае и рождается исключительное стремление к горизонталям и вертикалям» (W. Kandinski, Essays..., p. 71).

\*\*\* K. Malewitsch, Die gegenstundlose Welt, München, 1927, S. 12.

ничего общего с самой действительностью. На вопрос: «В чем тогда состоит существо и содержание нашего сознания?»—Малевич отвечает: «В неспособности познать действительность» \*.

Здесь мы подошли к обратной стороне идеалистически-волюнтаристской концепции модернистов. Отрицание реальности, сомнамбулическая сосредоточенность на своем внутреннем мире и безответственное проецирование законов этого мира на всю реальную вселенную еще не уничтожает на самом деле этот материальный космос, подчиняющийся объективным и универсальным законам, которые не имеют ничего общего с прихотями эгоцентрического сознания.

Реальная жизнь беспощадно мстит этому сознанию и разрушает его в высшей степени шаткие полумистические, абстрактно-теоретические миражи. Художник-модернист только мечтает стать «хозяином» реальности. Время от времени, при неизбежном столкновении с действительностью, его мечта терпит крах, а его мировоззрения, а значит, и «творческий метод» заходят в тупик.

Отсюда и бесперспективность каждого авангардистского течения в отдельности, отсюда и вынужденное, «революционное» возрождение, каждый раз уже в новом облике, «птицы-феникса» модернистского искусства.

Творчество Мондриана было более устойчивым, чем творчество Малевича. Однако и его система в конце концов разложилась, о чем свидетельствует картина «Бродвей буги-вуги», где он непосредственно подходил к методам Вазарелли и оп-арта.

Разложение своеобразной пространственно-временной концепции, столь характерной для творчества абстракционистов первой четверти нашего века, было неизбежно и закономерно. Произведения, в которых нашли наиболее полное воплощение принципы этого искусства, в то же время знаменовали собой и конечное развитие этих идей в сфере искусства. Последовательное развитие подобных идей, следующий логический шаг — это действие в самой жизни, полный отказ от искусства, как это предписывают получившие широкое распространение в то время принципы искусства «жизнестроения».

Мощнейшим фактором гибели этого искусства была и сама реальная действительность, которая изменялась с быстротой и принципиальностью, еще никогда не имевшей место в мировой истории.

---

\* K. M a l e w i t s c h, Die gegens tudlose Welt, S. 18.

Место «геометрического» абстракционизма, как ведущего направления в модернистском искусстве в 30-е годы, занял сюрреализм.

Сюрреализм как явление можно рассматривать двояким образом. С одной стороны, сюрреализм — это вполне определенное художественное течение, возникшее во Франции в начале 20-х годов, теоретически оформленное широкоизвестными манифестами и потерявшее свое значение в 40-е годы. С другой стороны, некоторые западные исследователи считают, что сюрреализм, или же искусство «сверхреальности», — понятие настолько широкое, что, говоря словами Г. Рида, оно представляет «территорию с такими неопределенными границами, которую не в состоянии представить ни отдельный художник, ни художественная группа». В таком толковании сюрреализм становится одним из самых обширных направлений модернистского искусства XX века, находящим выражение в творчестве целого ряда художников, которые не входили в парижскую группу и не подписывали ее манифестов.

«Классический» сюрреализм сформировался как течение в 20-е годы. Мировоззрение, легшее в основу всего западного модернистского искусства 20—30-х годов, и сюрреализма в частности, определялось полным разочарованием в возможности социального или морального преобразования общества, полным крахом всех идеалов у определенной группы художников.

Неприятие жизни в тех формах, в которых она существует, очень скоро у сюрреалистов переросло в отрицание мирового порядка, смысла и ценности жизни вообще. Жизнь и действительность представлялись и утверждались сюрреалистами как всеобщий абсурд. «Абсолютный бунт, всеобщее неповиновение, саботаж по принципу и культ абсурдного — такова природа сюрреализма, который определяет себя прежде всего как переоценка всех ценностей»\*. Однако сюрреалисты ни в коей степени не удовлетворялись отражением этого абсурда в своих произведениях. Основной принцип современного модернистского искусства — не отражать действительность, а создавать ее заново — обусловил активный характер сюрреалистской живописи. Перенос свои собственные ощущения на окружающий мир, сюрреалисты нарушили и неузнаваемо видоизменили функциональную причинно-следственную связь между человеком и обществом и,

---

\* A. C a m u s, *The Rebel*, New York, 1962, p. 91.

как результат, между произведением искусства и реальной жизнью вне его.

«Мы проецируем наши стремления и наши страхи на реальность, которую мы отказываемся принимать»\*, — пишет в предисловии к каталогу венской выставки 1962 года «Фантастическое искусство сюрреализма наших дней» один из ее участников — Патрик Вальдберг.

Но проецирование собственных ощущений на действительность всегда требует от художника исключительно активных средств воздействия. Натуралистически выписанный предмет, точно такой же, каким он представляется в жизни, механически перенесенный в картину, ломает (или стремится сломать) ту грань, которая, как рампа в театре, отделяет искусство от зрителя. Но, «спутав» предметы реальной жизни и незаметно для себя вступив в сферу искусства, зритель потрясается фантастической, метафизической связью реальных предметов. Связь эта (вернее, отсутствие всякой следственной связи), обусловленная представлениями сюрреалиста об абсурдной жизни, уже, в свою очередь, втягивает зрителя в сферу чувствований художника. Сильнейшим средством активизации якобы творческих инстинктивных импульсов является изобретенный сюрреалистами метод «автоматического письма», освобождающий творчество от всякого контроля разума и подчиняющий его непосредственному выражению психофизических реакций художника.

«Сюрреализм, — писал Андре Бретон в 1924 году в первом манифесте сюрреалистов, — представляет собой чисто психологический автоматизм, с помощью которого — словами, рисунком или любым другим способом — делается попытка выразить действительное движение мысли. Эта запись мышления, которая совершается вне всякого контроля со стороны разума и по ту сторону каких-либо эстетических или моральных соображений. Сюрреализм основан на вере в высшую реальность определенных форм ассоциации, во всемогущество сна, нецеленаправленную игру мышления. Его цель — окончательное уничтожение всех других психологических механизмов, чтобы на их место поставить решение важнейших проблем жизни»\*\*.

В своем мировоззрении и творческом методе сюрреалисты опирались на теории Фрейда о врожденности психических комплексов, формирующих личность. Эти комплексы, по мнению Фрейда, не обусловлены историческим развитием общества, они изначальны и неизменяемы, следовательно, они вечны. На этом

---

\* «Surrealism. Fantastische Malerei der Gegenwart», Wien, 1962.

\*\* A. B r e t o n, Manifestes du surréalisme, Paris, 1963, p. 37.

базируют сюрреалисты свое понимание концепции времени. Во всех картинах сюрреалистов — будь то основанные на нелогичности сопоставлений композиции Сальвадора Дали, или наделенный извращенной, патологической сексуальностью (этой «квинтэссенцией жизненной силы») предметный мир Рене Магритта, или же зоологизированная плазма Ива Танги — есть претензии на всеобщность. На всеобъемлемость пространственную потому, что все предметы — органические и неорганические — подчиняются каким-то общим для них законам, и на всеобщность временную, так как, всячески подчеркивая в своих произведениях переходимость одного явления в другое, сюрреалисты в то же время не принимают во внимание обусловленность этих переходов. Утверждая процесс, они отрицают его закономерность, тем самым превращая процесс в бесконечное неосмысленное движение. В живописи это выражается в зримой способности каждого предмета к ничем не ограниченному видоизменению, в скульптуре — в пластической тягучести излучаемых в пространство биологизированных форм, в литературе и кинематографии — в отрицании роли катарсиса и кульминации, в нарушении основных традиционных принципов построения художественного произведения.

Вечность, на которую претендуют сюрреалисты, носит весьма условный характер. В сущности, это не вечность, а неограниченная длительность. Время в их произведениях, не закрепленное прошедшим, настоящим и будущим, лишенное важнейшего качества становления (или, наоборот, пребывающее в вечном и бессмысленном становлении), может течь вспять, останавливаться, прерываться и вообще стремиться к самоуничтожению. В понимании сюрреалиста объективное время в самой своей основе понятие абсурдное, а раз так, то оно может распадаться на бесконечно малые отрезки. Эти отрезки-мгновения, не связанные друг с другом причинно-следственной связью и временной последовательностью, не составляют единоподчиненный временной поток.

Распадение длящегося времени на изолированные мгновения — другая сторона временной концепции сюрреалистов. «Живопись, — как ее характеризует С. Дали, — это раскрашивание моментальной фотографии с конкретной ирреальности» \*. «Мгновенность» времени имеет некоторое место в их творчестве, хотя и не столь важное. Она, скорее, является логическим следствием основной концепции времени сюрреалистов — неограниченной и неопределяемой длительности.

---

\* H. S e l d m a y e r, Art in crisis, Chicago, 1958, p. 72.



В конце 40-х — начале 50-х годов роль сюрреализма в западной живописи стала заметно падать. Сюрреализм стал казаться слишком компромиссным и литературным явлением. Все большим влиянием начинает пользоваться абстрактный экспрессионизм, который, усвоив некоторые черты сюрреализма, становится самым заметным явлением в послевоенном западном искусстве и в первую очередь в американском. Заимствовав у сюрреализма теорию бессознательного автоматического действия и применяя ее в своей практике с еще большей последовательностью, художники-абстракционисты решили избавиться от посредника между внутренними бессознательными движениями и образным строем произведения. Таким посредником явились остатки натуралистической изобразительности. Интересны взгляды Герберта Рида на историю этого превращения: «Развитие от сюрреализма к абстрактному экспрессионизму («живопись действия» входит в этот термин) есть развитие от доктринерской и литературной концепции роли подсознательного в искусстве к прагматической опоре на подсознательное. В сущности своей — это духовное различие» \*.

Проблема непосредственного рефлекторного выражения подсознательного была поставлена еще в 10-х годах в творчестве Кандинского. Пришедший к нефигуральности через экспрессионизм «Голубого всадника», Кандинский олицетворял в рамках абстракционизма прямо полярное направление по отношению к творчеству Малевича и Мондриана. Открытая и напряженная эмоциональность и раскованность, свобода непосредственного самовыражения, которые являются, по мысли Кандинского, непрерывными условиями воплощения в произведении искусства всеобщей космической «пульсации», дали возможность художникам-абстракционистам 50-х годов, то есть ташистам, обратиться к его творчеству как к традиции, непосредственно идущей к ним от «расцвета» абстракционизма начала века.

Ташизм появился как реакция против сюрреализма, что, однако, не помешало ему усвоить и переработать целый ряд сюрреалистических принципов, которые, трансформируясь, определили многие характерные черты этого искусства. Стилистика и методология «живописи действия» явилась логическим синтезом экспрессионизма с его тяготением к повышенной эмоцио-

---

\* H. Read, The limits of painting.— «Studio international», 1964, January, p. 2—11.

нальности выражения, абстракционизмом и теории автоматизма сюрреалистов. В результате сложилась своеобразная концепция пространства и времени, очень четко и недвусмысленно воплощенная в обширных ташистских полотнах

В теории и практике абстрактного экспрессионизма фактор времени играет исключительно высокую роль. Его можно определить, исходя из «теории жеста», которая положена в основу творческого кредо наиболее «экспрессивных ташистов» — Поллока, Горки, Гартунга, де Куунинга и других.

Теория жеста подчеркивает действенный, моторный или, как пишет Мишель Рагон, кинетический характер творчества ташистов: «К кинетизму мы можем присовокупить искусство «бесформенности» и жеста, который также сопровождается желанием движения. Конечно, движение здесь застывшее, но на холсте с первого взгляда заметен жест художника, его действие, отсюда название «живопись действия», которое этой школе дали американцы... От «Стогов» Моне и от картин об Овер-Сюр-Уаз Ван Гога, написанных в течение часа, существует то же самое желание свести все в единый жест, который должен выразить одновременно самые сокровенные чувства художника и его акт «обладания миром»\*.

Желание выразиться при помощи «единого жеста» естественно определяет тяготение художника к «моментальному ощущению времени». Тщательное конструирование композиции, как это имело место в практике Мондриана, не устраивало ташистов. Теория хаотичной разорванности временного потока, заимствованная ими у сюрреалистов, давала значительно большую возможность самовыражения со всей непосредственной раскованностью моторно-психических импульсов, идущих из глубины сознания. Ташист стремился к неограниченной ни разумом, ни моралью, ни изобразительностью свободе самовыражения и самоутверждения личности. Эта свобода, по мысли художника, может не потерять своей первозданной изначальности только тогда, когда она выражается рефлекторно и бесцельно. «Когда я пишу, я не имею понятия о том, что я делаю, — признается Поллок, — и только потом, когда наступает период знакомства, я вижу, что же это такое. Я не боюсь, что образ окажется искаженным или измененным, ибо живопись — самостоятельная жизнь. Я стараюсь дать ей свободно идти. Только когда я теряю контакт с картиной, в результате получается чепуха. А когда легко брать и легко давать — это чи-

---

\* M. Ragon, Naissance d'un art nouveaux. Tendances et techniques de l'art actuel, Paris, p. 168.

стая гармония, и картина получается хорошо»\*. Этот метод, которым пользовался еще Кандинский\*\*, характерен для большинства ташистов, о чем лишний раз свидетельствует формулировка Дюбюффе: «У меня нет идеи. Я никогда не знаю, как я создал свое произведение или как повторить тот же самый эффект. Это таинственная удача, и, наверное, именно эта таинственность тянет меня снова и снова возобновить опыт каждый раз, когда я делаю картину»\*\*\*.

При таком подходе к творчеству «ценность» картины обуславливается степенью и наглядностью запечатленности в ней творческого акта. Центр тяжести как бы смещается с готового произведения на процесс его создания. Зритель, воспринимающий картину, должен, по мысли ташиста, представить себе в хаотическом чередовании пятен и линий моторно-творческую волю художника в момент создания полотна, и только тогда картина может приобрести некоторую осмысленность. В идеале зритель должен впасть в такой же транс, что и художник, он должен представить себя художником, почувствовать непреодолимый позыв к самовыражению, то есть к творчеству. Не случайно Поллок одним из первых стал создавать свои картины на глазах у зрителей, а Матье, по словам Мишеля Рагона, «чтобы войти в транс, нуждался в зрителе, как другие нуждаются в одиночестве»\*\*\*\*. И чем острее гипнотическое состояние аффекта, чем короче и насыщеннее отрезок времени, в котором оно проходит, тем больше шансов, по мнению ташистов, создать полноценное произведение искусства\*\*\*\*\*.

Таким образом, мы видим, что концепция времени перестает определять только сюжет и содержание произведения, она определяет сам процесс его создания. Она диктует процессу творчества непереносимое условие — чем он короче, тем результатив-

---

\* H. R e a d, *The limits of painting...*, p. 11.

\*\* Проф. А. Сидоров приводит высказывание Кандинского и описывает процесс его работы над картиной: «Нужно отрешиться от всего... Вот: я закрываю глаза, подношу кисти к палитре... Пусть кисть сама захочет, какую краску взять. Пусть краска сама захочет, какую из них захватить кисти с палитры. Пусть не художник, а его инструмент и его материал определяют картину». И с закрытыми глазами, привычным жестом Кандинский наносит на полотно мазок... Еще мазок. Открывает глаза. С любопытством восклицает: «А! Белое! Синее!» (А. Сидоров, *У колыбели абстракционизма. — «Советская культура», 1959, 7 июля*).

\*\*\* M. R a g o n, *Naissance d'un art nouveaux...*, p. 55.

\*\*\*\* H. R e a d, *The limits of painting...*, p. 118.

\*\*\*\*\* Впоследствии Ив Кляйн превратил акт писания картины «живой кистью», вымазанной краской натурщицей, в театрализованное представление с оркестром, а Раушенберг в своих «happining» вообще отказался от создания картины, ограничиваясь только действием.

нее. В идеале он должен быть мгновенен, а картина — красочная запечатленность этого мгновения. Мгновением измеряется и определяется акт создания картины, акт ее восприятия, самое условие ее существования как произведения искусства. Вырванное из потока времени мгновение становится в понимании ташиста всеобщей формулой существования.

Но что представляет собой по структуре это мгновение, обладает ли оно элементарной длительностью?

Трактовка мгновения абстрактным экспрессионизмом имеет много общего с пониманием момента, сформулированного экзистенциалистами и в свое время А. Бергсоном\*. Однако при всем том она отличается резким своеобразием.

Момент, в понимании ташистов, не имеет длительности, в нем нет элементов уходящего прошлого и приближающегося будущего, он не является промежуточной гранью между прошлым и будущим, и, наконец, он не имеет отношения к различию, которым пользуются многие философы в определении «настоящего времени» и «теперь». Момент, в понимании ташистов, — это сколь угодно малая величина, вырванная из потока времени, обособленная и замкнутая. Внутри своей замкнутости момент бесконечно стремится уничтожиться, он стремится к нулю.

Самозамкнутый, существующий сам по себе момент не связан никакой связью с прошлым или с будущим. Следовательно, нет самого понятия прошедшего или будущего. Следовательно, нет и потока времени. Ташистская концепция момента, уничтожая поток времени, приходит к неопределенному и неопределяемому конгломерату мгновений, к сосуществованию изолированных элементарных временных единиц. Подобная концепция всеобщего времени (определение «вечного» будет не точно) является логическим следствием из идеи самостоятельного момента, подобно тому как идея момента является в сюрреализме следствием концепции неограниченной длительности.

Мы сформулировали концепцию времени ташизма, исходя из теории жеста, которая в той или иной степени характерна для творчества Поллока, де Куунинга, Сулажа, Сэма Франсиса, Гартунга, Арчила, Горки и других. Однако, анализируя произведения ташистов, мы убеждаемся, что практическое зна-

---

\* Это ясно видно в сравнении с понятием «пограничной ситуации» экзистенциалистов и с предвосхитившей появление ташизма мыслью Бергсона: «Итак, в области глубоких психических фактов нет существенных различий между тем, чтобы предвидеть, видеть и действовать».

чение этой концепции определенным образом ограничено. Наглядней всего об этом свидетельствует тот факт, что творчество таких ташистов, как Ротко и Тоби, обладает рядом признаков, не укладывающихся в сформулированную нами концепцию.

Наиболее типичные картины Ротко — это большие полотна, крайне просто композиционно организованные. Чаще всего картина по горизонтали делится на три цветовых пятна, иногда почти равновеликих по площади. Цвет каждого пятна, строго определенный — красный, желтый, розовый и т. д., в то же время, в отличие от локальных цветовых пятен картин геометрических абстракционистов, обладает множеством оттенков. Оттенки эти переходят друг в друга почти незаметно для зрителя. Они как бы перетекают один в другой, чем и обуславливают различную глубину цвета, а следовательно, и пространства. При этом разрешение глубины на плоскости, или, иными словами, четкой градации глубины, глаз определить не в состоянии. Цвет незаметно переходит от пятна к пятну, он обладает вязкостью, он пульсирует и «дышит». Цветовые пятна находятся по отношению друг к другу на разных уровнях глубины, причем не определена не только эта глубина, но и положение одного пятна по отношению к другому. То одно пятно цвета кажется зрителю выдвигающимся вперед, а другое уходящим в глубину, то наоборот. Впрочем, пятна эти можно назвать цветовыми, обладающими неопределенным и подвижным объемом туманностями.

Вследствие большого размера полотна, подвижности цвета, которая обуславливает подвижность визуальных ощущений зрителя, «туманности» как бы излучаются во внешнее некартинное пространство и образуют имеющую потенцию к всеобщему безграничному расширению среду. Среду, лежащую в центре внимания еще Кандинского, считавшего, что важнейшим достижением абстракционизма является преодоление «основной плоскости» картины и переход «к непостижимому», «возникающему посредством денатурализации пространству». Иллюзорное, «выходящее» за рамки картины и в этом смысле метафизическое пространство есть характерный признак всех положен абстрактных экспрессионистов. Глубина пространства различна: от неглубокой рельефности картин Тоби и Поллока до очень значительных пространственных объемов Пьера Сулажа, но одинакова принципиальная неопределенность этого пульсирующего пространства — среды.

Характер этого пространства обуславливает длительность его постижения. «Длительность» ташистов весьма отлична от

времени «геометрического» абстракциониста, в ней ощущение вечности и статической вневременности заменено ощущением не определяемой и не ограниченной ни началом, ни концом продолжительности временного момента. Эта длительность беспорядочна и прерывиста. Она обладает способностью сгущаться, эмоционально «уплотняться». Причем такое эмоциональное «сгущение» находится внутри каждой картины, оно обусловлено цветовыми, динамическими, объемными конфликтами и столкновениями. С другой стороны, сами отдельные картины можно рассматривать как внезапные, ничем, кроме как субъективной внутренней напряженностью художника, не обусловленные «сгущения».

Ощущение времени, присущее той или иной ташистской картине, всегда является результатом взаимодействия обеих временных концепций, о которых мы говорили,— преобладающей концепции «мгновенности», с одной стороны, и неопределяемой длительности — с другой.

В ташистской временной концепции, которая наряду с другими причинами обусловила полную безобразность, а значит, антихудожественность произведения, нет даже намек на поток реального времени. Временные «отрезки», хотя и обладают неопределенной длительностью, все же стремятся к самоуничтожению. Между ними нет и не может быть никакой, хотя бы извращенной, причинно-следственной связи и последовательности. Они хаотичны по отношению друг к другу и перетасованы. Характернейшей особенностью временных «квантов» ташистов является их замкнутость и изолированность друг от друга.

В процессе эстетической реакции, обусловленной ташистской картиной, происходит максимальное для модернистского искусства сближение сюжетного времени изображения с реальным временем создания картины и ее восприятием зрителем.

В сущности, ташист стремится к их полному слиянию и к утверждению своего собственного субъективного времени как единственно существующего. Полного слияния, однако, достичь он не может, так как для этого необходимо избавиться от последнего посредника — самого произведения, что станет возможным только впоследствии в «happining» Раушенберга.

Поп-арт, признаки которого можно усмотреть еще в коллажах Брака и Пикассо, в «готовых изделиях» Дюшана, в «отбросах» Швитерса, сформировался как течение во второй половине 50-х годов. Закономерный и неизбежный этап модернистского искусства, обусловленный реакцией против повсеме-

стного распространения абстрактного экспрессионизма, он, однако, впитал в себя не только стремление к натуралистически выписанному объекту, свойственное сюрреализму, но и некоторые приемы и методы ташизма.

Признанными лидерами поп-арта являются «элегантно-загадочный» Джаспер Джонс и темпераментный, брутальный Раушенберг. «Шедевр» Раушенберга, привлекая к нему всеобщее внимание — лоскутное одеяло и покрытая цветными пятнами подушка, — был своеобразным манифестом, провозглашающим, что отныне изображение предмета, пускай предельно натуралистическое, заменяет сам реальный и вещественный, встречаемый ежедневно предмет.

В подборе предметов, вводимых в ткань произведения, и Раушенберг, и Джаспер Джонс, и Розенквист, и Гамильтон, и вообще все без исключения художники поп-арта проявили неумолимую последовательность — их привлекает только то, что не несет в себе никакого элемента исключительности, что настолько буднично и привычно для человека, что он этого уже не замечает. Их влекут наиболее распространенные и тривиальные объекты окружающего мира, причем мира вторичного, созданного в результате человеческой деятельности. Мишель Рагон пишет, что поп-художники «сегодня заняты сбором промышленных материалов. Как бы в противовес абстрактному искусству и подражательному реализму, они с каким-то неистовством хватаются за реальное. Они срывают с заборов афиши, подбирают на пустырях жестянки, собирают тюбики из-под аспирина и корбочки для бритвенных лезвий. Их любовь к реальному, подлинному так сильна, что они обращаются прямо к самому ходовому, самому обычному — к уличной распродаже картин, к комиксам в журналах, к утвари, к остаткам утреннего завтрака»\*. Характерно, что больше всего поп-художники любят хлам, отбросы, обломки — в общем, все то, чему место не в музеях, а на свалке.

Но тривиальный предмет, введенный в сферу искусства, теряет свои привычные качества и приобретает, как считают поп-художники, совершенно иные свойства: «Новое измерение жизни сообщили тряпки, дерево, игральные карты, спичечные коробки, различные упаковочные бумаги, гофрированный картон, вырезки газетных заголовков. Ибо с того момента, когда билет метро наклеен на холст, он преобразуется. Он выпадает из повседневности, чтобы проникнуть в иную область, где он соседствует с цветовыми и абстрактными формами. И даже

---

\* M. R a g o n, Naissance d'un art nouveaux..., p. 135.

если он остался один, даже если композиция выполнена только из необычных материалов, эти разнородные материалы, сгруппированные художником, теряют свою стершуюся «индивидуальность». Он становится «иным», то есть произведением искусства того же порядка, что и тушь, чернила, уголь, когда художник освобождает их от свойств чисто вспомогательного материала и прославляет их на холсте или на бумаге. Коллажи из реальных материалов, включенных в картину, на самом деле легко убеждают, что эти художественные произведения есть нечто совершенно иное по сравнению с банальным реализмом — копией реального, поскольку, попавшие однажды в картину, эти реальные материалы кажутся утратившими их собственную субстанцию. Они — в необычайной для них обстановке. Они опозитизированы»\*.

Повешенный на стену или поставленный на пьедестал, «опозитизированный» предмет преобразуется и приобретает новый смысл. В характеристике этого смысла существуют две прямо противоположные точки зрения, обе, конечно, ложные, но учитываемые нами, так как нам необходимо, хотя бы чисто теоретически, расшифровать умозрительную концепцию пространства и времени в поп-арте. Одна из них заключается в том, что в попавших на холст предметах, в результате привлечения к ним внимания как к произведениям искусства, обостряются и становятся волнующе-наглядными изначальные качества, присущие им в реальной жизни, но до этого не замечаемые вследствие привычной повседневности их восприятия. Исходя из этой точки зрения, функция художника заключается в том, чтобы, вырвав предмет из привычного подтекста, остранив его, преподнести зрителю в «чистом» и безусловном виде. Так, Джон Мауэрс пишет: «Как маленький ребенок, который, держа яйцо, прячет и показывает его, чтоб закричать «яйцо!» — так Джаспер Джонс делает ясным то, что вещь существует сама по себе»\*\*. Ту же самую мысль развивает Роберт Розенблум: «Джонс — первый удивленный наблюдатель, и это обязывает его как бы впервые анализировать видимые качества банального объекта, на который он никогда раньше не обращал внимания»\*\*\*.

Но существует и другая, причем более распространенная точка зрения, сближающая поп-арт с сюрреализмом. Заурядный предмет, попавший в произведение искусства, согласно

---

\* M. R a g o n, Naissance d'un art nouveaux..., p. 25.

\*\* «Evergreen Review», 1960, march — april, p. 78.

\*\*\* «Art International», 1960, september, p. 78.



этой точке зрения, приобретает метафизические свойства. «Привычный объект, выхваченный из контекста и показанный в неожиданной изоляции, является одной из наиболее обычных визуальных неожиданностей сюрреализма. Постель, состоящая из стеганого одеяла и подушки, повешенная как картина на стене, является сама по себе достаточно сюрреалистическим образом»\*.

С наибольшей последовательностью эта точка зрения разрабатывается Л. Фламом. Флам, выводя поп-арт непосредственно из сюрреализма, утверждает, что любой объект, внесенный в сферу искусства, автоматически становится священным фетишем: «Искусство-объект восстанавливает, таким образом, нефетишизм в овеществленном виде, все, что угодно, может стать эстетическим, и, тем самым, священным объектом искусства-религии: пустая коробка из-под сардин, точно так же как ваза с цветами розы»\*\*.

Однако мы полагаем, что в крайне условной, умозрительной и схоластической концепции поп-арта обе эти противоположные тенденции не исключают друг друга и имеют одинаковое право на существование, притом проявляются они не у разных художников и не в различных произведениях, а одновременно в каждой работе «поп-артиста». Так, в композиции со стулом Раушенберга («Пилигрим», 1960) стул, конечно, приобрел несколько многозначительный смысл оттого, что его привязали к холсту и закрасили красной полосой, визуальной соединяющей его с плоскостью картины, но все же он не потерял от этого своих бытовых качеств, он не перестал быть стулом, так же как дверь — дверью, а лестница — лестницей. В предисловии к каталогу выставки Раушенберга утверждается, что художник «относится к объекту как традиционный сюрреалист, который чисто случайные предметы помещает в причудливое окружение. Но, в отличие от сюрреалиста, Раушенберг постоянно напоминает нам о реальном мире, из которого эти объекты пришли, он никогда не перedefирует их в воображаемый мир собственных созданий»\*\*\*.

Отсюда и определение Раушенбергом своего метода: «Живопись принадлежит к искусству и к жизни. Ни то, ни другое сделать невозможно. Я стремлюсь работать в пробеле между

---

\* D. Irwin, Pop-art and surrealism.— «Studio international», 1966, may.

\*\* L. Flam, L'art — religion de l'homme moderne.— «Revue de l'université de Bruxelles», 1965, N 5.

\*\*\* Robert Rauschenberg, Exhibitions of painting. Catalogue (1953—1967), Minneapolis, 1965, p. 8.

ними». Действительный мир для художника поп-арта — это не один-единственный реальный мир, а «один из миров, одна из субстанций, причем субстанция непознаваемая и не подчиняющаяся объективным законам»\*.

Художник поп-арта не отрицает и не отбрасывает реальную действительность, окружающую человека, наоборот, он весьма назойливо подчеркивает ее самое обыденное и тривиальное выражение, но в то же время нелогичностью сопоставления предметов и бессмысленностью их выбора он как бы ставит под сомнение сам факт закономерности ее существования. В то же время в картинах поп-арта напрасно было бы искать выражения каких-либо закономерностей метафизической действительности или же организующей и одухотворяющей весь внешний мир деятельности сознания. Каждым своим произведением художник как бы ставит вопрос: что есть жизнь — бессмысленное, отчужденное существование неодушевленной материи или же сконструированный болезненным и экзальтированным сознанием метафизический и призрачный мир? Этот вопрос ставится перед зрителем, роль которого, таким образом, необыкновенно даже для модернистского искусства возрастает. Духовная энергия в поп-арте должна идти, как это писал еще в 20-е годы Б. Р. Виппер, не от художника к зрителю, а, наоборот, от зрителя к художнику. Но «ответ» зрителя уже предугадан и «запрограммирован» в произведении — он настолько же неопределен и принципиально пассивен, как и «вопрос» художника. Ни в реальной действительности, ни в сознании человека нет ничего, что обусловило бы какую бы то ни было закономерность явлений действительности, целостность и единство мира. А поэтому снимается острота и напряженность вопроса. Произведение поп-арта — это абсолютно пассивная фиксация действительности, однако все же действительности не объективной, а такой, какой она представляется художнику, примирившемуся с «беззаконностью» и бессмысленностью и материального и духовного мира и возведшего эту «беззаконность» в абсолют.

Из подобного двусмысленного отношения к реальной действительности вытекает пространственная и временная концепция поп-арта.

Серия картин, созданная Раушенбергом в середине 50-х годов методом шелкографии, поддается примерно тем же приемам анализа, что и картины ташистов и сюрреалистов.

---

\* См.: А. Костеневич. Поп-арт.— «Искусство», 1966, № 7, стр. 60.

На больших холстах, покрытых фотоэмульсией, Раушенберг спроектировал, безо всякой связи между собой, фотографии наиболее примелькавшихся для глаз среднего американца изображений: портрет Кеннеди, летящий парашют, штангисты на пьедестале почета, ящики с помидорами, попугай, фрагменты известных картин и тому подобное. Фотографии соединяют между собой разбросанные в беспорядке цветочные пятна и изредка схематические изображения прямоугольников. Пятна цвета уплощают картину и не дают реальной перспективе фотографии «взломать» плоскость холста. Однако в картине есть и некоторый намек на чисто условную внутреннюю глубину. Не говоря уже о том, что перспектива фотографии все же в некоторой степени учитывается зрителем и что пятна цвета не только уплощают, но и обуславливают некоторую рельефность поверхности, объемный чертеж прямоугольников, да еще иногда со стрелкой-вектором, указывающей на направление его движения, конструирует крайне условную и в высшей степени схематизированную внутреннюю глубину картины, весьма неопределенным образом соотносенную с внешней средой. Двусмысленная неопределяемость этих двух видов пространства переходит даже в какой-то степени в их конфликтное противопоставление, которое и должен преодолеть художник, найдя чисто стилистическое единство этих двух сред. Эта двойственность, или, точнее сказать, намеренная двусмысленность, была давно замечена апологетами поп-арта и восторженно воспета ими в весьма наукообразных выражениях:

«Цель Раушенберга — связать картинное и физическое пространство — ясно видна в работах конца 50-х годов. Он разрывает прямоугольный картинный образ в таких работах, как «Зимняя луна», которая составлена из двух полотен, и «Волшебник», в котором подчеркнута связь между картиной и стеной»\*.

Джаспер Джонс, так же как Раушенберг, с одной стороны, всеми средствами стремится к максимальной плоскостности картины. Он берет в основу безусловно плоские и абсолютно безличные изображения: алфавит, цифры, американский флаг, цель и т. д., но в то же время сопоставляет их с реально объемными слепками частей человеческого лица или какими-либо другими предметами. Однако, конечно, с наибольшей наглядностью и с программной, чисто теоретической прямолинейностью виден своеобразный пространственный дуализм в работах Раушенберга, составленных из непреобразованных быто-

---

\* Robert Rauschenberg, Exhibitions of painting..., p. 9.

вых предметов, таких, как стул, лестница, дверь, в композициях Т. Вассельмана, Ж. Розенквиста, Р. Морриса, Ж. Дина, Г. Сегала, М. Рауссе и целого ряда других художников. Отдельные части их композиций настолько «смело» вторгаются в реальное пространство-среду, что даже сам зритель из наблюдателя превращается в один из элементов этой среды, терпящий тотальное, иногда даже физическое воздействие от всех остальных уравненных с ним в правах элементов. Зрителю дано право мысленного, чувственного, физического воздействия на искусственную среду. Волевая напряженность его сознания как будто бы торжествует над косной материей, но с другой стороны, как бы зритель ни проявлял свою творческую волю, он не в силах преобразовать и организовать безжизненное, заполненное случайными и несовместимыми друг с другом предметами пространство.

Концепция времени в поп-арте находится в теснейшей связи с пространственной концепцией. В картинах Раушенберга 50-х годов есть некоторые намеки на отражение реального, но разорванного на отдельные мгновения времени. Каждая из фотографий — это нарочито случайный взгляд на действительность, брошенный, как говорил сам Раушенберг, из окна или во время прогулки на улице. Причем характер и избирательность этого взгляда не обусловлены никаким внутренним чувством или состоянием аффекта, он принадлежит подчеркнуто усредненному «человеку толпы», для которого и внешний мир, неосмысленно воспринимаемый им, и внутренний, пассивный и пустой, — суть одно и тоже. Хотя фотографии различны по сюжету, но вследствие их тривиальности и привычной незаметности они, по существу, ничем не отличаются друг от друга, а следовательно, и отдельные моменты, в которые они были сделаны, тоже почти идентичны. Момент, как мельчайший отрезок времени, лишен потенции изменения — он «взаимозаменяем» и поэтому статичен.

Но самое главное — это то, что фотографии совмещены на одной плоскости и представляют собой единое, одновременное целое. Временной поток полностью разрушен — он приведен к одновременности. Поэтому, несмотря на то, что в поп-арте мы замечаем некоторые элементы реального времени, в котором живут фотографические изображения или же натуральные предметы, нельзя все же утверждать, что временная концепция поп-арта имеет какое-либо непосредственное отношение к реальному, объективному «процессовидному» времени. Сведением множества моментальных снимков к одной плоскости и объединением их при помощи композиционного построения и

цветовых пятен Раушенберг, безусловно, подчинил объективное время субъективной, причем крайне метафизической концепции времени. Это относится и к Джасперу Джонсу, у которого иррациональная метафизическая вневременность введенных в ткань произведения реальных объектов еще более подчеркнута и оголена.

Однако, как это ни парадоксально, метафизическое время не столько претендует на организацию всего произведения поп-арта в целом, сколько «разрушает» концепцию объективного, реального времени, могущего быть воплощенным в нем. Время, так же как и пространство, полностью не отнесено ни к какой области — ни к субъективному свойству сознания, ни к свойству реальной, пребывающей во времени действительности. В связи с этим еще раз вспоминается заявление Раушенберга о том, что он работает на грани между двумя различными действительностями.

Исходя из этой концепции времени, можно объяснить различие между сюжетным временем и реальным временем зрителя, которое наблюдается во всех произведениях поп-арта. Сюжетное время всегда мгновенно. Точнее, сюжетное время как бы отсутствует, оно приведено к вневременности, к статической остановке. Это видно на примерах картин Раушенберга, Джаспера Джонса, Розенквиста и других художников, но особенно наглядно в композициях Энди Уорола, составленных из бесчисленного множества одних и тех же фотографий Мерилин Монро или же консервных этикеток.

Но, с другой стороны, восприятие или, если можно так выразиться, «оглядывание» произведений поп-арта всегда длительно и умышленно растянуто во времени. Ни одна картина или скульптура не воспринимаются так мгновенно и безоговорочно, как «Черный квадрат» Малевича или композиции Мондриана. Шелкографические картины Раушенберга, вследствие большого размера и обильной нагруженности фотографиями, нуждаются в постепенном и длительном рассматривании. «Наше внимание, — утверждает в предисловии к каталогу выставки Раушенберга, — движется от детали к детали и вытянутая форма заставляет нас скорее «читать», чем постигать все с одного взгляда»\*. Ташистская раскраска предмета и многозначительная «загадочность» композиций Джаспера Джонса также обуславливают длительность восприятия произведения, но с наибольшей категоричностью эта затянутость видна в композициях, состоящих из множества повторений одного и

---

\* Robert Rauschenberg, Exhibitions of paintings..., p. 10.

того же портрета. На каждую фотографию или этикетку, для того чтобы удостовериться, что это одно и то же изображение, почти бессознательно тратится хотя бы мгновение, тогда как вследствие неизменяемости всех изображений сюжетное время, как мы уже говорили, приведено к статическому моменту. Но время восприятия — это реальное время зрителя, а сюжетное время в поп-арте — это время иррациональное и метафизическое, и так как характер этих двух временных аспектов принципиально не совпадает, то, следовательно, мы опять-таки подходим к не разрешимой ни художником, ни зрителем, сформулированной нами дилемме.

Несмотря на некоторые элементы длительности в восприятии произведений, поп-арт все же глубоко статичное искусство (если, конечно, его можно назвать искусством). Насильственная остановка движения времени — вот его лозунг. Остановив поток времени, по крайней мере сюжетного, художник поп-арта претендует на вновь найденное им понятие вневременности. Но если геометрический абстракционизм — это волюнтаристская остановка времени, мгновенная и насильственная проекция упорядоченно-геометрического духа в реальную жизнь, то поп-арт — это принципиально безвольное, пассивное подчинение действительности, такой, какая она есть, вернее, такой, какой она представляется крайне среднему, подчеркнуто бездарному «человеку толпы», до уровня которого добровольно и даже с некоторым ликованием доводит себя художник, действительности, потерявшей осмысленность, закономерность, движущий закон и в результате этого потенцию развития, точнее, потенцию изменения, действительности абсурдной.

Временная концепция поп-арта — это своеобразное единство вечности и мгновения. Но это единство могло быть создано только в результате утверждения недвижимости и, главное, неизменяемости реального, объективного времени. Время недвижимо потому, что не хранит в себе прошлого и не содержит элементов, могущих прорасти в будущее. Недвижимость времени характеризует предметы и явления, которые мертвы, не *уже* мертвы и не *еще* мертвы, а вообще мертвы. Их мертвенность обусловила слияние мгновенности и бесконечной длительности в каждом отдельном произведении.

Для художника-реалиста окружающая действительность обладает внутренней закономерностью, и задача его заключается в том, чтобы, уловив эту единую для всего сущего закономерность, воплотить ее в произведении искусства. Для абстракциониста и сюрреалиста начала века объективный мир потерял свою цельность и осмысленность, однако внутренний

мир человека, его сознание, проецируемое на окружающую хаотическую действительность, вносит в нее закономерности человеческого духа, самонадеянно почитающего себя демиургом Вселенной. Но чем далее видоизменяется модернистское искусство, тем более разрушается и цельность самого сознания, которое все более становится бессильным внести в природу какую-либо свою собственную субъективную организацию. Отсюда ощущение боли, неудовлетворенности, трагическое бессилие и всеобщей тотальной хаотичности, которое пронизывает искусство 30—40-х годов. В поп-арте снимается вопрос о закономерностях реального мира, с одной стороны, и о субъективных законах сознания — с другой. Поп-художник, творя на грани двух реальностей, в сущности, отвергает истинную реальность обоих. Он не столько ставит вопрос о смысле существования, сколько предопределяет ответ о его неразрешимости при всех условиях. Это и привносит в его произведение динамичности, глубокою временную неподвижность, которые являются главной отличительной чертой поп-арта.

Методология поп-арта свидетельствует о том, что поп-художник целенаправленно стремится к полному растворению искусства в жизни. Но при этом образуется порочный круг. Допрашивая и анализируя действительность, художник не находит в ней никаких моральных и эстетических ценностей. Не найдя таковых в жизни и в самом себе, он последовательно отказывается утверждать их и в искусстве, но в то же время, неуклонно совершенствуя приемы его активизации, он доходит до крайней точки, конструируя произведение из тех же неизменяемых элементов, из которых состоит действительность, добивается почти полного «слияния» ее с искусством. Но, добившись этого, художник принципиально ничего не вносит в эту действительность. Иными словами, если абсурдна жизнь, то абсурдно и произведение искусства, порожденное ею. Но если искусство так же абсурдно, как и действительность, то ни к чему ему существовать в иной, отличной от жизни форме, естественнее искусству войти в действительность, раствориться в ней, абсолютно ничем ее не изменяя, и этим добровольным актом закончить свое существование. В искусстве поп-арта нашел свое ярчайшее воплощение трагический парадокс современного западного искусства: призыв максимально активными средствами к полному и принципиальному бездействию.

Сегодня поп-арт уже в какой-то степени пройденный этап. Последнее слово современного модернизма — это оп-арт и так называемое кинетическое искусство. Приемы и методы оп-арта постепенно в течение двадцати-тридцати последних лет вызревали в «творческих лабораториях» Вазарелли, Альберса, Гербина, де Сото и наконец нашли свое широкое признание на недавних выставках, носящих весьма красноречивые названия: «Колористический динамизм», «Одиннадцать вибраций», «Импульс», «Кинетика и оптика», «Чувствительный глаз». На этих выставках были представлены работы десятков оп-художников, в том числе Ричарда Анушкевича, Френка Стеллы, Ларри Пуна, Чарльза Хинмана, Юлиана Стэнчока, Бриджит Райли, Гвидо Молинари и многих других.

Картины оп-художников разлинованы мелкой сеткой аритмичных линий, покрыты разноцветными квадратами, треугольниками, концентрическими кругами, разбегающимися и перекрещивающимися лучами, плоскими и рельефно выпуклыми поверхностями, на которые нанесен рисунок. Взаимодействием этих элементарных абстрактных элементов художники добиваются весьма своеобразного оптического эффекта движения и изменения общей картины, подвижной пульсации цвета и композиции и вовлечения в оптическую иллюзию, одновременного приближения и удаления планов. Эта иллюзия движения создается у зрителя за счет особых форм своеобразно построенного пространства, которое своей постоянной вариантностью обуславливает динамический характер восприятия произведения. При малейшем изменении положения зрителя по отношению к холсту общая картина тут же меняется — она является функцией реальной пространственной позиции зрителя. Тем самым зрителю самым настойчивым образом предписывается постоянное перемещение по отношению к плоскости холста, так как в статичном положении он воспринимает только один аспект картины — один из бесчисленного множества.

Если кубистическая картина в какой-то степени обуславливала иллюзию движения зрителя вокруг объекта или же, говоря другими словами, «воспоминания» зрителем разных аспектов этого объекта, то композиция оп-художника заставляет зрителя производить реальное движение в реальном, отнюдь не иллюзорном времени и пространстве и видеть сменяющие друг друга всегда абстрактные образы.

Отсюда вытекают и характерные особенности концепции времени, свойственной мироощущению оп-художника. Время в



оп-арте все больше и больше тяготеет ко времени реальному или, точнее, к фактическому времени зрителя. Сюжетное и авторское время в оп-арте как бы полностью уничтожается — зритель, демиург и «хозяин» произведения, сам определяет характер художественного времени и эстетической реакции. Он сам должен заполнить тот мироощущенческий вакуум, который создается оп-произведением, якобы призванным только бессмысленно и скромно раздражать свето- и цветочувствительную сетчатку глаза.

В концепции времени оп-арта нет двусмысленности концепции поп-художника, который все время как бы балансирует между двумя реальностями. Оп-художник делает еще один шаг по пути вторжения в реальное время и пространство зрителя. Оп-арт нельзя назвать «искусством» статическим. Это, безусловно, «искусство» динамическое. Но динамическое оно до тех пор и постольку, поскольку этого хочет сам зритель.

Оп-арт — это еще один этап последовательного процесса концентрации внимания художников-модернистов на временных категориях. Фактор времени, движения, кинетизма составляет основу метода и мировоззрения оп-художников, недаром столь часто они высказываются о принципиальной важности проблемы времени. Одно из этих высказываний, очень близкое по своим положениям большинству выступлений художников оп-арта на данную тему — ответ художника Агама на анкету Жан-Жака Левека и Жильбера Гателье «Живопись вступает в новую эру», — нам хотелось бы привести полностью: «Мои картины представляют собой работы двух видов: они либо выполнены на плоских поверхностях, которые через определенные правильные промежутки чередуются с выпуклой рельефной поверхностью, таким образом нанесенные на эту поверхность, что зритель воспринимает их как бы в вечном преобразовании, если он сам стоит неподвижно, или же в вечном движении, если он сам идет, а не стоит на месте. Либо они представляют собой живописные панно, которые несут на своей поверхности ряд подвижных элементов. Это могут быть и приходящие в движение металлические стержни и перестраивающиеся геометрические фигуры, вроде гигантской мозаики, гигантского детского калейдоскопа. Либо это может быть игра разноцветных раздвижных планок, перестраивающихся каждый раз по-новому, — все это зритель приводит в движение нажатием кнопки. Эти работы второго вида образуют всегда новую полифонию образов. Предусмотрено бесконечное множество различных композиций, так чтобы во время такого перестраивания картины у зрителя не было ни одного шанса по-

лучить дважды один и тот же или даже просто схожий образ. Так в моем творчестве я ставлю новые технические приемы и новые материалы на службу делу высокому и нужному — вернуть изобразительству, а тем самым и человеку, подлинность его намерения, измерения, действительно достойные его, — категорию времени.

Изобразительство — это не только призыв к прекрасному, но и отражение действительности, которую каждый художник чувствует очень глубоко и индивидуально. С тех пор как человек вкусил от плода с дерева познания, ощущение действительности в его сознании стало неотделимым от ощущения времени, потому что тогда человек познал впервые действительность и смерть, познал категорию времени. Если искусство не отображает одновременно этих двух категорий, оно становится чисто декоративным, суммарным, поверхностным, оно не проникает в сущность действительности, такое искусство чисто развлекательно, оно годится только для чисто декоративного украшения, то есть это искусство того периода, который предшествовал моменту, когда человек впервые вкусил от дерева познания...

Но что подобная постановка вопроса может изменить в искусстве? Она поможет теснее связать искусство с жизнью. В наши дни человек все свое видение как бы увязывает с категорией времени, все как бы происходит в рамках дилеммы «предвиденное — непредвиденное», всякую вещь, всякое явление наука рассматривает в свете того, насколько оно вероятно и какова может быть его эволюция. Вот точно так же и я впервые включил категорию длительности в то искусство вероятного, каким является картина, и это меняет все, потому что прожитое и прочувствованное во времени не может быть воспроизведено как нечто застывшее и неизменное»\*.

Время понимается в оп-арте как бесконечная длительность, в которой, несмотря на постоянное изменение цветовой и композиционной структуры образа, а может быть, как раз вследствие этого однообразного и бессмысленного изменения, нет ни малейшего намека на такие явления, как становление, рост, кульминация, то есть как раз на те явления, которые лежат в основе ощущения времени как неперемennого условия процесса, являющегося залогом приближения к реальному, объективному времени материального мира.

Движение в трактовке оп-художника является функцией какого-то воображаемого перпетуум-мобиле, оно столь же аб-

---

\* «Art», 1965, № 1014, 22—23 september.

страктно, столь же нереально, как и сам «вечный двигатель», оно не имеет никакого отношения к чувственному человеческому времени.

\* \* \*

Еще в большей степени, в степени, доходящей до крайности, до своего логического конца все эти тенденции проявляются в кинетическом искусстве, которое, впрочем, в принципе почти ничем не отличается от оп-арта.

Тингели, Марк Бранденбург, Френк Малина и другие «конструкторы» кинетических сооружений не удовлетворяются больше динамическими возможностями самого человека, они довольно часто апеллируют к гораздо более надежным, а главное, длительным источникам энергии, прежде всего к электромотору. Ротор электромотора, при условии, конечно, подвода к нему питания, может вращаться теоретически вечно и «вечно» изменять композиционный и цветовой строй произведения. Он дает, наконец, возможность реального воплощения фактора неограниченной длительности, фактора, который характеризует одну из важнейших сторон концепции времени, свойственной всем без исключения произведениям модернистского искусства на всех этапах его истории. Это вечное движение как раз в результате своей вечности никоим образом не связано ни с какими формами движения, присущими ощущениям реального человека. Конструируя произведение кинетического искусства, «художник-инженер» тщится создать своеобразный макет неодушевленного Космоса, макет «Вселенной, лишенной бога», то есть Вселенной, лишенной всех законов, кроме одного — вечного и монотонного изменения, вечного и бессмысленного движения.

Творчество кинетистов вплотную подошло к последней грани искусства, потому что движение в нем уже вышло из сферы искусства и вступило в сферу реальной, лежащей за ее пределами действительности. «Меня мало интересует «иллюзия» движения, — заявляет Френк Малина. — Я заинтересован истинным движением, переменной цвета и времени. Эстетика истинного движения — почти не изучена. Мы признаем движение в балете, музыке, но движение в изобразительном искусстве до последнего времени не находило своего выражения» \*.

---

\* H. W att, Kinetics cross the gap.— «Studio international», 1965, september, p. 126.

Кинетическое искусство — это искусство, в котором все основные тенденции присущей модернизму концепции времени находят свое предельно последовательное, максимально логичное, а поэтому наиболее абсурдное, выходящее за рамки искусства воплощение. Кинетическое искусство — это закономерный конец всего модернистского искусства в тех формах, в которых мы его знаем, или, быть может, начало его нового, неожиданного, еще более ошарашивающего этапа.

\* \* \*

Резюмируя все сказанное нами о проблеме времени в современной западной живописи, мы приходим к ряду определенных выводов.

Категория времени во все исторические периоды была одной из важнейших категорий искусства, но никогда она не играла такой значительной роли в формировании мироощущения и творческого метода, как в искусстве XX века. Никогда еще художники не стремились в таком явном и оголенном виде выразить пластически абстрактные пространственно-временные категории.

Феномен времени в пространственных искусствах — архитектуре, скульптуре и прежде всего в живописи — может воплощаться только в категориях пространства, и поэтому естественно, что проблема времени не может быть поставлена и решена без одновременной постановки проблемы пространства. Динамический характер постижения зрителем весьма условной пространственной конструкции определяет концепцию времени в современной западной живописи.

Целью нашей работы явилось определение художественного времени современной живописи как результата взаимодействия субъективного времени, изображенного в произведении, и реального, фактического времени зрителя, что в конечном итоге определяет тип эстетической реакции.

В произведении искусства художественное время обуславливается характером взаимоотношений трех разных времен — времени сюжетного, авторского и времени зрителя. В современной западной живописи мы отмечаем явственную и последовательную тенденцию к сближению этих разных времен, а в абстракционизме, на всех его этапах, тенденцию к замещению сюжетного времени временем зрителя. Эта тенденция, дающая себя знать еще в импрессионизме, определяет структуру временной концепции последних этапов модернизма — ташизма и поп-арта.

Время зрителя, определенным образом организованное, довлеет и над сюжетным и над авторским временем, оно обусловлено чрезвычайно активной ролью, отведенной зрителю в модернистском искусстве.

Подобная структура временной концепции определяет мировоззренческий характер художественного времени. Время в современной западной живописи трактуется не как «объективно-реальная форма бытия»\*, организующая все явления реальной действительности, а как свойство, присущее только человеческому сознанию и поэтому носящее крайне субъективный и метафизический характер. Время, порожденное субъективным сознанием и внесенное им в мир, целиком и полностью зависит от характера человеческих эмоций. Оно не несет в себе потенцию развития, не направлено от прошлого к будущему, оно прерывисто и дискретно. Непрерывный временной поток распадается на отдельные кванты-мгновения, которые в некоторых случаях могут быть восприняты как статические останки времени — как «вечность» или даже как «вневременность».

По-своему на каждом этапе соотнося оба этих аспекта времени, модернистское искусство своеобразно трактует момент как изолированную, сколь угодно малую временную величину, стремящуюся к самоуничтожению, и трактует вечность как ничем не ограниченную, неопределяемую длительность.

«Органичное», но, конечно, в чисто умозрительном плане, слияние обеих этих категорий, при котором понятие мига распространяется в вечность и наоборот, происходит только в очень короткие промежутки существования искусства геометрического абстракционизма, а на сегодняшний день — искусства поп-арта.

Слияние это достигнуто ценой громадных этических и эстетических потерь искусства, а в конечном итоге и полного самоуничтожения его в том виде, в котором оно существовало и существует.

Дискретный, ненаправленный характер времени и прежде всего трактовка его как свойства, присущего только субъекту, определяет один из важнейших признаков всего западного искусства, начиная с первых опытов кубистов, кончая нашими днями и проявляющийся в последовательном исключении из времени всех тех моментов, которые могли бы определить формы существования явлений во времени как процессе. В концепции времени современного западного искусства нет таких

---

\* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 181.

определяющих каждый процесс понятий, как «начало», «середина», «конец» и прежде всего «кульминация».

Анализ концепции времени дает возможность определения не только тех или иных тенденций, важных для характеристики искусства модернизма как замкнутой в самой себе системы, но и представляет необходимый материал для исследования характера взаимоотношений модернистского искусства с реальной действительностью, которая его обусловила и в которой «продукты» этого искусства должны, как мечтают его творцы, обрести жизнь «совершенных духовных ценностей». Обостренный интерес художников-модернистов к проблеме времени, как мы уже говорили, не является порождением их субъективной воли; проблема времени — одна из важнейших проблем современности. Но, обратившись к этой проблеме, испытав на себе влияние тех же социальных факторов, что и творцы реалистического искусства, художники-модернисты последовательно идут по пути создания такой концепции, в которой бы в чистом виде, с недвусмысленностью математической формулы отразились только их собственные, крайне субъективные представления о времени.

Однако это только одна сторона вопроса. Другая, не менее важная сторона заключается в той реакции, на которую рассчитывают модернисты, стремясь при помощи всего арсенала выразительных средств своего искусства внести в реальную действительность собственную временную концепцию, заразить зрителя — вполне реального человека XX столетия — «бациллами» своего мироощущения.

Все направления современного западного искусства характеризует один общий признак — активное, часто даже агрессивное, отношение к зрителю. И если в начале века этот признак разрешался стремлением втянуть зрителя в эмоциональную сферу искусства, то постепенно мы замечаем его эволюцию в сторону стремления ввести само искусство в жизненную среду и растворить его в ней. Концепция времени, которая при этом навязывается зрителю, формируя его мировоззрение, должна во взаимодействии с целым рядом других факторов обусловить и его социальную позицию. Если мы с этой точки зрения взглянем на сформулированную нами концепцию времени, то заметим, что эта концепция должна увести человека от переживания сегодняшнего неповторимого момента реального существования, она ослабляет его реакцию на этот момент, а следовательно, уменьшает или даже сводит почти на нет возможность контакта человека с окружающей его действительностью. В социальном плане эта концепция обуслови-

вает сознание принципиальной невозможности изменения реального мира человеком, невозможность его влияния на ход объективных событий.

Как мы видим, воплощая определенную концепцию времени в своем искусстве, модернисты далеко не безразлично относятся к социальной роли человека в истории и в природе. Более того, они недвусмысленно навязывают ему крайне пассивную и безвольную жизненную позицию, заражая его духом тотального скептицизма. Человек, воспринявший эту концепцию, лишается возможности жить, ощущать, действовать *здесь и теперь*, то есть в *данной конкретной* исторической ситуации, единственной и неповторимой ситуации, в которой проходит его жизнь.

В этом-то и проявляется коренное и принципиальное отличие модернизма от реалистического искусства и, в частности, в плане трактовки феномена времени. Фактор времени в искусстве реализма играет, пожалуй, не меньшую роль, чем в модернизме, но роль этого феномена другая. Кроме того, что модернизм и реализм воплощают идеи и представления людей совершенно разных классов, разных формаций и в конечном итоге разных культур, весьма важно, что цели и задачи, которые стоят перед художниками — модернистами и реалистами — диаметрально противоположны. Отсюда и несводимость, принципиальная разница двух разных временных концепций. Время художником-реалистом, опирающимся на лучшие традиции искусства XIX века, понимается как объективная категория, присущая всем явлениям окружающего мира. Переживания и ощущения человека именно вследствие их длительности и процессивной организованности неразрывно связаны с изменяющимся и развивающимся в историческом времени обществом и живущим в динамичном и едином направленном временном потоке внешним миром. Для модерниста же концепция крайне субъективного, волюнтаристского времени является еще одним фактором, отделяющим человека от мира, возводящим вокруг него непреодолимые и глухие стеклянные стены.

Крайняя неустойчивость характеризует все направления западного искусства XX века. Стоит только определенному мироощущению и обусловленному им творческому методу сформироваться, как стремление к логической завершенности системы приводит ее к добровольному и полному самоуничтожению. Это относится уже в какой-то степени к фовизму, кубизму, но в первую очередь к «геометрическому абстракционизму», сюрреализму, ташизму и тем более — к поп-арту. Одним из важнейших следствий этого процесса является крайняя

недолговечность характерных для каждого направления пространственно-временных представлений.

Однако в целом сформулированная нами своеобразная, по-своему последовательная и единая концепция времени характерна в том или ином аспекте для всех течений модернистской живописи.



## СОДЕРЖАНИЕ

К. М. ДОЛГОВ. Философия культуры и эстетика Хосе Ортеги-и-Гассета . . . . .	3
Р. Ф. ДОДЕЛЬЦЕВ. Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда . . . . .	61
С. С. АВЕРИНЦЕВ. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии . . . . .	110
Ал. В. МИХАЙЛОВ. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно . . . . .	156
Р. П. СОБОЛЕВ. Абрис Жана-Люка Годара . . . . .	260
О. С. СЕМЕНОВ. Категория времени в модернистской западной живописи . . . . .	309

### О СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Сборник статей, выпуск 3

Редактор *Ю. Кашкаров*. Художник *Ю. Марков*. Художественный редактор *Э. Ринчино*.  
Технический редактор *Н. Новожилова*. Корректор *В. Акулинина*. Сдано в набор  
11/V—1971 г. Подп. в печ. 10/V—1972 г. А 03990. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 21,459.  
Уч.-изд. л. 23,7. Тираж 15 000 экз. Бумага типографская № 1. Издательство «Искусство».  
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Изд. № 17288. Московская типография № 5  
Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва  
Мало-Московская, 21. Зак. № 651. Цена 1 р. 87 к.

