
Глава IX
В ЦАРСТВЕ ПРЕКРАСНОГО

От одного рассудка не может произойти философия, ибо философия есть нечто большее, чем накопленное знание.

От одного разума не может произойти философия, ибо философия есть нечто большее, чем слепое требование бесконечного прогресса в расчленении и сочленении возможных предметов.

Но если порывам разума светит идеал красоты, он знает, к чему и зачем стремится.

Гёльдерлин

Закончив свои блуждания по мрачному лабиринту всемирной истории, абсолютная идея вырывается к свету и разуму, она покидает сферу объективного духа и восходит к духу абсолютному. Учение об абсолютном духе в гегелевской системе охватывает то, что мы называем общественным сознанием, точнее — три его формы: искусство, религию, философию.

Эстетика Гегеля — это теория искусства. Красоту природы философ исключает из своего рассмотрения в угоду схеме, по которой природа представляет собой пройденный этап. Идея не оглядывается назад: она устремлена вперед и ввысь, к сияющим вершинам духа. Красота искусства, по Гегелю, выше естественной красоты, поскольку дух превосходит природу.

Александр Гумбольдт поразил однажды своих собеседников остротой: для Гегеля, уверял он, «любой берлинский анекдот как произведение духа есть нечто большее, чем солнце»¹. Самое забавное заключалось в том, что натуралист ничего не придумал. Вот аргументация философа: «Конечно, по своему содержанию солнце является абсолютно необходимым моментом, а вздорная выдумка, как что-то случайное и преходящее, быстро исчезает. Но такой образец природного существования, как солнце, взятый с точки зрения “для-себя-бытия”, есть нечто безразличное, не свободное внутри себя и лишенное самосознания»². Гегель знает, что термин «выше» относителен. Но «высшее в смысле превосходства духа (и порожденной им красоты художественного произведения) над природой не есть чисто относительное понятие. Только дух представляет собой истинное как всеобъемлющее начало, и все прекрасное лишь постольку явля-

ется истинно прекрасным, поскольку оно причастно к высшему и рождено им»³. Прекрасное в природе — только рефлекс красоты духа. Отдельные живые продукты природы преходящи, их наружный вид изменчив, тогда как произведение искусства сохраняется устойчиво.

Рассуждения Гегеля вызвали впоследствии контррассуждения материалиста Н. Г. Чернышевского, который доказывал противоположное: красота природы выше красоты искусства. Относительно преходящего характера произведений природы он верно замечал, что произведения искусства также не вечны, они гибнут или портятся. Прекрасное в искусстве подвержено капризам моды и обветшанию материала, чего не знает природа. Устаревает язык в поэзии, многое со временем становится бесцветным и просто непонятым. Линяют и темнеют краски в живописи, произведения которой, как и скульптуры, стоят ниже произведений природы и жизни в силу своей мертвенности и неподвижности.

Сегодня этот спор нам представляется искусственным и надуманным. Наивны усилия «защитить природу» от посягательств идеалиста. Не природа как таковая играет определяющую роль в формировании сознания, а ее изменение человеком. И следовательно, вся духовная жизнь, в том числе и искусство, и его основное понятие — *прекрасное* должны быть поняты как плоды деятельности человека, его взаимодействия с природой.

Эстетика Гегеля пронизана пафосом деятельности, и в этом ее ценность. «Вещи, являющиеся продуктами природы, существуют лишь непосредственно и однажды; человек же как дух удваивает себя: существуя как предмет природы, он существует также и для себя, он созерцает себя, представляет себе себя... Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь и узнавая в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишиться внешнего мира его неподатливой чуждостью и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя»⁴.

Здесь уже фактически сформулированы основные идеи трудовой теории красоты. Анализируя производство, Маркс в дальнейшем покажет, что процесс труда носит двойственный характер. С одной стороны, происходит потребление вещей, с другой — их превращение во «вместилища субъективной деятельности». Человек как бы «опредмечивает» свою сущность, в созданных или преобразованных предметах он узнает самого себя. Взгляд на вещь как на «предмет-

ное человеческое отношение» есть основа того, что мы называем красотой. Мать красоты — природа, труд — ее отец; дитя рождается от соития этих двух начал.

Эстетическое отношение антропоморфно. Мы называем животных красивыми, отмечает Гегель, если они обнаруживают душевные свойства, созвучные человеку: силу, храбрость, добродушие и т. п. Не сам по себе безобразен крокодил, а только лишь потому, что он представляет для нас угрозу. Красота всегда человечна.

Красоту Гегель определяет (вслед за Гердером) как чувственную форму истины. Искусство не может обойтись без чувственного материала. Но далеко не все чувства (точнее ощущения) участвуют в художественном переживании: обоняние, вкус, осязание находятся за его пределами. Лишь так называемые теоретические чувства — зрение и слух — могут воплотить художественное содержание. Зримое и слышимое выступают в качестве оболочки эстетического объекта, которая вместе с тем отличается от непосредственной чувственности материальной вещи. Чувственность в искусстве есть видимость (о смысле и значении этой категории мы говорили выше, разбирая «Науку логики»); художественное произведение лежит посредине между непосредственной чувственностью и мыслью, принадлежащей области идеального. Чувственное в искусстве одухотворяется; с другой стороны, духовное получает в нем чувственную форму.

Эти идеи Гегеля о чувственной природе эстетического получили широкое распространение, вошли в учебники. Вне яркого восприятия нет красоты. На первый взгляд это бесспорно верное положение и возразить здесь нечего. Но только на первый взгляд.

Фактически подобная точка зрения была поставлена под сомнение уже в древности, когда возникли теории о сверхчувственной, умопостигаемой красоте. Позднее было подмечено, что слово лишено наглядности, что действие поэзии покоится отнюдь не на силе чувственных впечатлений. Прочитайте любое стихотворение, и никакой зримой картины при этом не возникнет. Лишь появятся смутные ассоциации; воображение и воспоминание, знание и догадка сольются в целостный комплекс, который и вызовет эстетическое переживание. Эстетическое всегда эмоционально, но вызывать эмоции способна не только чувственная, но и интеллектуальная деятельность.

Мы говорим о красоте мысли отнюдь не в переносном смысле. Художественное начало пронизывает науку, особенно там, где речь идет о поисках новых теоретических и тех-

нических решений, где мысль стремится охватить предмет в его многосторонних связях, в единстве противоречивых тенденций. С другой стороны, интеллектуальное начало оплодотворяет искусство, а ныне между некоторыми областями гуманитарного знания и искусством происходит не только сближение, но и слияние в буквальном смысле слова. Гегель был слишком педантичен в своих систематизаторских устремлениях. Там, где он пытался провести четкие границы, на самом деле происходит взаимопроникновение лежащих рядом сфер духовной жизни — искусства и науки.

Гегелевское определение красоты как чувственной формы истины вызывает еще одно возражение. На этот раз прямо противоположного характера. Истина есть согласие между предметом и знанием; искусство, по Гегелю, представляет собой ступень самопознания абсолютной идеи. Между тем, хотя художественная литература дает человеку определенный комплекс знаний, главным и в прозе и в поэзии все же остается другое — эстетическое переживание. Познавательная функция играет огромную роль в искусстве, но не исчерпывает его. Искусство выполняет и другие функции — общения, воспитания, отдыха, но ни одна из этих функций не выражает специфики художественного творчества. Специфика только в эстетическом переживании — особого рода радости, связанной со способностью человека свободно творить и любоваться творчеством.

Таковы две существенные поправки к гегелевской теории прекрасного, которые позволят нам увидеть корни некоторых других слабых ее сторон. Но пока о достоинствах. К ним, безусловно, относится широта подхода к проблеме. Прекрасное для Гегеля — предельно общая категория искусства. В эстетике ее роль аналогична роли категории бытия в логике. Художественное произведение является произведением искусства лишь постольку, поскольку оно прекрасно. Вне прекрасного нет искусства. Разумеется, это не значит, что художник ограничивает свой материал только красотой жизни и природы. Красивый юноша может быть бездарно изображен живописцем, в результате возникает нечто безобразное, к искусству отношения не имеющее. И в то же время талантливо написанный портрет уродливого старика — феномен искусства и красоты.

Диалектическое мышление анализирует категорию прекрасного во всей полноте ее сложных, противоречивых связей, во взаимных переходах в собственную противоположность. Гегель наметил здесь лишь исходные принципы и, как мы увидим далее, не был достаточно последователен в

их проведении. Развитие идей Гегеля мы находим в книге его ученика К. Розенкранца «Эстетика безобразного»⁵. Речь, разумеется, идет не о болезненном любовании мерзостями жизни, таковое находится за пределами эстетики и только свидетельствует об испорченности нравов. Не само безобразное доставляет нам художественное наслаждение, а его преодоление красотой. Последнее может совершаться тройным образом. Талант художника облакает в эстетически воспринимаемые формы то, что в жизни выглядит неприглядно и даже отталкивающе. На полотне Паоло Веронезе «Свадьба в Кане» изображен ребенок, отправляющий естественные надобности, и взрослый, которого рвет. Другая возможность открывается перед художником, стремящимся обнаружить за безобразной видимостью прекрасный внутренний мир. Шуты Веласкеса уродливы, но какая человечность светится в их глазах! И в жизни за отталкивающей внешностью человека скрываются подчас благородство и духовная красота.

И наиболее важное обстоятельство — приговор художника антиэстетическому: лжи, насилию, злу. Содержание искусства, помимо изображаемого материала, необходимо включает в себя его оценку. Художник, произнося приговор безобразному, отрицая его, утверждает тем самым эстетический идеал. Отрицание отрицания есть утверждение, в данном случае — прославление красоты как правды жизни. В таком широком понимании категория прекрасного становится исходным понятием реалистического искусства.

Логика Гегеля, как мы помним, представляет собой систему понятий, построенную по принципу восхождения от абстрактного к конкретному. В эстетике принцип систематизации иной — сугубо исторический. Все понятия теории искусства представляют собой конкретизацию исходной категории — прекрасного, но расположены они в той последовательности, в какой, по мнению Гегеля, происходила смена различных художественных форм.

Основная триада состоит здесь из трех форм искусства — символической, классической и романтической. Критерий оценки — соотношение между художественным содержанием и его воплощением. В символическом искусстве содержание не нашло еще адекватной формы, в классическом — они находятся в гармоническом единстве, и в романтическом это единство снова распадается: содержание перерастает форму. Символическая форма господствует на Востоке, классическая — в античности, романтическая — в христианской Европе. Только классика является подлинным искусст-

вом. То, что ей предшествует, по мнению Гегеля, всего лишь предыскусство, а романтическое искусство знаменует собой распад, гибель искусства: мысль и рефлексия обгоняют художественное творчество, которое закономерно уступает место другим видам духовной деятельности. Наше время неблагоприятно для искусства, оно не доставляет того духовного удовлетворения, которое находили в нем прежние эпохи и народы. Настоятельной потребностью в наши дни становится наука об искусстве, искусство приглашает мысленно рассмотреть себя, но только для того, чтобы понять художественное творчество, а не оживить его. Конечно, можно питать надежду, что отдельные виды искусства и дальше будут расти и процветать, но в целом его форма перестала быть высшей потребностью духа.

Плодотворно стремление Гегеля увидеть в развитии мирового искусства определенную взаимосвязь и последовательность. Но взаимные отношения между содержанием и формой не дают оснований для конструирования схемы. Здесь Гегель не в ладах с собственной, диалектической логикой. Разрыв, несоответствие между содержанием и формой возможны только в саморазвивающемся явлении. Произведение же, вышедшее из рук художника, есть нечто завершенное, ставшее. Здесь содержание и форма находятся в единстве. Не может превосходное содержание быть отлито в негодную форму, и наоборот. Согласно логике Гегеля, они тождественны. Третировать формы азиатского искусства как неразвитые, варварские, как недоискусство, видеть эталон художественности в европейской античности, значит проявить ограниченность и вкуса, и мировоззрения. Европа не центр вселенной.

Что касается враждебности Нового времени художественному творчеству, то Гегель безусловно прав, хотя это не означает гибели искусства. Речь идет не о том, что искусство изжило себя как форма самопознания абсолютной идеи. Ясность в проблему внес Маркс: искусству враждебен мир капитализма. В основе этой враждебности лежит антигуманистическая сущность буржуазного общественного устройства, которое хотя и освободило человека в значительной степени от подчинения природе, но сделало его «рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости»⁶. В обществе, построенном на товарно-денежных отношениях, никто не чувствует себя полноценным человеком, гармонической личностью. Рабочий изуродован эксплуатацией, калечащим разделением труда, одуряющей работой на производстве, где он выступает в качестве придатка к машине.

Капиталист — «раб собственной подлости» смотрит на действительность только с торгашеской, хищнической точки зрения, исключая возможность эстетического отношения к жизни. Вот почему буржуазный мир враждебен искусству. Он антигуманистичен, следовательно, антихудожествен, антипоэтичен.

Но если капитализм враждебен искусству, то почему именно в эту эпоху некоторые виды искусства достигли небывалого расцвета? Здесь нет ничего удивительного: капитализм создает не только свои опоры, но и своих могильщиков; искусство принадлежит к их числу. Капитализм враждебен искусству, точно так же подлинное искусство враждебно капитализму; рожденное в условиях буржуазного общества искусство всем своим существом выражает протест против бесчеловечности капиталистических отношений. Каждый вид художественного творчества делает это по-своему; и то, что происходит в современной западной живописи, в значительной степени объясняется неприятием художниками окружающего их мира. Накапливая материальные ценности, капитализм растрчивает ценности духовные; искусство пытается этому противоборствовать. Отсюда, кстати, упования многих великих умов на художественное творчество и эстетическое воспитание как на средство решения социальных конфликтов. Искусство — это единственный в своем роде аккумулятор духовной культуры человечества, барометр, чутко предсказывающий социальную погоду, бескомпромиссный борец за человечность. Гегель преждевременно отказал ему в праве на существование. Искусство не перестало быть высшей потребностью духа.

Определив наше общее отношение к схеме Гегеля, последуем, однако, за ходом его рассуждений. Первая ступень символической формы искусства — бессознательная символика. По сути дела, хотя порой и в иных терминах, Гегель разбирает здесь мифологическое сознание. На этой ступени нельзя говорить о различии между внутренним и внешним, смыслом и образом, потому что внутреннее еще не отделилось от своей непосредственной действительности. Вывод Гегеля умозрительен, в его годы только начиналось научное изучение мифологии, и были не известны ее наиболее древние формы. Но мыслитель безошибочно постиг суть дела: человек первоначально не способен выделять себя из окружающей среды; весь мир представляется первобытному человеку как нечто единое с ним. В дальнейшем наука подтвердила этот вывод. Наиболее древние памятники искусства (открытые много лет спустя после смерти Гегеля) — на-

скальная живопись, удивительно точные и экспрессивные изображения животных. Сознание людей древнего каменного века отождествляло предмет и изображение; совершая ритуальный обряд перед охотой, изображая и поражая подобие животного, они не сомневались в дальнейшем успехе своего дела. Первобытный художник старался как можно точнее воспроизвести натуру.

Затем происходит странная метаморфоза. Художники как бы разучились рисовать. В новом каменном веке изображения становятся условными. Нет прежней яркости и выразительности; появились таинственные знаки, смысл которых невозможно разгадать. Смысл и образ отделились друг от друга. Можно предполагать, что это связано с появлением религиозных верований. Исчезает первозданная псевдогармония, некогда простой и единый мир предстает теперь перед сознанием человека как обиталище сверхъестественных и непонятных сил. И это сверхъестественное, непонятное содержание наполняет образы искусства. Образ становится символом, значение которого далеко не всегда поддается четкому истолкованию. Гегель (которому были неизвестны памятники неолита) примеры подобного искусства находит в Древнем Египте. Подлинники египетского искусства Гегель увидел в 1823 году, когда была приведена в порядок и расположена в одном из королевских дворцов коллекция Минутоли. Знаток древности, генерал Минутоли возглавил специальную экспедицию академии наук в Египет. Путешествие длилось два года и сопровождалось неудачами. Несколько ученых — участников экспедиции — умерло в дороге. Часть собранных памятников погибла на обратном пути при кораблекрушении. В Берлин прибыло только то, что было отправлено по суше. Но и этого было достаточно, чтобы получить живое впечатление о древней культуре Египта.

По мнению Гегеля, наиболее выразительный образ древнеегипетского искусства — фигура сфинкса. Это как бы символ самого символизма. В древнегреческом мифе об Эдипе сфинкс задает вопрос: кто ходит утром на четырех, днем на двух, а вечером на трех ногах? Эдип быстро нашел разгадку. Он ответил: человек — и сбросил сфинкса со скалы. Разгадка символа, резюмирует Гегель, заключена в душе человека, свет сознания заставляет содержание просвечивать сквозь принадлежащую ему форму. Символика становится осознанной.

Так Гегель подходит к категории возвышенного. Перед его глазами — кантовский анализ проблемы. Кёнигсбергский философ правильно видел смысл категории возвышен-

ного в том, что она выражает собой все возвышающее человека. Мы чувствуем прилив духовных сил от созерцания объектов, величина которых превосходит наш привычный чувственный масштаб, возвышенное, по Канту, — это безмерное, бесконечное; содержится возвышенное не в предметах природы, а лишь в нашей душе.

Гегелю близки поиски духовного содержания возвышенного, но он не согласен с перенесением его целиком в «субъективность души». Возвышенное выражает собой некое объективное содержание духа, воплощающееся в определенных исторически сложившихся формах искусства — поэзии индийцев, персов и древних иудеев.

В символе главным был образ. Последний обладал смыслом, хотя и не мог его выразить. Этому символу с неясным содержанием противостоит теперь смысл как таковой в его ясном понимании; художественное произведение становится носителем чистой сущности, которая, однако, не может найти пластического воплощения. Бог есть творец вселенной — это, по Гегелю, наиболее зрелое выражение возвышенного. Изобразительные искусства здесь бессильны, только посредством слова можно создать возвышенное представление о божестве.

На смену символическому приходит классическое искусство Древней Греции. Основой классического искусства служит абсолютная гармония содержания и формы. «Здесь искусство в такой мере достигло своего собственного понятия, здесь оно приводит идею как духовную индивидуальность в такую непосредственную и совершенную гармонию с ее телесной реальностью, что теперь впервые внешнее существование уже не сохраняет больше никакой самостоятельности по отношению к смыслу, который оно должно выражать. И наоборот, внутреннее содержание в своем образе, выработанном для созерцания, показывает лишь само себя и утвердительно соотносится в нем с собою»⁷.

Греческое искусство для Гегеля — реальное бытие идеала. Греки не задержались на ступени восточного деспотизма, при котором человек исчезает во всеобщей субстанции государства, и не достигли субъективизма христианской Европы, где личность отрывается от целого. Их уделом была счастливая гармония индивидуального и всеобщего, прекрасным воплощением которой стала греческая поэзия и пластика. Последняя (скульптура) является наиболее подходящей формой для воплощения идеала — возвышенного божественного содержания в форме прекрасной человеческой индивидуальности.

Но классические боги несут в себе зародыш своей гибели. Они возникли лишь в камне и металле, антропоморфизму греческих богов недостает действительного человеческого существования, как духовного, так и телесного. Это приносит с собой только христианство, в котором дух человеческий начинает возвращаться в бесконечность внутренней жизни.

Ничего более прекрасного, чем классическое искусство, по мнению Гегеля, «быть не может и не будет». Однако существует нечто более высокое, чем прекрасное явление духа в непосредственном чувственном облике, даже если этот облик создан самим духом как адекватный ему. Возвышаясь, красота становится духовной. Классическое искусство сменяется романтическим.

Здесь все содержание концентрируется во внутренней жизни духа, внешние формы снова играют подчиненную роль. Образ канонически задан, все телесное в нем служит лишь выявлению святости, глубины страдания и божественного покоя. Речь идет о религиозном искусстве Средневековья, единственным сюжетом которого было Священное Писание. Строго говоря, по Гегелю, это уже не искусство: страсти Господни, жития мучеников, картины Страшного суда не могут воплотиться в форму прекрасного. Мучения и неслыханные ужасы, увечья и уродование членов, телесные истязания, действия палачей, обезглавливание, поджаривание, сожжение, погружение в кипящее масло, колесование и т. д., взятые сами по себе, являются безобразными, противными, отвратительными внешними фактами. Они настолько далеки от красоты, что здоровое искусство не должно избирать их своим предметом. Способ трактовки этих предметов по своему исполнению может быть превосходным, но в этом случае интерес, вызываемый превосходным исполнением, всегда относится только к субъективному аспекту, который, хотя и может представляться отвечающим художественным требованиям, все же тщетно старается согласовать со своим совершенством неподходящий материал.

Романтическое искусство связано с утверждением некоторых новых эмоциональных сторон жизни, которых в полной мере не знал Древний мир. Таковы понятия о чести, чувстве половой любви и верности господину. В комплексе они образуют духовную характеристику рыцарства — светский материал средневекового художественного творчества.

Дальнейшее движение романтического искусства на заключительном его этапе ведет к все большему внутреннему разложению самого материала искусства. Чем больше совершенствуется мастерство, тем решительнее исчезает субстан-

ционное начало. Искусство исчерпывает свое содержание. А когда исчерпано содержание предмета, к нему пропадает интерес. Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них есть некая тайна, нечто нераскрывшееся. Искусство уже не содержит больше тайны, перед аналитическим взором исследователя оно как труп в анатомическом театре. Его место давно заняла религия.

Похоронив, таким образом, художественное творчество, Гегель, однако, не спешит с ним распрощаться. В рассмотрении его «Лекций по эстетике» мы достигли только середины. Историческую схему развития искусства философ дополняет схемой логической — анализом системы отдельных видов и жанров.

Начало искусства — архитектура, она соответствует в целом символической ступени развития художественного творчества. Классическое искусство — скульптура; романтические искусства, призванные «оформлять внутренние переживания субъекта», — живопись, музыка, поэзия.

Архитектура — это предискусство, ее назначение служебно, отягощено внехудожественной потребностью, ее форма целиком символична. Подлинное искусство в его совершенной, классической форме начинается и кончается скульптурой. Пластика либо оставалась греческой, либо шла назад, сказал когда-то Гердер. Гегель разделяет эту точку зрения. Пластические изображения можно, правда, найти и в более древние времена, но это еще не сама скульптура, а лишь путь к ней. Египетским изваяниям недостает грации и жизненности, их контуры прямы, поза кажется неестественной и принужденной, ноги с неестественными широкими ступнями тесно прижаты друг к другу, руки висят вдоль тела как плети, жилы, мускулы и суставы только намечены. В выражении лиц не заметно одухотворенности, она не нашла внешнего воплощения. Но все это не результат неумения, это канон, традиция.

Греческая скульптура лишена благоговения перед традицией, сковывающей художника. Здесь открывается подлинная свобода творчества, которой удается, с одной стороны, полностью включить всеобщность значения в индивидуальность образа, а с другой стороны, возвысить чувственные формы до высоты подлинного выражения их духовного смысла. Единство всеобщности и индивидуальности — этот высший, по Гегелю, принцип искусства — находит здесь наиболее полное воплощение.

В анализе античной пластики Гегель опирается в основном на Винкельмана, величайшего знатока античного ис-

кусства, в частности скульптуры. Он вспоминает знаменитый спор, возникший полвека назад вокруг винкельмановского описания скульптурной группы Лаокоона, задыхающегося в кольцах огромной змеи. Винкельман считал, что гибнущий герой издаст не безумный крик, а приглушенный стон, ибо это соответствует греческому идеалу красоты: человек даже в самую трагическую минуту не должен терять величия и спокойствия. Винкельману возражал Лессинг в работе «Лаокоон», которая посвящена выяснению границ между изобразительным искусством и поэзией. Сдержанность Лаокоона, писал Лессинг, выражает не рассудочное величие греков как нации; это следствие ограниченных возможностей скульптуры вообще, которая имеет предел в передаче страстей и заставляет художника ограничиться изображением телесной красоты. Включившийся в полемику Гердер стремился занять промежуточную позицию: он принимал лессинговский анализ особенностей скульптуры, но считал, что Винкельман историчнее в своем подходе. Гегелю представляется весь этот спор надуманным, хотя он явно усваивает положительные его результаты. В анализе группы Лаокоона он тонко подмечает, что по пониманию позы и способу разработки это произведение принадлежит не к классическому периоду, а к более поздней эпохе, которая стремится заменить простую красоту и жизненность тем, что выставляет напоказ свое знание строения и мускулатуры человеческого тела, желает нравиться утонченной прелестью обработки. «Здесь поэзия раскрывается как то особое искусство, в котором искусство начинает распадаться»⁸. Шаг от наивности и величия искусства к манерности уже сделан.

Дальнейшая история пластики для Гегеля — это ее упадок. В романтическом искусстве скульптура не задает тона, уступая свое место живописи, музыке, поэзии как более подходящим для передачи внутренних переживаний. С пластикой Возрождения Гегель в целом был незнаком. Он говорит, правда, с восхищением о Микеланджело, но описанный им надгробный памятник графу Нассау в Бреде не принадлежит резцу гениального итальянца.

Переходя к анализу живописи, Гегель отмечает, что она «абстрактнее», чем скульптура. И хотя живописцы берут предметом своего изображения конкретные вещи — людей и их окружение, ландшафты, здания, корабли и т. д., во всех этих произведениях зерно их содержания составляют не сами предметы, а характер их восприятия, чувство художника. Картина — не копия внешних объектов, а раскрытие внутреннего мира творца. Объект в живописи более или менее

безразличен. Ф. Шлегель назвал архитектуру окаменевшей музыкой; Гегель считает, что из образительных искусств к музыке ближе всего живопись, она как бы составляет переход от изображения к звуку. Картина двойственна: одна ее сторона — «глубина сюжета», другая — «субъективное искусство создания», каждая из них имеет самостоятельное назначение.

Обе эти стороны живописи Гегель подвергает обстоятельному рассмотрению. Он характеризует различные душевные состояния, которые могут стать содержанием картины, — любовь, страдание, примирение и т. д. Даже в ландшафтной живописи важно не простое подражание пейзажу, а умение подчеркнуть родство внешней стороны природы определенному настроению; только тогда этот жанр живописи имеет право на самостоятельное существование. Рабское копирование природы вообще недопустимо. Гегель пишет о портретах Деннера: они действительно являются подражаниями природы, но большей частью не улавливают живого характера как такового, который здесь имеется в виду, в этих портретах все заключается в том, чтобы воспроизвести волосы, морщины — вообще то, что, правда, не сводится к чему-то абстрактно мертвому, но столь же мало составляет живое человеческое лицо.

Что касается подлинной портретной живописи, то Гегель ставит ее очень высоко: прогресс живописи, начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы «доработаться до портрета». Это очень важная для понимания эстетической концепции Гегеля идея. Он видит прогресс не только в развитии всего искусства в целом, но и в каждой ее разновидности. Первоначально живопись ограничивается религиозными сюжетами, воплощаемыми в стандартные образцы при элементарной архитектонике и неразработанном колорите. Затем в религиозные ситуации все больше и больше привносятся индивидуальность, живая красота образа, глубина внутренней жизни, волшебство колорита, пока искусство не обратится к мирской жизни и с такой же любовью, с какой оно отдавалось религиозным сюжетам, не усвоит до мельчайших деталей природу, повседневную жизнь или исторически важные события прошлого. Византия, Италия, Нидерланды — такова схема поступательного развития живописного искусства.

Как все схемы, она страдает натяжками. По-настоящему Гегель знал только голландскую и немецкую живопись (он их отождествлял). С византийскими и итальянскими мастерами философ был знаком в основном по литературе. В уго-

ду схеме Рафаэля в отношении колорита Гегель ставит ниже голландцев. А овладение колоритом, линейная перспектива, передача движения, по Гегелю, служат важнейшим признаком прогресса в живописи.

Краски в картине должны слиться в единое целое. Здесь Гегель опирается на авторитет Гёте, учение о цвете которого было величайшим теоретическим предвосхищением последующего развития искусства живописи. Раньше, чем живописцы вдохновились задачей воспроизведения всей сложности реальных цветовых отношений, Гёте на страницах «Очерка учения о цвете» решал эту проблему. Он сформулировал аксиому современной живописи: окраска вещей есть цветовое соотношение между ними. Он подробно описал физиологическое и эстетическое воздействие цвета как такового: желтый цвет производит теплое и приятное впечатление, синее вызывает в нас чувство холода и уходящего вдаль пространства, красное настораживает и возвеличивает.

Гегель убежден, что живопись развивается в сторону свободы видимости, которая больше не связана с образом как таковым, ей разрешено самостоятельно отдаваться игре сияния и отблесков, волшебству светотеней, самих по себе. Уничтожение в этой игре пространственности превращает ее в музыку, в искусство, которое непосредственно обращено к самому чувству.

Музыка живет в сфере, совершенно противоположной архитектуре, и все же Шлегель был не так уж не прав, сопоставляя эти два вида искусства. И там и здесь действуют законы гармонических соотношений, которые могут быть строго исчислены. С поэзией музыку роднит один и тот же чувственный фундамент — звук. Меньше всего сходство у музыки со скульптурой. Скульптор выявляет вонне, выставляет то, что уже дано в представлении. Композитор творит в свободной стихии внутренней жизни. Как художник он «свободен от содержания».

Речь, правда, в данном случае идет о самостоятельной, инструментальной музыке. Другая ее разновидность — аккомпанемент, музыка, связанная с текстом, с практическими устремлениями человека. С песнями шли в бой спартанцы, боевые трубы воодушевляли гезов, и нельзя представить себе французскую революцию без «Марсельезы». Итальянская публика в опере во время менее значительных сцен болтает, ест и даже играет в карты, но все затихают, когда начинается исполнение выдающейся арии; немцы же, по мнению Гегеля, — немзыкальные педанты, их больше все-

го интересуется судьба оперных принцев и принцесс, и они досаждают, когда пение мешает пониманию текста.

Двум типам музыки косвенно соответствует два типа исполнения: виртуозное воспроизведение и импровизация. Во втором случае исполнитель поступает как художник, он творит, дополняя, углубляя, одухотворяя написанную музыку. Так, Россини облегчает и в то же время затрудняет задачу певцов, нередко предоставляя им свободу сотворчества.

В инструментальной музыке искусство впадает в «необъяснимую субъективную сосредоточенность»; тон сам по себе бессодержателен, для сохранения содержания музыка нуждается в тексте, в искусстве слова, то есть в поэзии. Это третье романтическое искусство, «снимающее», то есть объединяющее на высшем этапе живопись и музыку. Поэзия в состоянии выразить не только субъективную проникновенность, но и своеобразие внешнего бытия. На место чувственных форм она выдвигает духовные.

Еще Гердер, полемизируя с Лессингом, подметил, что автор «Лаокоона» не чувствует принципиального различия между живописью и поэзией. Знаки, которыми пользуется изобразительное искусство, основаны на свойствах изображаемого предмета. Средства выражения поэзии условны, это членораздельные звуки, общепринятые символы, не имеющие ничего общего с предметом, который они обозначают. Другими словами, действие живописи основано на непосредственном восприятии, действие литературы опосредовано существованием мышления и языка. Гегелю это известно, и он дает поэзии совет держаться середины между абстрактной всеобщностью мышления и чувственно-конкретной телесностью. Но подлинное художественное творчество для Гегеля чувственно-конкретно.

Поэтическое (более древнее) сознание Гегель противопоставляет прозаическому (возникшему позднее), которое, хотя и оперирует языком, требует мастерства, но находится уже целиком или частично за пределами художественного творчества. Один пример искусства прозы — историческое описание — мы рассмотрели в предыдущей главе, другой пример — красноречие. Оратор обращается не только к разуму аудитории, но и к ее чувству, его задача не только доказать свою правоту путем строгих умозаключений, но и возбудить страсть, увлечь за собой. И все же это не искусство, не поэзия. Ибо произведение искусства не преследует никакой другой цели, кроме создания прекрасного и наслаждения им, «художественная деятельность не есть средство в отношении результата, вне ее находящегося». В крас-

норечии мастерство выполняет функцию вспомогательной деятельности, цель в собственном смысле не имеет отношения к искусству. Оратор всегда учитывает место, где он выступает, степень образованности, способность восприятия и характер слушателей, чтобы не упустить желаемого практического результата.

Поэзия и проза для Гегеля — антиподы. «В прозе выделяется не образ, а смысл как таковой, становящийся содержанием: благодаря этому представление превращается в голое средство, чтобы довести содержание до сознания... В качестве закона для прозаического представления мы, с одной стороны, можем выставить верность, а с другой стороны — отчетливую определенность и ясное уразумение, между тем как метафорическое и образное вообще до известной степени всегда неотчетливо и неверно». Вслед за Шеллингом Гегель характеризует поэтическое произведение как «бесконечный организм», проза же всегда однозначна.

Гегель, правда, замечает, как рождается и набирает силы новый вид искусства — художественная проза. Он называет роман «современной бюргерской эпопеей», но не делает его предметом детального анализа. Это не случайно. Развитие художественной литературы, достигшей высокого уровня в XIX и XX веках, убедительнее всего опровергает тезис Гегеля о гибели искусства. Правда, литература — особый вид искусства, она существует на его границах, то переступая их, то снова к ним возвращаясь. Первоначально литературное и научно-философское творчество слиты воедино: диалоги Платона — это памятники и науки и искусства. В новое время художественная литература выделяется как нечто самодовлеющее. Но в новейшее время происходит «отрицание отрицания», в наши дни снова возникает своеобразный симбиоз научного (гуманитарного) знания и искусства. Многие современные литературные произведения имеют и художественную, и теоретическую ценность. И надо сказать, что в эпоху Гегеля эта проблема вставала перед его оппонентами-романтиками. Их интерес был прикован к судьбам романа (отсюда и название направления — «романтизм») как к универсальной форме искусства. Заглядывая в будущее, они предрекали не гибель искусства, а его расцвет на путях взаимного сближения литературы и философии.

Художественные интересы Гегеля — почти целиком в далеком прошлом. Рассматривая проблему эпоса, он с большой любовью и знанием дела говорит об «Илиаде» и «Одиссее». Меньше симпатии вызывает у него «Песнь о Нибелунгах». Правда, в этом «подлинно германском» произведении име-

ется «национальное субстанциальное содержание», но характеры слишком прямолинейны, напоминают «грубые дедовщины» и не идут в сравнение с развитыми духовными индивидуальностями гомеровских героев. Гегель не принимал шиллеровской идеи равноправия двух способов обобщения в искусстве; он был целиком на стороне наивной поэзии⁹.

Подлинный эпос невозможен в нашу прозаическую эпоху. Гегель настолько убежден, что ни один современный писатель не в состоянии окунуться в атмосферу древней народной жизни, что не сомневается в подлинности поэм Оссиана; те критики, которые выдают их за изделия Макферсона, по его мнению, проявляют удивительную слепоту и непонимание законов искусства.

От эпоса к лирике, от объективной, всеобъемлющей картины жизни к миру внутренней субъективности. Если для расцвета эпоса необходимо такое состояние народа, которое в целом еще не созрело для прозы действительности, то для лирики благоприятна эпоха, когда тот или иной порядок жизни сложился; лишь в такую пору отдельный человек замыкается в мире своих чувств и начинает рефлексировать.

Рассматривая исторические этапы развития лирической поэзии, Гегель начинает с народного творчества. Он отмечает заслуги Гердера, пробудившего интерес к песням, в которых проявилось своеобразие различных наций; он славит лирику античности и находит даже проникновенные слова для современности, в частности для Гёте: «Редко встречается человек с такими разносторонними интересами, как он, однако, несмотря на эту бесконечную широту, он постоянно жил внутри себя и все, что его затрагивало, превращал в поэтические образы».

Высшая форма поэзии — драма, которая соединяет объективность эпоса с субъективностью лирики. Необходимым условием драмы является изображение человеческих действий; здесь перед нашим взором предстают и побудительные мотивы, и конечные результаты «всей этой людской сутолоки». Там, где для обычного взгляда царят неясность, случай и произвол, поэту-драматургу раскрывается разумный порядок вещей.

Драма как произведение искусства имеет свои каноны. Гегель подвергает их критическому рассмотрению. В отношении единства места он рекомендует «средний путь», чтобы не оскорблять «прав действительности», но и не быть педантичным. Аналогичным образом дело обстоит и с единством времени. Неприкосновенным законом драмы является, по мнению Гегеля, единство действия. Современные

произведения по сравнению с античными представляют собой нечто более рыхлое, однако и здесь видна связь эпизодов, представляющих некое законченное целое.

«Средний путь» выбирает Гегель и при ответе на вопрос, каким должен быть язык драмы. Дидро, Лессинг, Гёте и Шиллер в своем творчестве берут сторону «так называемой естественности в противоположность условному театральному языку и его риторике». Говорить сегодня на сцене, как в античной трагедии или французской комедии, действительно нельзя. Но и избыток реальности может, с другой стороны, вылиться во что-то сухое и прозаическое. Грубость речи есть достояние отдельного лица, поддающегося вспышкам бесформенного настроения; вежливость, наоборот, представляет собой абстрактно всеобщее. «Между этой исключительно формальной всеобщностью и этим естественным выражением необструганного своеобразия находится подлинно всеобщее, не остающееся ни формальным, ни лишенным индивидуальности». И здесь философ строит триаду. Аналогичным образом, преодолевая крайности, решает он и проблему характера: не должно быть ни «абстракции определенных страстей», ни «лишь поверхностной индивидуальности», только синтез того и другого приводит художника к успеху.

Что касается актерской игры, то в этой области, по мнению Гегеля, существуют две системы. В первом случае театр является «живым органом поэта», здесь господствуют «высокий тон» и сценическая условность. Противоположную установку театрального искусства надлежит искать там, где все доставляемое поэтом является лишь рамкой для естественной игры актера. Актер не имеет права ограничиваться «ходячей естественностью», он должен постоянно иметь в виду публику, обращаться к ней и возвыситься, таким образом, до подлинной виртуозности, которая роднит его в этом отношении с музыкантом, выступающим в роли сотворца исполняемого произведения. Этот принцип игры в равной мере применим и в трагедии, и в комедии.

Трагическое действие есть сфера столкновения субстанционных сил. В основе трагедии лежит конфликт, при котором обе стороны одинаково правы, но достичь своей цели они могут только за счет того, что одна уничтожает или подавляет другую. В результате гибели индивидуальности, нарушившей покой, вновь обретается равновесие. В трагической развязке, вызывающей страх и сострадание, наступает примирение. Страх может внушить нам негодяй, и сострадание вызвать оборванец, но в данном случае речь идет об

ином, содержательном аффекте. И не всякая грустная история есть трагедия. Подлинно трагическое страдание возникает не в результате случайных обстоятельств, а предопределено сознательным поведением одновременно и оправданным, и преисполненным вины, за которую действующее лицо отвечает всем своим «я». Трагические герои столь же невинны, как и виновны. Человек виновен только в том случае, если ему предоставили выбор и по собственной вине он решился на определенный поступок. Герои античной трагедии выполняют высшие предназначения, у героев позднейших времен тоже нет выбора, они сознательно избирают единственно возможный для них, роковой путь. Поэтому трагическая гибель неизбежна, случайность выступает здесь лишь как форма проявления необходимости. Если подойти с внешней стороны, то смерть Гамлета кажется случайной развязкой поединка с Лаэртом. Но в глубине души Гамлета с самого начала таится смерть. Грани конечного бытия его не удовлетворяют, при такой грусти и мягкости, при такой скорби, таком отвращении ко всем условиям жизни, мы с самого начала чувствуем, что в этом чудовищном окружении он потерянный человек.

Гегель пытается наметить исторические границы трагических коллизий. Для подлинно трагического действия необходимо, чтобы проснулся принцип индивидуальной самостоятельности, желание самому постоять за собственный поступок и его последствия. Восток не знает трагедии; ее родина — Греция; последняя эпоха, исполненная трагизма, — исход Средних веков. «Эпоха Геца и Франца фон Зикингена интересна тем, что в это время рыцарство и дворянская самостоятельность его представителей гибнут от рук вновь возникшего объективного порядка и законности. То обстоятельство, что Гёте избрал темой своего первого драматического произведения эту коллизию между средневековой эпохой героев и законоупорядоченной современной жизнью, свидетельствует о его большом уме. Ибо Гец и Зикинген являются еще героями, которые самостоятельно хотят регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность и дерзновение и незамутненное чувство справедливости; однако новый порядок вещей делает самого Геца неправым и приводит к гибели».

«Новый порядок» — это буржуазное общество с его развитыми правовыми и политическими условиями, оно чуждо героике и лишено трагических коллизий. В современном мире каждый отдельный человек принадлежит существующему общественному строю и выступает не как самостоя-

тельный, целостный и индивидуально живой образ этого общества, а как его клеточка. Содержание интересов и целей индивида носит сугубо частный характер, отдельное лицо не является больше носителем общественных сил. С другой стороны, по мнению Гегеля, буржуазный порядок закономерен и разумен. Восставать против него — значит восставать против разума. Избранный Карлом Моором, героем Шиллера, путь борьбы является роковой ошибкой, «этот разбойничий идеал может соблазнить лишь детей».

Историзм Гегеля и здесь целиком обращен к прошлому. История была когда-то, а теперь ее больше нет. Проза буржуазной жизни душит любые благородные порывы. Рано или поздно, Гегель твердо убежден в этом, «субъект обламывает себе рога» и влетает в существующие отношения. Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы ни бросало его из стороны в сторону, он в конце концов находит себе какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети; женщина, которая еще недавно казалась единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. «Хочешь жить, иди служить» — поговорка Гегеля. Служба заставит тебя работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест, и выпадет тебе на долю вся горечь похмелья. Трагедия выродится в фарс.

Гегель мог судить не только по себе, но и по тому, как складывались судьбы участников недавних студенческих волнений. Мятые бурши, повзрослев, становились примерными чиновниками и домоседами. Один из самых отчаянных, Карл Ульрих по прозвищу «Фуриозо», заслужил недавно похвалу полицейского начальника Камптца. А в свое время этот Ульрих за неповиновение начальству и бесконечные дуэли сидел за решеткой, потом долго скитался без дела. Однажды написал Гегелю, просил совета и помощи («в том, чтобы ему снова завоевать доверие министров»), обещал, видимо, в целях конспирации, после внимательного прочтения, «как обычно» уничтожить ответное письмо. Ответил ли Гегель, мы не знаем. Но знаем дальнейшую судьбу Ульриха: вскоре он устроился на работу в потсдамский городской суд, а Камптц выхлопотал ему прибавку к жалованью...

Современная эпоха, по Гегелю, развивается под знаком антипода трагедии — комического. Это тоже способ решения коллизий, но только сугубо личный, приносящий, по сути дела, псевдорешения, вернее — просто успокоение. Это «блаженство и удовлетворение субъективности, которая в

своей самоуверенности может переносить разрушение своих целей»¹⁰.

Но суть комического не только в индивидуальных способностях, должна быть и некая объективная подоплека, острый ум замечает ее быстрее других. Комическим оказываются любой контраст, любое несоответствие между внутренним и внешним, сущностью и проявлением, целью и средством, и т. д. Если предмет не содержит в себе самом внутреннего противоречия, то комизм получается поверхностным.

Смеяться — значит осознавать одновременно и свое превосходство, и свое бессилие; комедия — это своеобразная вершина искусства, но одновременно его полный распад. Гегель не видит в смехе созидательного начала и весьма озабочен его разрушительными возможностями. Больше всего его пугает ирония, незаметно подтачивающая глубинные основы существующего миропорядка, которые, по Гегелю, разумны и незыблемы. Именно здесь коренится главное расхождение великого диалектика с романтической школой, отказавшейся от революционной борьбы, но взявшей иронию на свое вооружение.

Подведем некоторые итоги. Эстетика Гегеля — это грандиозное здание, которое и сегодня, хотя лежит наполовину в руинах, поражает величию замысла и исполнения. Это дерево-исполин, листва которого засохла и облетела, но благородные очертания все еще привлекают взор. Живое здесь сочетается с мертвым.

Живет идея о деятельном характере красоты, о всеобъемлющем значении этой категории для эстетики, живет исторический взгляд на искусство, на смену, расцвет и увядание различных его форм. Но давно рассыпалось в прах прокрустово ложе системы, в которое невозможно уложить сложный и развивающийся мир искусства. Гегель вынес художественному творчеству смертный приговор, исполнение которого не состоялось.

Эстетика Гегеля, как и вся его диалектика, обращена лицом к прошлому; мыслитель, настойчиво проводивший идею о прогрессе искусства, ограничивает этот прогресс давно ушедшими временами. Нельзя сказать, чтобы Гегель не знал современного искусства (далее мы убедимся в его отнюдь не кабинетном интересе к живописи, театру, музыке), но ничто не могло сломить глубоко укоренившееся предубеждение, порожденное всей системой взглядов: век искусства позади, наступает эпоха религии и науки.