
ГЕГЕЛЬ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЗНАЧЕНИЯ ГЕГЕЛЯ В ТЕОРИИ ДРАМЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ИДЕАЛ В ИСКУССТВЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СИМВОЛИЧЕСКОЕ, КЛАССИЧЕСКОЕ И РОМАНТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СУДЬБА ЛИЧНОСТИ И СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ДРАМАТИЗМА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Какое же общественное состояние наиболее благоприятно для развития искусства? Это — «век героев», т. е. эпоха античной демократии. Здесь мы видим, как Гегель выступает в качестве продолжателя Винкельмана, Лессинга и Шиллера². Подобно им, он связывает эстетический идеал с определенной формой общественного строя. Только там, где государственность не достигла такого состояния, которое подавляет личность, возможен расцвет художественной деятельности.

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

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

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

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

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

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

он выступает как теоретик, значительно развивший наследие просветительской эстетики.

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

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

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

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

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

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

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

Снова перед нами возникает положение Дидро о том, что трагедия является республиканским жанром, а комедия — жанром монархическим⁴. В интерпретации Гегеля яснее всего раскрывается, что без свободного волеизъявления личности не может быть трагедии. Всякое подчинение сводит противоречия и кон-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

КОЛЛИЗИЯ КАК ОСНОВА ДРАМЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

Продолжим рассмотрение основ драматизма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Второй случай коллизии, основанный на рождении, состоит в

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«ВСЕОБЩИЕ СИЛЫ ДЕЙСТВИЯ»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953, т. 1, с. 290.

⁷ Там же, с. 291.

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

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

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

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

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

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

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

Постановка вопроса о религиозном пафосе в драме представляет собой часть полемики Гегеля против реакционных тенденций в романтизме. Напомним, что Ф. Шлегель видел в Кальдероне драматурга более значительного, чем Шекспир, и считал «Поклонение кресту» и «Стойкого принца» высшими образцами христианской трагедии⁸. В противовес этому Гегель восстанавливает положение о нетрагичности христианского героя, выдвинутое Лессингом в «Гамбургской драматургии»⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

ХАРАКТЕР

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Еще одно полемическое соображение выдвигает Гегель про-

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

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

НАРОДНОСТЬ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ОТЛИЧИЕ ДРАМЫ ОТ ЭПОСА И ЛИРИКИ

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

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

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

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

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

Рассмотрение драматического искусства Гегель разделяет на

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Действие возникает как волевое стремление, осуществляемое

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

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

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

В известном смысле драма, по определению Гегеля, абстрактнее эпоса. Это вытекает из того, что в ней «интерес ограничивается (...) внутренней целью, где героем является действующий

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДЕЙСТВИЕ В ДРАМЕ

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

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

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

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

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

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

РЕЧЬ В ДРАМЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТЕНДЕНЦИЯ В ДРАМЕ

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

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

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

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

ДРАМА И ТЕАТР

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

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

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

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

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

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

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

СУЩНОСТЬ ТРАГЕДИИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вспомним, что замысел трагедии о Сократе был и у Дидро¹⁰. Но для французского философа-просветителя не было никакого сомнения в том, что в конфликте с Афинами безусловно прав был великий мыслитель, и трагедия состояла в том, что народ не оценил и не понял освободительного и прогрессивного значения критической мысли Сократа. Для Гегеля, как мы видим, правы обе стороны: передовой мыслитель и консервативное государство. Правда, потом Гегель делает оговорку, он признает, что в самом афинском народе уже начал укореняться субъективный элемент, который «выступал в виде жадности, эгоизма и т. п.» (4, 366). Тем не менее осуждение Сократа Гегель считает оправданным. За этим следует дополнение: «После этого афинский народ раскаялся в своем приговоре, и это также было неизбежно. В этом было нечто высокотрагическое: именно то, что афиняне проклинали в Сократе, они должны были ощутить уже проникшим в их внутренний мир. В сознании этого они проклинали обвинителей Сократа и объявили о его невинности. Они поняли, что они сами в той же мере являются виновными или невинными, потому что принцип Сократа уже пустил в них глубокие корни, стал их собственным принципом, а именно — принципом субъективности» (4, 365). Но сам же Гегель признал, что субъективность афинян проявлялась в грубо примитивной форме жадности и эгоизма, — как же можно было сопоставлять это с бескорыстным служением истине, которое было присуще Сократу?

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

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

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

ВИНА И ОЧИЩЕНИЕ ГЕРОЯ

Гегель должен был неизбежно обратиться к вопросу, неизменно встававшему перед всеми, кто занимался проблемой трагедии, а именно — к определению страха, сострадания и очищения¹². Для Гегеля несомненно, что катарсис представляет собой очищение от страха и сострадания. Но это не означает, по мнению Гегеля, освобождения от неприятного чувства, вызываемого зрелищем страдания. Проблема решается лишь в том случае, если мы обратимся к содержанию трагического конфликта. Трагедия не может изображать просто неприятные или отвратительные явления жизни, «ибо для художественного произведения речь может идти только о том, чтобы изображать все отвечающее разуму и истине духа...» (3, 577). Страх и сострадание имеют две формы проявления. Первую составляет просто умиление или симпатия к несчастьям и страданиям других. Эту форму страха и сострадания Гегель называет мещански-сентиментальной. Она не соответствует ни сущности трагического конфликта, ни природе трагического характера. Такой страх за героя и такое сострадание к нему унижают героя, ибо в нем невольно видят просто жалкого несчастливца. В противовес сентиментально-мещанскому пониманию сострадания Гегель выдвигает свою концепцию: «Подлинное (...) сострадание, напротив, есть сопереживание нравственной оправданности страдающего, со всем тем положительным и субстанциальным, что должно быть заключено в нем. Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы. Если поэтому трагический характер, внушающий нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным» (3, 577—578).

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

¹¹ Цит. по кн.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 439.

¹² См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 43—54.

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

В ряде случаев теория Гегеля удачно объясняла трагический конфликт. В качестве примера можно привести такие трагедии Шекспира, как «Отелло» и «Макбет». Эти герои действительно, преследуя свои цели и поддаваясь влиянию страсти, совершали поступки, делавшие их виновными. Но в других трагедиях ситуация была иной, и героев не всегда можно было считать действительно виновными. Тем не менее последователи Гегеля навязывали героям вину. Наиболее разительным примером этого является «Ромео и Джульетта». Идеалистическая критика XIX в., не обвиняя, считала, что юные герои трагедии погибают, потому что на них лежит трагическая вина. Критики расходились только в том, как они определяли эту вину. По мнению одних, вина Ромео и Джульетты заключалась в том, что они нарушили волю родителей. По мнению других — в том, что их страсть являлась односторонней, они будто бы из-за нее забыли весь мир и его законы¹³.

Против концепции трагической вины со всей решительностью выступил революционер-демократ Н. Г. Чернышевский. Он утверждал, что бесчеловечно видеть в каждом погибающем виновного. Чернышевский справедливо указывал на то, что с точки зрения нравственности ни Ромео и Джульетта, ни Дездемона, хотя они и погибают, не несут в себе никакой нравственной вины. Наоборот, они являются прекрасными и нравственно чистыми людьми¹⁴.

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

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

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

обще Гегель стремился постичь закономерность трагического, его обусловленность диалектикой жизненных обстоятельств. Если его решение и не может нас удовлетворить, то постановка вопроса о природе трагического в принципе у него более правильная, чем у Чернышевского. На это указал Г. В. Плеханов, отметивший превосходство идеалистической диалектики Гегеля над механистическим материализмом Чернышевского в данном частном вопросе¹⁵.

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

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

Излагаемое здесь решение проблемы трагического было установлено основоположниками марксизма¹⁶.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ ТРАГЕДИИ

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

¹⁵ См.: Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 437—440.

¹⁶ См. часть III в настоящей книге, с. 263—265.

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

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

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

¹⁷ В романе фильм называется «Граф Орлов».

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

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

КЛАССИЧЕСКАЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ются преступниками, то по отношению к ним развязка выступает как наказание за их деяния. Их гибель выступает как своего рода приговор высших нравственных сил по отношению к людям, совершенно чуждым каких-либо положительных моральных принципов. Такие герои, пишет Гегель, как бы «разбиваются о некую наличную силу, вопреки которой они хотели осуществить свою особенную цель» (3, 609). Приводя примеры гибели Валленштейна и Геца фон Берлихингена, Гегель приближается к социально-историческому объяснению их гибели, когда пишет, что Гец нападает «на существующие политические отношения, становящиеся все более прочными» (3, 609), но останавливается на полпути. Однако для полного решения проблемы Гегелю мешает его абстрагирование конфликта в форму чисто нравственного столкновения. Впоследствии Маркс и Энгельс, взяв для примера того же героя трагедии Гете, раскрыли, что не моральные, а исторические причины обусловили трагическую развязку судьбы Геца¹⁸.

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

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

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

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

¹⁸ См. с. 263—265 в настоящей книге.

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

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

КОМЕДИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Нельзя не заметить, что теория комического у Гегеля менее развернута, чем теория трагического. Со времен «Поэтики» Аристотеля теория комического всегда занимала меньшее место в теории драмы и была постоянно камнем преткновения для теоретиков. Гегелевская теория комедии, как и его теория трагедии, имеет своим основанием общие принципы нравственности. Нет необходимости повторять то, что по этому поводу говорилось в связи с трагедией. Отметим лишь, что, беря примеры из социальной жизни для определения природы комического, Гегель противопоставляет истинное и ложное, как это можно видеть в его характеристике Аристофана. Гегель убежден в том, что комедии Аристофана представляют собой объективное изображение комического конфликта. Между тем в действительности это было не так. Аристофан не возвышался над конфликтами античной демократии, а занимал определенную позицию в политической борьбе своего времени. В этом отношении безусловно прав Ф. Энгельс, который причислил Аристофана к числу тенденциозных драматургов²⁰.

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

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

²⁰ См. с. 239 в настоящей книге.

ми изменениями. Определенный социальный строй, создающий свои формы быта, законы и нравственность, с течением времени утрачивают свою жизненность, ибо на смену ему приходят новые общественные отношения. В этих условиях старая мораль, прежние понятия, со всей серьезностью отстаиваемые сторонниками изжившего себя общественного строя, приобретают комический характер²¹.

КОМИЧЕСКОЕ И РАЗЛОЖЕНИЕ ИСКУССТВА

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

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

²¹ См. с. 274—275 в настоящей книге.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДРАМА В УЗКОМ СМЫСЛЕ СЛОВА

Гегель принял положение Дидро о том, что между трагедией и комедией возможен «средний» вид драматического искусства²². Как он отмечает, драма в узком смысле слова — порождение нового времени. В среднем жанре, по мнению Гегеля, происходит «опосредствование трагического и комического» (3, 583). Здесь трагическое и комическое не соседствуют, не сосуществуют, как, например, в некоторых произведениях Шекспира. Происходит своего рода слияние их, «они выравниваются, обоюдно притупляясь. Субъективность, вместо того чтобы действовать в соответствии с комической превратностью, наполняется серьезностью более прочных отношений и устойчивых характеров, тогда как трагическая твердость воли и глубина коллизии настолько смягчаются и сглаживаются, что дело в конце концов может прийти до примирения интересов и гармонического единения целей и индивидов» (3, 583). Образцом такого рода драмы для Гегеля является «Ифигения» Гете.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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