

Арсений
Гулыга

Путыжи Щауста

Зинюгов
Германисъта

МОСКВА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

1987

Книга известного советского германиста — философа и литературоведа, профессора А. В. Гулыги «Путями Фауста» состоит из статей и очерков, объединенных общей темой — судьбами германоязычной культуры в прошлом и настоящем. Литературоведческие статьи, которые выявляют специфику немецкой словесности, сочетаются с очерками, написанными на основе личных впечатлений в годы войны и после нее, когда автор служил в отделе культуры Советской военной администрации в Германии, и по материалам поездок в ГДР и ФРГ.

Художник Алексей ГАННУШКИН

Путиами Фауста шла германоязычная культура, «то наклоняясь к пропастям и безднам», то благополучно минувая их, ведомая поиском истины. Созданный народной фантазией образ чернокнижника, продавшего душу дьяволу, трансформированный поэтами в образ подвижника, действовавшего во имя высоких целей, служит символическим обозначением всей новой литературы на немецком языке. Поэтому и — «Путиами Фауста».

Советская германистика находится на подъеме. Впервые на русском языке выпущены обобщающие труды — «История немецкой литературы», «История литературы ГДР», «История литературы ФРГ», где собран и проанализирован огромный материал. Но ни одно исследование не исчерпывает науки: неизбежно встанут дискуссионные проблемы, и время идет вперед — возникают в литературе новые имена и произведения. Предлагаемая вниманию читателя книга обращена именно к этой стороне дела. В ряде вопросов автор отстаивает собственную интерпретацию, подчас выступая против устоявшихся точек зрения, иногда освещая то, что осталось вне поля зрения исследователей.

В первых этюдах («Фауст» и «Века. Писатели. Книги»), открывающих книгу, выдвигается тезис, который обосновывается и развивается в последующих статьях: немецкая литература отличается от других европейских литератур близостью к философии, «интеллектуальной художественностью», нашедшей свое высшее выражение в бессмертной трагедии Гёте. Немецкая литература шла путиами «Фауста» и в этом смысле. Автор полагает, что ему удалось осветить дискуссию о художественной методе, которая до сих пор не привлекала внимания историков немецкой литературы, ибо велась подспудно, в сдержанных тонах, хотя и захватила крупнейшие имена (Шиллер, Гёте, Гумбольдт и др.). Спор этот важности принципиальной, он представляет интерес для современных поисков в данной области, пример того, как история может служить теории.

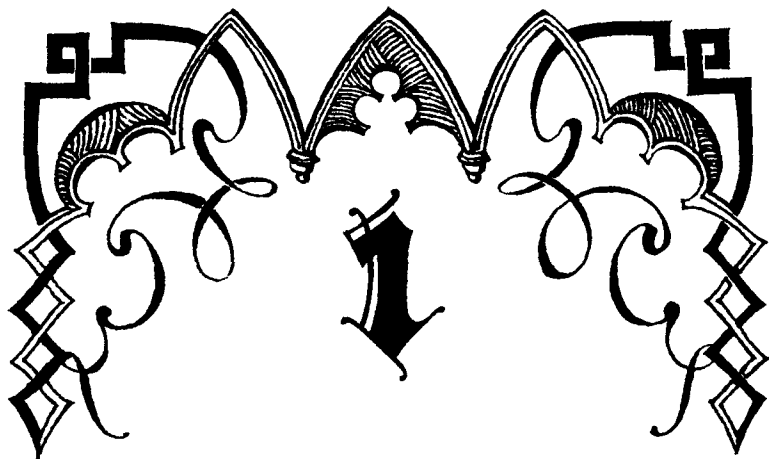
Сближению литературы и философии в немецкой классике способствовало и то обстоятельство, что корифеи теоретической мысли не чуждались художественного творчества.

Фихте, Гегель, Шеллинг писали стихи. Что касается прозы, то статья «Кто написал роман «Ночные бдения?»», как я надеюсь, возвращает Шеллингу авторство замечательной книги.

Изучая XX век, германист неизбежно сталкивается с проблемой фашизма. В статье «Искусство без морали» речь идет об антихудожественной политике гитлеровцев. Антифашистская тема и тема борьбы за сохранение культуры и самой жизни затронута в статьях «Брехт и физики» и «В защиту прекрасного».

Второй раздел книги содержит очерки, написанные по личным впечатлениям. Опасный курс правящих кругов ФРГ, подчиняющих страну американским интересам, встречает противодействие в различных слоях общества. Отсюда интерес к национальной культурной традиции, своеобразное «возвращение домой», что стало лозунгом художественной жизни. Речь идет и о германоязычной славистике, проявляющей все усиливающийся интерес к нашей культуре.

Близость двух культур очевидна. Человек в ней (как и в любой другой культуре) всегда задумывался над смыслом своего бытия. Сегодня, в условиях, когда над человечеством нависла угроза самоуничтожения, этот смысл высветлен до предела: жизнь стоит посвятить тому, чтобы спасти жизнь на Земле. И образ Фауста, торжествующего над разрушительными силами ада, вселяет уверенность и оптимизм.



«ФАУСТ»

«Фауст» есть величайшее
создание поэтического духа.

А. Пушкин

Среди вершин мировой культуры есть два пика, манящие своей недоступностью и одновременно открытые для всеобщего восхождения. Напряги силы, не пожалей времени на тренировки, достигни их, и откроется перед тобой панорама невиданная.

Пики эти — немецкая классическая философия и русская классическая литература. Там — «Критика чистого разума» и «Феноменология духа», здесь — «Братья Карамазовы» и «Война и мир». Немцы работали понятиями, русские — образами. «Фауст» — мост, переброшенный от одного типа мысли к другому. Вот почему он так близок нашей культуре; из творений немецкого гения глубже всего вошел в нее.

...Я узнал о «Фаусте» в детстве, из разговоров взрослых, задолго до того, как открыл поэму; до того как научился читать, слышал граммофонную пластинку Шаляпина — ария из оперы «Мефистофель» Бойто. Потом был «Фауст» в филиале Большого театра, где сладкая музыка Гуно и тенор Лемешева ввели меня в первый, поверхностный

слой гётевской трагедии. На уроках литературы мы читали «Сцену из Фауста» Пушкина, на уроках немецкого, заглядывая в перевод Н. Холодковского, штудировали отрывки из Гёте, запоминая отдельные строки, звучащие как афоризмы.

Для немца «Фауст» что для нас «Горе от ума» — собрание стихотворных поговорок. Да и для нас многое звучит привычно:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идет за них на бой,

Или то, что любил цитировать Ленин: «Теория, мой друг, суха, зеленеет жизни древо». Или слова Мефистофеля, которые приводит Энгельс в качестве примера диалектического мышления: «Достоинно гибели все то, что существует». Или еще одна философская мудрость: «В начале было Дело». А вот что слышишь в Германии, столкнувшись с некорректностью: «Для немца вежливость сплошной обман».

Появление «Фауста» в переводе Бориса Пастернака стало событием нашей поэтической жизни. Иные обвиняли Пастернака в неточности, но неточен и перевод Холодковского (лучший из дореволюционных), как и любой другой перевод, особенно стихотворный, это неизбежно. Пастернаку, однако, удалось в какой-то мере передать поэтические достоинства оригинала, это важно потому, что «Фауст» написан замечательными стихами, многообразными в своих оттенках и интонациях:

Я богословьем овладел,
Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.

Так начинается первый монолог доктора Фауста, разочарованного в своей науке. Это откровенный разговор ученого с самим собой — и стих прост, близок народному, слегка грубоват. Интонации меняются, когда речь держит торжествующий дьявол, заключивший сделку со смертным. Чувство превосходства над человеком передано с экспрессией, не уступающей оригиналу:

Я жизнь изведать дам ему в избытке,
И в грязь втопчу и тиной оплету,

Он у меня пройдет всю жуть, все пытки,
Всю грязь ничтожества, всю пустоту.
Он будет пить — и вдоволь не напьется,
Он будет есть — и он не станет сыт,
И если бы он не был черту сбыт,
Он все равно пропал и не спасется.

Однако душа Фауста не досталась дьяволу, а обрела вечное блаженство; кончились боренья, поиски и обольщения, перед лицом все примиряющей смерти гаснут страсти — гётевский стих обретает мягкость и умиротворенность. Пастернак и этому находит эквивалент:

Все быстротечное —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

Немецкий язык стоит выучить для того, чтобы читать «Фауста» в оригинале. Ну, а нет такой возможности, читайте пастернаковский перевод. Не обязательно все подряд. «Фауста», как и «Онегина», можно открыть наобум, получить удовольствие от любой сцены, как-нибудь прочесть другую — каждая имеет и самодовлеющую ценность. Обязательно при этом заглядывать в комментарий: в «Фаусте» многое зашифровано, содержит намеки на окружавшие поэта дела, предполагает и знание первоисточника — народной легенды о Фаусте.

Сюжет для трагедии Гёте взял из сказаний о маге и волшебнике Фаусте, человеке, реально существовавшем, жившем в XVI веке и оставившем в национальной памяти глубокий след. В серии «Литературные памятники» у нас дважды выходила «Легенда о докторе Фаусте», где собраны многие материалы, относящиеся к предыстории гётевской трагедии. Здесь, в частности, представлена неизвестно кем написанная и увидевшая свет в 1587 году «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике, как на некий срок подписал он договор с дьяволом, какие чудеса он в ту пору наблюдал, сам учинял и творил, пока наконец не постигло его заслуженное воздаяние. Большей частью извлечено из его собственных посмертных сочинений и напечатано, дабы служить устрашающим и отвращающим примером и искренним предупреждением всем безбожным и дерзким людям». Эта «народная книга» неоднократно

переиздавалась, история обрастала новыми подробностями, вдохновляла художников и поэтов, служила материалом для многочисленных сценических переработок (в том числе для кукольного театра), но ее идея оставалась неизменной: Фауст осужден на вечные муки за дерзновенную попытку превзойти человеческую меру в познании и наслаждении.

Гёте повернул дело иначе. Он отбросил религиозное нравоучение и создал величественный гимн разуму и творческой активности человека, не обойдя при этом трудности и опасности, которые подстерегают и человека, и его разум.

Пришел он к такому переосмыслению не сразу. Гёте 60 лет работал над трагедией. Фактически в трудах над «Фаустом» прошла вся его сознательная жизнь.

...Война не пощадила дом, где родился поэт. Американская фугаска смела все четыре этажа, оставив только часть фасада. К счастью, мемориальный реквизит был укрыт в другом месте. В 1951 году музей снова открыл свои двери. Сейчас все выглядит так, как будто ничего не произошло, никто не тревожил старину.

Дом как дом. Мебель в стиле барокко и Людовика XVI, старинные картины. Но вот одна незабываемая редкость, которая запоминается посетителю и которая произвела неизгладимое впечатление на Гёте-ребенка, — домашний театр марионеток. В романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» поэт рассказал о своей первой встрече с искусством: «Я и сейчас вижу все это перед собой, я помню, как был удивлен, когда после раздачи рождественских подарков нас усадили перед дверью в соседнюю комнату; дверь растворилась, но не для того, чтобы можно было, как обычно, бегать взад-вперед; нам неожиданно преградило путь торжественное убранство входа. Ввысь поднимался портал, закрытый таинственной завесой... Все расселись и притихли; раздался свисток, занавес поднялся...

Если в первый раз я был ошеломлен и восхищен неожиданностью, то во второй превыше всего меня увлекло наблюдение и познание. Теперь мне важно было понять, как это происходит. Я уже в первый раз смекнул, что куклы сами не говорят; что они не двигаются самостоятельно, я тоже заподозрил; но почему это так красиво получается, почему все-таки кажется, будто они двигаются и говорят сами, а где же находятся свечи и люди — эти загадки смущали меня тем более, чем сильнее хотелось мне быть в одно и то же время и очарованным и чародеем, скрытно

участвовать в происходящем и в качестве зрителя вкушать радость иллюзии». Судя по записи в книге расходов Гёте-отца, театр был приобретен в 1754 году. Будущему поэту было тогда пять лет.

Любительскими силами могли дома поставить и легенду о чернокнижнике Фаусте. Но это только предположения. Достоверно известно, что юношей Гёте видел «Доктора Фауста» в исполнении известного франкфуртского кукольника Шефера.

...В центре современного Лейпцига есть ресторан «Погреб Ауэрбаха» — излюбленное место туристов. А когда-то здесь пировали местные студенты. В те далекие времена своды кабачка были расписаны на сюжеты из жизни Фауста. Сюда с товарищами захаживал и студент-юрист Иоганн Вольфганг Гёте. Сюда он перенесет действие одной из сцен своей будущей трагедии, той, где Мефистофель дурачит собутыльников.

Адвокат из Гёте не вышел. Он продолжал штудировать юриспруденцию в Страсбурге (потом он станет лицензиатом права и проведет десятка три процессов), но все сильнее влекла его к себе литература. То была горячая пора для немецкой словесности, поднимавшей мятеж во имя освобождения личности. В Страсбурге Гёте подружился с вождем литературного движения «Буря и натиск» Гердером, который познакомил его с передовыми идеями и который, по мнению исследователей, стал прототипом гётевского Фауста, мятежного искателя истины. «Гердер умел быть пленительным и остроумным, но также легко высказывал и неприятную сторону своего характера», — вспоминал впоследствии Гёте, — желчность, насмешливую нетерпимость к чужому образу мыслей. Некоторые черты своего друга Гёте придаст образу Мефистофеля.

В эти (семидесятые) годы возникает первый, при жизни не публиковавшийся вариант трагедии, так называемый «Прафауст». Здесь Фауст — типичный герой своего времени, индивидуалист, думающий только о себе и, как многие герои «Бури и натиска», терпящий крушение.

Гёте вводит в трагедию новый персонаж, отсутствовавший в народной легенде. Это простодушная, доверчивая Гретхен. Она искренне и чисто полюбила Фауста:

Что случилось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
Себе не найду.

Обаятельная Гретхен — «любимая героиня» К. Маркса. (Об этом мы знаем из «Исповеди» Маркса, его ответов на анкету, получившую в 60-х годах прошлого столетия широкое распространение в Англии и Франции.)

В Веймаре, куда Гёте переехал в 1775 году и прожил до конца дней своих, где пережил расцвет своего творчества, он продолжает работать над трагедией. В 1790 году публикует большой фрагмент, но только в 1808-м — окончательный вариант первой части. Потребовалось еще четверть века для завершения «Фауста». Лишь за год до кончины он завершил вторую часть. Напечатана она была посмертно. Только тогда новый замысел Гёте предстал во всей полноте, впитав философскую и поэтическую культуру эпохи.

Большое искусство сродни философии. Границу между ними провести трудно, как и передать в понятиях образное содержание. «Какую идею,— говорил Гёте Эккерману,— хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить! С неба, через мир в преисподнюю — вот что я мог бы сказать на худой конец; но это не идея, это процесс и действие. Далее, если черт проигрывает пари и если среди тяжелых заблуждений непрерывно стремящийся ввысь, к добру человек достигает спасения, то в этом, правда, есть очень действенная, многообъясняющая, хорошая мысль, но это не идея, лежащая в основе целого и пронизывающая каждую его отдельную сцену. В самом деле, хорошая это была бы штука, если бы я попытался такую богатую, пеструю и в высшей степени разнообразную жизнь, которую я вложил в моего Фауста, нанизать на тощий шнурочек одной единой для всего произведения идеи... Я скорее придерживаюсь того мнения, что поэтическое произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка»¹.

И тем не менее рассудок неутомим в попытках охватить смысл художественного произведения: Гёте охотно комментировал «Фауста», раскрывая замысел того или иного образа, объясняя смысл той или иной сцены. «Фауст» нельзя «нанизывать на тощий шнурочек» одной идеи, но, прочитав трагедию, прочувствовав, продумав ее, можно вести долгий разговор о судьбах человека и его культуры.

«Фауст» был задуман как поэтическое и в равной мере философское произведение. Еще в 1797 году, сообщая

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. М., 1934, с. 718. (Цитирую первое издание, отдавая предпочтение данному переводу.)

Шиллеру о решении возобновить работу над «Фаустом», Гёте просил своего друга заново продумать известный ему замысел и высказать свое мнение — «как истый пророк перескажите мне мои сновидения и истолкуйте их». Ответ Шиллера не заставил себя ждать: «Фауст», я имею в виду Ваше произведение, при всех его поэтических особенностях, не может отвести от себя требование символической значимости, что соответствует, по-видимому, Вашей собственной идее. Двойственность человеческой природы и неудавшееся стремление соединить в человеке божественное и физическое не следует терять из виду, и так как фабула переходит в нечто ослепительное и бесформенное, то не хочется задерживаться на самом материале, надо перейти от него к идеям. Короче, требования, предъявляемые к «Фаусту», являются одновременно и философскими, и поэтическими, и, как бы Вы ни изворачивались, все равно природа предмета возложит на Вас задачу обработать материал философски, и воображение вынуждено будет пойти на службу идее разума»². Шиллер действительно оказался пророком: Гёте не успокоился до тех пор, пока не достигнуто было полное слияние поэтического образа и философской мысли.

Взглянем и мы на трагедию Гёте через призму философских категорий. Фауст говорит:

...Две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.

По Канту, человек — дитя двух миров: мира «явлений», эмпирической необходимости и мира «вещей самих по себе», мира свободы, понимаемой как следование нравственному долгу. Человек, по Канту, изначально зол. Одновременно существуют в человеке задатки добра, которые рано или поздно дают о себе знать в виде чувства вины. Воображение рисует кару и устанавливает запреты. Его заботами и рождается нравственный закон.

Гёте не одобрял идею «изначального зла». Однако в «Фаусте» есть почти что цитата из Канта: «Жизнь — это долг, даже если длится она одно мгновение». В переводе Пастернака это звучит так:

Не умствуй о любви. Какой в том толк?
Живи. Хоть миг живи. Жизнь — это долг.

² Der Briefwechsel Zwischen Schiller und Goethe. Leipzig, 1984, Bd. 1, S. 352, 353.

«Фауста» можно сравнить и с «Феноменологией духа» Гегеля. Действительно, скитания в поисках смысла жизни героя трагедии Гёте напоминают путешествие гегелевского мирового духа за истиной. Но если последний уверенно обретает искомое, то первый гибнет жертвой иллюзии. Хотел ли Гёте осудить деятельную волю, показать тщетность ее усилий? Наоборот, он ее воспекает. Но один из уроков Канта и Гегеля состоял в том, что всякое историческое деяние чревато чем-то другим, непредвиденным. Предугадать последствия невозможно, но это не значит, что нужно сидеть сложа руки. Поэтому «не умствуй», а «живи», следуй долгу, трудись, борись, дерзай, и ты будешь оправдан, прощен.

Трагедия Гёте — суд над Человеком. Обвинитель — сатана, в «прологе на небе» он уверяет господ, что добьется унижения и осуждения Фауста.

Когда он, ползая в помете,
Жрать будет прах от башмака.

Но бог лучшего мнения о своем творении, он верит в человека:

Чутьем по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

Фауст действительно вырвался. В финале трагедии Мефистофель, уже увидевший было обещанную душу в своих руках, посрамлен: в дело вмешались ангелы и помогли Фаусту миновать ад.

Чья жизнь в стремлениях прошла,
Того спасти мы можем.

Гёте выделил эти слова курсивом. В них идея трагедии. Хотя автор и отрицал возможность однозначно сформулировать идею своего многопланового произведения, богатого, как сама жизнь, но идея все же просматривается: будь чист в своих помыслах, и тогда не страшна тебе никакая нечистая сила.

В первой части трагедии Фауст — индивид, обладающий неустойчивым (по Канту, «эмпирическим») характером. Он увлекаем страстями, в результате одни преступления: Гретхен, соблазненная Фаустом, убивает родившегося ребенка и сходит с ума, подло убит Фаустом ее брат Валентин. Фаусту нет оправдания.

Надеюсь, что читатель не заподозрит меня в стремлении подsunуть ему пошлoе назидание взамен философского истолкования трагедии. Он должен был на ней жениться — единственное, что в глазах Гретхен оправдывает потерю невинности. (Речь в данном случае идет о ее подруге.) Браки, увы, «заклyчаются на небесах», а на грешной земле — одно распутство. В мире, где хозяйничает Мефистофель, гибель созданной для любви Гретхен трагически предрешена. И все же — с каждого по его делам! Зло есть зло, даже если все злы, нельзя выдавать это за добро и, кивая на диалектику, уходить от ответственности. Гётевский Фауст (в отличие от фольклорного персонажа) не продал душу дьяволу, а лишь заключил с ним пари — Мефистофель выиграет его, если Фауст актом свободной воли остановит время, вскричав: «Мгновение, остановись!»

Тогда:

Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.
Тогда вступает в силу наша сделка,
Тогда ты волен, — я закабален.
Тогда пусть станет часовая стрелка

Но именно этого и не происходит в первой части трагедии, которая ставит крест на всех эгоистических вариантах достижения свободы и счастья.

Во второй части трагедии Фауст — личность, полная ответственности, прошедшая школу самовоспитания. Чувство вины помогло Фаусту обрести свободу. Его союз с дьяволом направлен теперь не на собственное, а на общее благо. Но действовать он по-прежнему вынужден в запутанном мире «явлений», и что получается? Захотел Фауст отвоевать сушу у моря, как тут же ему приходится затопить ее, чтобы отбросить вражеские войска. Повелел Фауст наладить морскую торговлю, а исполнитель Мефистофель превратил ее в пиратство. Нарушая волю Фауста, Мефистофель губит невинных людей. Опять преступления, но вины нет, просто результаты исторической деятельности не совпадают с намерениями.

Гёте не штудировал кантовскую этику и философию истории, с тем чтобы затем переложить их на стихи. Он однажды признался, что проделал такой же путь, как и Кант. Знание Канта и Гегеля помогало не Гёте, а его читателям (помогает и ныне) усваивать ту интеллектуальную

художественность, которая составляет главное обаяние «Фауста».

Теперь о Мефистофеле. Представляясь впервые Фаусту, он характеризует себя:

Часть силы той, что без числа
Творит добро, всему желая зла.

Это враки. Что бы ни говорил о себе Мефистофель, мы знаем: добра от него не жди, в нем нет творческого начала, одни интриги, цинизм и обман. Фауст быстро его раскусил: «Помесь грязи и огня». В Мефистофеле, пояснял Гёте Эккерману, нет «демонических черт», ибо он «слишком отрицательное существо; демоническое же проявляется исключительно в положительной энергии».

Мудрый дьявол, творящий добро,— идея XX века, когда человек, двигаясь дьявольскими путями, породив мировые войны и массовое самоистребление, превзошел самого сатану. Здесь и черт может встать в тупик, задуматься и растеряться. Таков булгаковский Воланд в романе «Мастер и Маргарита», романе, который снова заставил вспомнить о «Фаусте», искать с ним аналогии и различия.

Мефистофель Гёте — сила, враждебная человеку, воистину нечистая сила. Пока дело касается студенческой пирушки, шабаша ведьм на Брокене, подлой схватки с Валентином, это еще куда ни шло. Но когда Мефистофель влезает в дела государственные и общечеловеческие, тогда беда. Вторая часть трагедии открывается сценой при императорском дворе. Страна зашла в финансовый тупик. Как решает проблему Мефистофель? Не переустройством экономики, а чисто дьявольским способом — выпуском бумажных денег. Все довольны, все разбогатели, надолго ли?

Затем дьявол занялся наукой. Он помогает вывести Гомункулуса — искусственного человека. Что это, победа разума или безумия?

С годами мозг мыслителя искусный
Мыслителя искусственно создаст —

такова программа Вагнера — антипода Фауста, тупицы и начетчика. Гомункулус — недоделанная тварь (жить он может только в колбе) — сродни Мефистофелю, которого называет «кумом». Совместно они ввергают Фауста в новое обольщение, сводят с прекрасной Еленой, царицей Спартанской. Брачный союз Фауста и виновницы Троянской

войны недолговечен, как неестественным и быстротечным оказывается сочетание германского средневековья с античной культурой. Фауст удручен, но не обескуражен, у него зреют новые планы. Мефистофель еще будет суетиться вокруг Фауста, выполняя и одновременно искажая его волю, но провал замыслов дьявола предreshен:

Нет, человека ты никак
Истолковать не в состоянье!
Что для тебя его желанья,
Дешевый, плоский, злой остряк?

И вот финал. Мефистофелю удалось-таки вырвать из уст Фауста:

Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!

Взору Фауста открылась панорама гигантской стройки. Он счастлив руководить созидательным трудом, произносит панегирик творчеству. Но ничего этого нет — только лемуры-гробокопатели роют ему могилу. Столетний старец слеп, и победа над временем — всего лишь иллюзия умирающего. Мефистофель сжульничал, не выиграл, а обманул и за это наказан. Ему ничего не остается, как поносить самого себя:

Проженный старый черт с такой закалкой
Сыграл к концу такого дурака!
Ведь эта глупость до того жалка,
Что даже потерпевшего не жалко!

В «Фаусте» много от народного карнавала, фейерверк куплетов, дерзких, порой непристойных, порой сатирических, то и дело возникают вставные эпизоды на злобу дня, ныне подчас забытую. Одно такое место, оставленное без внимания даже немецкими комментаторами, пояснил мне тбилисский профессор Гурам Тевзадзе, прекрасный знаток немецкой культуры. В свое время интеллектуальную Германию поразила бесцеремонность, с какой обошелся со своим учителем Кантом молодой Фихте: он истолковал его учение в субъективно-идеалистическом духе, а на критические замечания старика ответил резкой отповедью, хотя и оставшейся в частной переписке, но ставшей, по-видимому, известной Гёте. Во второй части «Фауста» некий юный бакалавр хамит самому Мефистофелю, принимая его за старого профессора:

Старость — это лихорадка, бред
С припадками жестокого озноба.
Чуть человеку стукнет тридцать лет,
Он, как мертвец, уже созрел для гроба.
Тогда и надо всех вас убивать.

Учение Фихте складывалось на глазах Гёте, и некоторые его моменты могли импонировать поэту. Вспомним фаустовское «В начале было Дело» и сопоставим с принципом деятельности, развитым в фихтевском «учении о науке»; Гёте ценил в Фихте прекрасного лектора; умного собеседника, оригинальный и творческий ум, но субъективно-идеалистическая основа фихтеанства оставалась ему чуждой и вызвала только насмешки. «Гёте был в такой степени реалист, — рассказывает Шопенгауэр, — что он никак не мог согласиться с тем, что объекты как таковые существуют лишь постольку, поскольку их представляет познающий субъект. Что! — воскликнул он однажды, окинув меня взором Юпитера, — свет должен существовать лишь постольку, поскольку вы его видите? Нет! Вы не существовали бы, если бы не было света». А в «Фаусте» бакалавр-фихтеанец излагает свое кредо:

Вот назначение жизни молодой:
Мир не был до меня и создан мной.
Я вывел солнце из морского лона,
Пустил луну кружить по небосклону,
День разгорелся на моем пути,
Земля пошла вся в зелени цвести,
И в первую же ночь все звезды сразу
Зажглись сверху по моему приказу.

В другом месте достается Шеллингу. В свое время Гёте привлек к преподаванию в Иенском университете молодого философа, проявлявшего интерес и способности к естественным наукам. Но годы шли, интерес к природе уступил место поиску в гуманитарной области. Шеллинг никак не мог завершить начатый монументальный труд и лишь в качестве введения к нему выпустил тоненькую брошюру о древнегреческих божествах — кабирах, богах-пигмеях, глиняные изображения которых устанавливались на кораблях.

Ростом — сморчки,
Силой — быки,
Кабиры — спасенье
Терпящих крушение.

В «Фаусте» философ, который вместо того, чтобы завершить свое главное произведение, ударился в мифологические тонкости, порой весьма сомнительные, явно терпит крушение.

Так вот что, не щадя башки,
Исследует ученый!
Божки похожи на горшки
Из глины обожженной.

А вот и сам ученый. Это Протей, морское божество, постоянно меняющее свой облик.

Протей
Люблю я шалости и козни,
Чем что курьезней, тем серьезней.

Фалес

Где ты, Протей?

Протей
(голос чрево вещателя, то близко, то далеко)
Я там! Я тут!

Протей появляется то в облике черепахи, то дельфина, то в «благородном облике». Ни в одном из комментариев к «Фаусту» нет сопоставления Протея с Шеллингом, и все же, зная, что современники называли так философа, рискуя настаивать, что именно его имел в виду поэт. Гёте было известно, что некоторые недоброжелатели окрестили его самого Протеем, и он как бы отводил от себя прозвище, показывая на Шеллинга: вот, мол, истинное непостоянство — меняет легко и исходные позиции, и сферы занятий. Эккерман, постоянный собеседник Гёте, однажды сказал ему: «Я очень рад, что мне удалось прочитать книжечку Шеллинга о кабаках; теперь я знаю, куда вы метите в этом замечательном месте классической Вальпургиевой ночи». «Мне всегда казалось, что знание идет на пользу», — ответил Гёте смеясь.

«Фауста» Гёте писал не только для чтения, но и для сцены, мечтал о том, чтобы трагедия была сыграна, хотя понимал, что эта задача для режиссера, которого «найти нелегко». Первая часть «Фауста» была поставлена еще при жизни автора, в 1829 году, в Брауншвейге. Сценический вариант А. Клингемана (история соблазнения Гретхен) лег в основу оперы Гуно и многих последующих драматических спектаклей. Только в конце прошлого столетия, особенно когда стали играть и вторую часть, трагедии был возвращен философский смысл.

Из послевоенных постановок достойны упоминания две.

В 1954 году в берлинском Немецком театре В. Лангхоф поставил первую часть трагедии, роль Мефистофеля исполнил знаменитый Эрнст Буш. Другую инсценировку осуществил Г. Грюндгенс в 1957 году в Гамбурге, он же играл Мефистофеля (москвичи видели этот спектакль). В обоих случаях князь тьмы оттеснил на задний план главного героя.

Мефистофель Буша — вполне земной, как бы изнанка, темная сторона души Фауста, его злодейская и деятельная натура, скорее фокусник, чем волшебник. Мефистофель Грюндгенса — потусторонняя, враждебная Фаусту сила, которая давит, опутывает и подчиняет его.

Примечательны судьбы обоих актеров. Оба начинали вместе, в одном театре, затем их пути разошлись. Антифашист Буш эмигрировал из гитлеровской Германии, выступал с песнями в Москве и в сражающейся Испании, после поражения республиканцев попал в руки фашистов и предстал перед судом. Ему грозила смертная казнь.

Грюндгенс сделал театральную карьеру при нацистах, занимал пост директора государственных театров. К. Манн в романе «Мефистофель» вывел Грюндгенса под именем Хефтгена и заклеил как предателя, которому нет и не может быть прощения.

Жизнь оказалась сложнее: Грюндгенс использовал свое высокое положение для помощи гонимым. Бушу он нанял адвокатов, которые добились замены смертного приговора тюремным заключением. В 1945 году советские войска освободили Буша из заключения. Грюндгенс был интернирован. Тогда Буш вступился за Грюндгенса, рассказал, каким образом он остался в живых, и способствовал реабилитации своего коллеги. В этом переплетении судеб двух «Мефистофелей», может быть, ярче, чем в чем-либо ином, воплотилось торжество доброго, человеческого начала, что, собственно, и составляет смысл «Фауста» Гёте.

ВЕКА, ПИСАТЕЛИ, КНИГИ.

Из размышлений об интеллектуальной художественности

Гёте предрек возникновение мировой литературы. Пророчество захватывает воображение, но при ближайшем рассмотрении оказывается, что речь идет о взаимном обогащении разноязычных литератур, об общих законах их развития, о творческих контактах писателей, об их организационном единстве. Не более того. Литература была и в обозримом будущем останется прежде всего национальным достоянием.

Ибо литература — это образная жизнь слова, того слова, что слышим мы дома и на улице, в труде, в ученом собрании, в бою. Языки пока не собираются сливаться. Литература — это культурные ценности народа, его представление о добре, красоте, истине. Литература — это талант писателя, уникальный, взращенный страной и эпохой.

Наши историки в последние годы усомнились: можно ли создать историю одной страны? (Особенно новейшего времени, когда и экономика, и политика государства теснейшим образом связаны с тем, что происходит за границей). Философы, обращаясь к прошлому, всегда работали широкими мазками, воссоздавая картину духовного развития по крайней мере континента. История национальной литературы — дело осуществимое. Более того — осуществленное.

На моем столе пять томов большого формата — «История немецкой литературы», созданная коллективом сотрудников Института мировой литературы им. А. М. Горького. Фундаментальный труд, печатавшийся в течение четырнадцати лет (1962—1976). Я обращаюсь к этим томам регулярно, когда мне нужно навести справку, продумать концепцию, проверить интерпретацию. Иногда я недоволен, не согласен с тем, что там написано, иной раз мне чего-то не хватает, но чаще — с благодарностью усваиваю прочитанное.

Значительную часть первого тома (примерно две трети текста) написал Б. И. Пуришев. Прекрасно владея огромным фактическим материалом, но не утомляя излишними подроб-

ностями, умело выделяя главное, он показывает, как закладывался фундамент немецкой словесности. Поэзия старше прозы, она возникает в IX веке, в лоне христианской традиции, когда закончился процесс обращения германцев в новую веру. Преобладание религиозных мотивов в средневековой литературе вполне понятно. Не следует все же думать, что не было ничего другого: параллельно расцветает интерес к «посюстороннему». В латинских песнях странствующих певцов — вагантов прославляются радости жизни, дерзко бичуются пороки католического клира. Возникает рыцарская любовная лирика — миннезанг и народный героический эпос.

Что касается прозы, то выдающуюся роль в ее становлении сыграли теологи-мистики — Майстер Экхарт и его последователи. Средневековые мистики, как это ни парадоксально, возвеличивали разум. Они же создали подлинный культ любви. Путем любви, которая «сильна, как смерть», можно обрести себя в боге и бога в себе. Религиозная экзальтация перерастала порой в своего рода духовный эротизм. В эротические тона окрашены мистические излияния монахини Мехтильды Магдебургской, автора трактата «Об истекающем свете божества». Мистика была своеобразной формой несогласия с официальной католической догмой, ее преследовали как ересь. Еретической представлялась мысль, что человек сам по себе, помимо церкви и духовенства может найти собственный путь к богу. Впоследствии эту мысль усвоит Мартин Лютер.

Лютер был не только преобразователем церкви. По выражению Ф. Энгельса, он «вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу...»¹. Говоря так, Энгельс имел в виду лютеровский перевод Библии, который стал канонem языка.

Языковая реформа Лютера не была изобретением чего-то нового. В грамматике он примкнул к тем нормам, которые были приняты в саксонских канцеляриях. Саксония и Тюрингия оказались своеобразным языковым перекрестком, где говорили на языке, понятном и южанам, и северянам. Словарный запас Лютер черпал из живой народной речи, тщательно отбирая нужные слова и выражения. «В лютеровской Библии,— пишет Б. И. Пуришев,— немецкий язык дышит силой и нежностью, наряду с величавым

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

и суровым мы находим простоту и мягкость. Лютер любит яркие и сочные выражения, насыщенные густым ароматом чувственной жизни. На лютеровской прозе воспитал свой гений молодой Гёте» (1, 282)². Но до Гёте еще далеко — два с половиной столетия.

XVII век ужасен для Германии. Тридцатилетняя междоусобная война опустошила страну, ожесточила нравы. Но странное дело — как раз эта эпоха выдвинула плеяду замечательных поэтов, вполне современных по содержанию и по форме. Долгое время они были не то чтобы забыты, но все же не оценены по достоинству. Только бедствия, обрушившиеся на Германию в наше столетие, помогли о них вспомнить. А на русском языке их стихи зазвучали совсем недавно в переводах Л. Гинзбурга. Позволю себе привести три выразительных отрывка, исполненных боли за судьбу многострадальной родины. Они прочитываются как единое произведение.

Мартин Опиц:

Любимая страна, где мера нашим бедам?
Какой из ужасов тебе еще неведом?
Ответствуй: почему за столь короткий срок
Твой благородный лик так измениться смог?

Андреас Грифиус:

Все то, чем человек бессмертия достиг,
Плод мудрости земной здесь погибает вмиг,
Сокровища искусств, хранимые веками,
Как уличную грязь мы топчем каблуками!
О, знай, Германия! Из твоего кремня
Стихии высекли зловеший сноп огня.

Исайя Ромплер фон Лёвенгальт:

Конец! Всему конец! Тебя поглотит мрак!
Но не чума, не мор, не озверевший враг,
Не дьявольских судеб безжалостная сила,—
Германию — увы! — Германия убила!..

Второй том посвящен эпохе Просвещения. По сравнению с первым томом он несколько проигрывает из-за пестрого конгломерата авторских имен — не тех, чьи произведения подвергаются анализу, а тех, которые этот анализ осущест-

² История немецкой литературы. Т. 1—5. М., 1962—1976. Здесь и далее в тексте указываются том и страница этого издания.

вляют. (Этот недостаток характерен и для последующих томов.) В коллективном труде, чем меньше авторов, тем больше единства, стилистического прежде всего.

Наиболее цельный по композиции, яркий по мыслям и выразительный по языку очерк посвящен Лессингу. Принадлежит он перу В. Р. Гриба, скончавшегося в 1940 году. Пример поучителен: при подготовке коллективного труда, видимо, не обязательно гнаться за новизной текста, а создатель концепции всегда интересней эпигонов. Я не могу сказать, что полностью согласен с тем, что пишет В. Грив, но у него есть последовательно отстаиваемая позиция, и это уже много.

Но могу согласиться, в частности, с тем, как судит В. Грив о художественной манере Лессинга в пьесе «Натан Мудрый»: «Недостатки его драматической системы здесь особенно ощутительны. Лишь там, где гнев водит пером Лессинга, возникают в пьесе живые образы: таков, например, иерусалимский патриарх, второстепенное действующее лицо... Остальные персонажи совершенно «идеальны». За каждым из них, особенно за Натаном, виден сам Лессинг. И Натан, и Саладин, и тамплиер — лишь переряженные в разные исторические костюмы и снабженные внешними индивидуальными приметами «рупоры идей». Значение пьесы — в изложении мыслей самого Лессинга, высказываемых устами Натана. В этом изложении есть та интеллектуальная художественность, которая составляет одно из привлекательнейших достоинств просветительской литературы» (2, 158). На мой взгляд, интеллектуальная художественность — достоинство не только просветительской литературы, это характерная черта литературы немецкой, заложенная задолго до Лессинга в проповедях Майстера Экхарта, в трактатах реформаторов-гуманистов, присуща она и той, что пришла потом, включая Гёте и Шиллера, вплоть до Томаса Манна и Германа Гессе. Немецкая литература (это касается в первую очередь прозы) зародилась в недрах еретической мистики, получила аттестат зрелости, пройдя школу Лютера. Затем ей предстояло поступить на философский факультет, чтобы прослушать Канта и Гегеля. И при всем при том она оставалась литературой. Близость к религии и науке, бытие «на полпути к философии» — национальные особенности немецкой литературы. Это надо твердо усвоить и не подходить к немецкой литературе с мерками других литератур, радуясь, когда она в них укладывается, и извиняясь, когда не укладывается. «Не будет преувеличением сказать, что роман европейского типа вообще чужд

немецкому национальному характеру»³. К этим словам Томаса Манна надлежит отнестись с величайшим вниманием.

Для понимания «интеллектуальной художественности» как способа писательского освоения материала важны эстетические труды Шиллера. «Крупной работой Шиллера в области эстетики,— пишет С. В. Тураев,— явилась статья «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795). Здесь Шиллер развивает мысль, впервые в общей форме уже намеченную в «Богам Греции»,— об отличии современной цивилизации от античной. Шиллер рассматривает вопрос о двух типах искусства: древнего и нового. Он различает их как «наивное» и «сентиментальное» (2, 374).

Здесь две неточности. Прежде всего, неточен перевод: Шиллер употребил термин *sentimentalisch*, который, хотя и был введен в немецкий язык до него, но которому он дал свою интерпретацию. У Шиллера этот термин не имеет ничего общего ни с сентиментализмом, ни с сентиментальностью, он служит для обозначения особого типа размышляющей литературы. Поэтому адекватнее перевести его не «сентиментальный» (чему соответствует немецкое прилагательное *sentimental*), а «сентименталический», и соответственно название работы Шиллера — «О наивной и сентименталической поэзии».

Вторая неточность состоит в том, что Шиллер как раз возражает против того, чтобы в его дихотомии усматривали различие эпох, древнюю литературу считали наивной, новую — сентименталической. Теоретик всегда устремлен в современность (и в будущее), Шиллер в своей статье устанавливал различие между двумя видами литературы как таковой. Это важный вопрос, он заслуживает особого, обстоятельного рассмотрения. Пока отметим, что речь идет только о характере воплощения в художественном произведении мировоззренческих идей — опосредованном («наивная поэзия») или прямом («сентименталическая поэзия»). Шиллеру близок был второй вариант — та самая «интеллектуальная художественность», о которой мы ведем разговор.

«Под влиянием исследования Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и параллельно с Шиллером,— говорится в разделе о романтиках,— Фр. Шлегель создал работу «Об изучении греческой поэзии», в которой попытался выяс-

³ Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 286. Ср. мнение Гессе: «Лучшие наши романы — это... переодетая философия». (Цит. по: Павлова Н. Типология немецкого романа. М., 1982, с. 57.)

нить отличия новой (романтической) поэзии от древней» (3, 100). Шлегель прочел исследование Шиллера, когда его собственная работа была уже сдана в печать, но полностью с ней солидаризировался. Так же как и Шиллера, его прежде всего волновали судьбы современного искусства: «Какова задача современной поэзии? Может ли она быть достигнута? Каковы средства ее достижения?» — вот какие вопросы ставятся перед читателем статьи Шлегеля о греческой поэзии. Идеи Шиллера о двух видах литературы были близки теории романтизма.

Прошло сто лет после Шиллера, и вот поставленный им вопрос о двух видах литературы снова привлек к себе внимание. В главе об Анне Зегерс мы встречаем упоминание о методологической дискуссии, которая развернулась в немецкой марксистской критике перед второй мировой войной: «Документами участия Анны Зегерс в дискуссии явились два письма ее к Георгу Лукачу (1938 и 1939), в которых она отстаивает широту реалистического метода от более узкого и доктринерского толкования реализма Лукачем. Анна Зегерс пишет о возможности сосуществования разных художественных манер, защищает и отстаивает право художника на эксперимент, прокладывая дорогу новому. Она требует более чуткого и благожелательного отношения к молодым антифашистским писателям. Анна Зегерс смотрит на развитие литературы глазами художника-творца и в споре с Лукачем утверждает, что в теории надо исходить из живого современного литературного процесса, который богаче и сложнее, не укладывается в отвлеченные формулы, получившие распространение у некоторых теоретиков» (5, 653).

К сожалению, об этом важнейшем методологическом споре на страницах пятитомника мы ничего больше прочитать не можем. В чем состояло доктринерство Лукача? Кто еще выступал против него? Каковы итоги дискуссии? Литературоведение в ГДР внимательно изучает материалы полемики с Лукачем⁴. Сегодня все более становится ясным, что венгерский ученый не смог усвоить всей широты немецкой нацио-

⁴ «Мы хотим показать в своей работе, что речь шла о продуктивном, хотя порой и ожесточенном, литературном споре единомышленников, а не о «фракционной борьбе», — пишет В. Миттенцвай в предисловии к сборнику «Диалог и контрверза с Георгом Лукачем. Методологический спор немецких социалистических писателей». («Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller». Leipzig, 1975, S. 6. См. также: Klatt G. Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreissiger Jahre. B., 1984.)

нальной художественной традиции, он призывал немецких антифашистов учиться... у Флобера. Оппоненты Лукача апеллировали к Гёте, к Шиллеру, Виланду, Жан-Полю, к романтикам — Гессе, Томасу Манну, к вековой традиции, которая определила национальное лицо немецкой прозы.

Главным оппонентом Лукача был Брехт. В главе, посвященной творчеству Брехта, И. Фрадкин обстоятельно анализирует художественные принципы, которыми руководствовался драматург в своем искусстве и которые он теоретически обосновал в эстетических работах. Брехт различает два вида театра: драматический театр стремится покорить эмоции зрителя, чтобы он всем своим существом отдался происходящему на сцене, сопереживал, волновался, утратив ощущение разницы между искусством и жизнью. Эпический же театр, рассказывая зрителю об определенных жизненных ситуациях, должен сохранить дистанцию по отношению к изображаемому, с тем чтобы зритель во всеоружии ясного сознания, не поддаваясь иллюзии сценического действия, наблюдал, думал, принимал решение.

Для того чтобы создать дистанцию, внушить зрителю критическое отношение к изображаемым событиям, Брехт применяет «очуждение»*, нарочитое разрушение иллюзии и подчеркивание момента игры. Очень важна следующая мысль: «Брехт не рассматривал «эффект очуждения» как черту, свойственную исключительно его творческому методу. Напротив, он исходит из того, что этот прием в большей или меньшей степени вообще присущ природе всякого искусства, поскольку оно не является самой действительностью, а лишь ее изображением, которое, как бы оно ни было близко к жизни, все же не может быть тождественно ей и, следовательно, включает в себе ту или иную меру условности» (5, 610).

Заслуживает пристального внимания попытка увидеть «главный источник теории очуждения» в философии Гегеля. Действительно, Брехт строит тираду — «понимать — не понимать — понимать» по принципу гегелевского «отрицания отрицания». В первый момент зрителю (читателю) предмет представляется по привычке знакомым и понятным (тезис). Очуждение, показывая его в новом, непривычном ракурсе, на какое-то время лишает ощущения того, что он знаком и понятен (антитезис). Лишь дойдя до нашего сознания сквозь

* «Очуждение» (*Verfremdung*) — художественный прием; этот эстетический термин не следует путать с понятием — «отчуждение» (*Entfremdung*), отражающим определенную ситуацию в антагонистическом обществе.

призму очуждения, он снова, но теперь уже на высшей ступени, становится понятным до конца (синтез).

Брехт великолепно знал и любил Гегеля. Того же он желал и своей публике, полагая, что современный «театр стал полем деятельности философов». Необходимо, например, знакомство с «Наукой логики», чтобы оценить блистательный пассаж о «философском юморе» в пьесе «Разговоры беженцев». О главном труде Гегеля утверждается следующее: «Это одно из величайших произведений мировой юмористической литературы. Речь идет там об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем не бывало садятся ужинать за один стол. Они и выступают, так сказать, парами, каждый женат на своей противоположности...» Я обрываю цитату, отсылая читателя к тексту пьесы, перевод которой опубликован в четвертом томе театральных произведений Брехта. В словах Брехта звучит ирония. Но главная ирония, «ирония истории», состояла в том, что Брехт, ориентированный на диалектику Гегеля, не разделял его эстетики, в которой нет места «очуждению». Гегельянцем в эстетике был Лукач.

Ярким образцом «интеллектуальной художественности» служит творчество Кафки. В «Истории немецкой литературы» о нем сказано: «Кафка — не толкователь: он летописец» (?), однако не мира, что стоял перед ним в своей материальной непосредственности, а того, что существовал в его голове» (5, 234). Еще более спорным выглядит утверждение, будто творческая история Кафки — «эволюция регрессивная», будто с годами стиль писателя «приобретал прозрачность и строгость, но содержание его произведений утрачивало ясность» (5, 229). Значит, «Процесс» яснее «Замка»? «Ясность» — категория в эстетике сомнительная. Вероятно, лучше говорить об однозначности и многозначности.

Кафка многозначен. Толковать его можно по-разному, нельзя лишь сказать, что он тонкий психолог. А как раз это мнение о Кафке широко распространено. «Лучше всех показал в художественной прозе внутреннюю жизнь человека Кафка», — уверял на VI съезде советских писателей Альберто Моравиа. Между тем у Кафки нет цельных характеров. Его вообще интересует не внутренний мир человека, а внешние обстоятельства. Он не психолог, а, скорее, социолог. Перед читателем он разворачивает не «поток сознания», а «поток обстоятельств» (взятых в крайне абстрактном виде). Каковы обстоятельства, таков и человек. Если жизнь бесчеловечна, я

неизбежно превращаюсь в животное, не говорите мне о ценностях, не спрашивайте с меня моральное поведение. Кафка нарисовал общество псевдолюдей. Откуда взялась такая картина? Частично он вычислил ее из окружавшей его действительности: монархия Габсбургов жила не только вальсами Штрауса, и писатель увидел, какие формы способен принимать распад буржуазного строя. Возможно, что-то пришло из глубин сознания, где запрятались представления об архаичных социальных структурах глубокой древности. Так или иначе перед нами возникла картина, которая на философском языке называется «отчуждением» и заставляет вспомнить о мыслях на этот счет К. Маркса.

Одна из глав третьего тома называется «Маркс, Энгельс и проблемы литературы». Речь здесь идет не только о собственных литературных опытах основоположников марксизма, не только об их эстетических воззрениях, но и гораздо более широком круге мировоззренческих вопросов, влиявших на развитие всей мировой культуры. Не рискуя впасть в преувеличение, смею утверждать, что знание Маркса необходимо для более глубокого понимания выдающихся литературных произведений XIX — XX веков, даже тех, чьи авторы далеки от марксизма. И не только потому, что материалистическая диалектика приоткрывает тайны творчества. Есть более конкретная плоскость соприкосновения. Маркс дал самый глубокий анализ пороков буржуазного общества. В наши дни подлинное искусство всегда выступает с критикой капитализма. И тут оно (подчас даже произвольно) в своем видении мира (а иногда и истолковании) совпадает с идеями основоположников научного коммунизма.

Такова, в частности, Марксова концепция отчуждения труда. Еще в ранних своих работах Маркс отметил, что отчуждение протекает в четырех аспектах. Прежде всего, это утрата рабочим произведенного им продукта: богатство, создаваемое производителем, переходит в чужие руки. Во-вторых, это отчуждение деятельности: человек сам создает институт собственного подавления, деятельность человека выступает как «повернутая против него самого»⁵. В-третьих, отчуждение человеческой сущности, потеря человеком своей универсальности и гармоничности, превращение в «частичного» человека, подчиненного одной профессии, одной страсти, чаще всего страсти к обогащению. В-четвертых, отчуждение труда приводит к отчуждению человека от человека;

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 564.

каждый индивид видит в другом конкурента, соперника, врага. В этой системе взаимных зависимостей, подчеркивал Маркс, нет ни для кого свободы: либо «человек становится рабом других людей, либо же рабом своей собственной подлости»⁶. Не это ли свидетельствуют писатели, даже те, которые никогда Маркса не читали?

Автор главы о Марксе и Энгельсе Р. М. Самарин справедливо уделяет значительное внимание анализу их переписки с Лассалем по поводу его пьесы «Франц фон Зиккинген». Именно здесь сформулирована идея об объективно историческом содержании эстетических категорий, в частности, трагического. Именно здесь выражены литературные симпатии Маркса и Энгельса. «Оба друга высказывали пожелание, чтобы Лассаль, увлекаясь примером возвышенной и героической драматургии Шиллера, не забывал бы и о значении драматургии Шекспира... Но неверно было бы рассматривать замечание Маркса о том, что Лассаль «пишет по-шиллеровски», только как упрек. И Шиллер, и Гёте упоминаются в письме к Лассалю — причем Гёте как автор «Геца фон Берлихингена» с прямым одобрением («Гёте был прав, избрав его героем») — как важный этап в развитии немецкой и шире — западноевропейской драмы» (3,517—518).

У Маркса есть интереснейшее для историка литературы признание: «Какие бы ни были недостатки в моих сочинениях, у них есть то достоинство, что они представляют собой художественное целое»⁷. Конечно, нельзя требовать от литературоведа художественного анализа научных трудов. Но совместные усилия представителей разных дисциплин (тем более что кое-что уже сделано, я имею в виду, в частности, работу М. В. Нечкиной «О художественных образах в работах К. Маркса») могут прояснить эту сторону дела, крайне важную для понимания проблемы интеллектуальной художественности.

У читателя не должно возникнуть впечатления, будто интеллектуальная художественность, столь характерная для немецкой литературы в целом, означает некую духовную элитарность, предполагает у писателя и читателя наличие ученой степени или философского диплома. Обучение немецкой прозе (и поэзии) на философском факультете прокламировано выше в переносном смысле как принцип, как тенденция, проявляющаяся там, где писатель говорит с массовой ауди-

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 4.

⁷ Там же, т. 31, с. 113.

торией, Брехтовское очуждение обращено к массам. В творчестве Брехта (как и Шиллера) характерная для немецкой литературы интеллектуальная традиция пересеклась с другой, не менее характерной — революционной, тираноборческой, восходящей к Томасу Мюнцеру. В. Андрэ в XVII веке, Г. Форстер в XVIII, Ф. Фрейлиграт и Г. Веерт в XIX — вехи развития социального протеста и социалистических идей, воплощенные в художественном творчестве.

Идеи Маркса вошли в жизнь искусства не только опосредованно, но также и как прямая программа деятельности. Ими вдохновлялась литература борющегося пролетариата Германии, представленная творчеством Б. Брехта, А. Зегерс, В. Бределя, Ф. Вольфа, Э. Вайнерта. Их объединяет единая цель борьбы, но в их распоряжении различные творческие приемы. В том числе и один из вариантов интеллектуальной художественности — плакатность.

Пьесы Ф. Вольфа «Цианистый калий», «Матросы из Каттаро», «Профессор Мамлок», «Флорисдорф» плакатны. Они говорят в конечном итоге только об одном — о необходимости свергнуть капиталистический строй, они зовут массы к борьбе. «Отсюда патетическая окрыленность многих драм Вольфа. Отсюда и открытая тенденциозность; его не устраивает роль комментатора и бытописателя: он стремится быть буревестником революции... Важной чертой произведений Вольфа является конкретность, «рецептурность» пропаганды и агитации. Вольф не ограничивается декларативным призывом, а старается дать совет в большом и малом, чтобы хоть сколько-нибудь приблизить к победе» (5, 309).

Интеллектуальная художественность имеет еще одну обращенную к достаточно широкой публике сторону. У читателя предполагается знание общекультурной традиции. В результате возникает своеобразная перекличка эпох. Т. Манн, например, заимствовал сюжет для своего романа «Избранник» из «Удивительной повести о достойном грешнике Григории» Гартмана фон Ауэ. Это история юноши, рожденного от связи брата и сестры, женившегося по неведению на своей матери, впоследствии искупившего свой грех умерщвлением плоти и ставшим в конце концов папой римским. Какой новый смысл внес писатель в древнюю легенду? «Привкус извращенности, присущей легенде о папе Григории, — в известной мере нейтрализуется благодаря искусной пародийно-юмористической перелицовке легендарного материала. Сюжет, который в руках художника-декадента представил бы благодарную основу для устрашающе мрачной истории, про-

никнутой духом роковой обреченности и эстетизации порока, трактуется Томасом Манном в духе наивной и трогательной гуманности. В форме шутивного предания-притчи Томас Манн затрагивает здесь проблему виновности и искупления вины,— проблему, над которой в послевоенные годы серьезно задумывались многие немцы» (4, 488).

Не только «Избранник», но и тетралогия «Иосиф и его братья», «Лотта в Веймаре» и «Доктор Фаустус» написаны в стилизованной манере, иногда ироничной, иногда пародийной, но чаще торжественно-серьезной, имеющей целью перенести читателя в атмосферу традиций прошлого, где следует искать ответы на насущные проблемы настоящего. «Повторение пройденного» носит здесь мнимый характер, это только прием, главное в нем — осмысление современной культуры. Поэтому бесперспективны попытки увидеть достоинства романа о библейском Иосифе в исторической достоверности деталей (писатель иронизировал над подобной трактовкой) или выдать роман за образец современного мифотворчества. Прием переосмысления известного, новой трактовки старого сюжета широко пользовался и Брехт.

Обращение к традиции имело в антифашистской литературе прямой политический смысл: от культурного наследия отрекся нацизм. «Когда я слышу слово «культура», я спускаю предохранитель моего браунинга» — скандально известные слова одного из героев фашистского боевика — пьесы Г. Иоса «Шлагетер». Официальной литературе Третьей империи посвящена в пятитомнике специальная глава. Она заслуживает самого внимательного прочтения. Ибо «эпилог фашистской литературы еще не написан. Она не канула безвозвратно в прошлое вместе с Третьей империей. После разгрома гитлеризма и нескольких лет вынужденного молчания почти все активисты национал-социалистской «письменности» снова собрались под старыми знаменами» (5, 646). Фашизм декларировал воинствующий антигуманизм и антиинтеллектуализм. Под запрет попали тысячи книг — фактически все крупные писатели. Их место заняли третьеразрядные писаки, службисты национал-социалистской пропаганды.

Литература ушла в изгнание и в подполье. Литература боролась. Двенадцать лет фашистского господства не пропали для нее даром. Именно в эти годы созданы «Жизнь Галилея» и ряд других пьес Брехта, «Седьмой крест» А. Зегерс, диалогия Г. Манна о Генрихе IV, лучшие стихи И. Бехера и многое другое. После разгрома гитлеризма немецкая литература

вернулась на родину. Но дальнейшая ее судьба — за пределами рассматриваемого издания, хронологический рубеж которого обозначен четко: 1945 год.

Гёте предрек взаимное обогащение национальных литератур. В наши дни пророчество сбывается. Научно-техническая революция сломала расстояния, сблизила народы, поставив их перед общими, глобальными проблемами. Литература в эпоху НТР повсюду все теснее соприкасается с наукой. Интеллектуальная художественность становится всеобщим признаком искусства, выступающего за человека, мир и прогресс. Вот почему сегодня так велик интерес к немецкой литературе, ее опыту борьбы с фашизмом, ее гуманистическим традициям.

ЛЕССИНГ И ПРОБЛЕМА МЕТОДА

Художественное наследие Лессинга таит в себе своего рода методологическую загадку. Автор ряда пьес, четыре из которых («Мисс Сара Сампсон», «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый») вошли в золотой фонд немецкой драматургии, проделал примечательную эволюцию. Он начал с подражания французскому классицизму, достиг вершин индивидуализирующего искусства, а затем как бы пошел вспять. Почему это произошло?

Начнем по порядку. В 1747 году пьеса восемнадцатилетнего студента медицины Лессинга «Молодой ученый» была сыграна на лучшей сцене тогдашней Германии — в лейпцигском театре Каролин Нейбер. Это был многообещающий дебют.

«Молодой ученый» — сатира на псевдоученость. Она построена по правилам классической комедии, ее герои носят греческие имена, хотя действие происходит в Германии и речь идет о немецкой науке. Герой пьесы Дамис, надутый и самоуверенный тупица, терпит крах, он мнит себя гением, между тем сочиненное им так бездарно, что его нельзя принять всерьез. По-мольеровски утрированно Лессинг лепит отрицательный образ, однозначно формулирует идею. Характерен следующий обмен репликами между сыном и отцом:

«Д а м и с. Мне давно уже надоело в Германии, этой северной дыре, где только грубость и глупость, где стихии мешают быть умным, где едва ли в сто лет рождается гений, подобный моему...

Х р и з а н д р. Но ты забыл, что Германия твое отечество.

Д а м и с. Что такое отечество?

Х р и з а н д р. Спроси лучше, что такое отец?»

Лессинг определил в этой пьесе свой главный идейный интерес — судьба родины. Германия расчленена на множество карликовых государств, он призывает ее к единству. Германия страдает от изживших себя феодальных отношений, он провозглашает бюргерские идеалы. Германия лишена национальной культуры, он отдает свои силы ее возрождению.

В немецкой художественной жизни — французское застолье. Лессинг отдал дань ему в своих ранних литературных

опытах, но он быстро мужает и поднимает голос в защиту национальной самобытности. Он вступает в полемику с Готтшедом, насаждавшим на немецкой земле нравы французского классицизма. С Готтшедом спорили и цюрихские писатели Бодмер и Брайтингер. «Швейцарцы» предлагали молиться на пуританскую Англию. Сменить один иностранный кумир на другой? Корнеля на Мильтона? Лессинга это также не устраивало. Родная речь — родная литература. Не надо обезьянничать! Таков, в частности, смысл его басни «Обезьяна и лиса».

«Назови мне такого ловкача среди зверей, которому бы я не могла бы подражать», — хвалилась лисе обезьяна. «А ты назови мне такое ничтожество среди зверей, которому придет в голову подражать тебе», — возразила лиса.

Писатели моего народа! Надо ли мне выражаться яснее?»

В 1755 году произошли два события, которым суждено было открыть новую эпоху в духовной жизни Германии. Появилась книга, и состоялась театральная премьера.

Книга называлась «Всеобщая естественная история и теория неба». Вышла она к пасхальной ярмарке в Кёнигсберге, анонимно, хотя кандидат Иммануил Кант не делал особого секрета из своего авторства. Он обосновал гипотезу о естественном происхождении Солнечной системы, высказывал смелые догадки о развитии и гибели звездных миров. Отсюда пошла немецкая классическая философия.

Пьеса «Мисс Сара Сампсон» была впервые сыграна летом того же года во Франкфурте-на-Одере. Новым для немецкого театра было появление на сцене обычных людей. До этого в трагедиях гибли мифологические герои или исторические персонажи — великие мира сего.

Лессингу суждено было стать родоначальником немецкой классической литературы, вершина которой была достигнута затем в творчестве Гёте и Шиллера. Философия и литература оказались ровесниками. (Немецкая классика — это теоретическая мысль и художественное слово, слитые воедино. Одно нельзя представить себе без другого.)

Свою пьесу Лессинг характеризует как «бюргерскую трагедию». Впоследствии он пояснит: «Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то для нас оно не делается от этого более интересным. Бывает,

что в них вовлечены целые народы, но для нашего сострадания нужна отдельная личность»¹.

Интерес к жизни личности — вот то новое, что принесла с собой новая, «бюргерская» эпоха, пришедшая на смену феодализму и ознаменовавшая себя ломкой сословной иерархии, утверждением новых, буржуазных принципов в экономике и жизни духа. Бюргер — это горожанин, представитель «третьего сословия». Но не только. Бюргер — это гражданин, носитель правопорядка. Наконец, бюргер — собственник, буржуа.

Ярче, чем в «Саре Сампсон», гражданский бюргерский идеал независимой личности, живущей в условиях правопорядка, выражен в «Минне фон Барнхельм» — первой и наиболее крупной из трех жемчужин драматического творчества Лессинга. Пьеса была начата в Бреславле, куда в 1760 году уставший от журнальной суеты столицы Лессинг буквально бежал и где он пять лет служил секретарем у тамошнего военачальника. Лессинг окунулся в военную среду, и о судьбе офицера рассказывает его пьеса. Только что окончилась Семилетняя война, но бесстрашный майор Тельхейм вместо наград получил увольнение от службы: он — олицетворенное благородство — заподозрен во взяточничестве. Лишь в самом конце пьесы приходит благая весть: дело закрыто, король снова зовет Тельхейма под свои знамена, и майор может вступить в брак со своей любимой. Выходец из Курляндии, Тельхейм служит в прусской армии, а женится на девушке из «вражеской» Саксонии. Призыв к единству нации высказан четко.

Отношения между Тельхеймом и его королем складываются не по феодальному, а по буржуазному образцу. Он поступил на службу «из сочувствия к неким политическим принципам». По его убеждению, «солдатом надо быть ради блага своей родины или из любви к тому делу, за которое ты сражаешься». Ни о каких изначальных обязанностях по отношению к сюзерену нет и речи. «Что может быть более типично для немца, как не то обстоятельство, что классическая комедия нашего буржуазного быта является солдатской пьесой»², — отмечал Ф. Меринг.

¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936, с. 56.

² Меринг Ф. Легенда о Лессинге. Литературно-критические статьи, т. 1. М., 1934, с. 330. О сюжете «Минны фон Барнхельм» и главным ее герое историк немецкой литературы XVIII в. Г. Геттнер говорит следующее: «Главные черты заимствованы из окружающей жизни, и можно без труда указать на исторические прототипы. Трудно сказать, насколько справедливо

«Минна фон Барнхельм» послужила главным поводом для возникновения «легенды о Лессинге» как о верноподданном барде прусачества. Меринг развеял эту легенду, в «Минне» увидел не апологию, а критику фридриховских порядков. Но это не дает оснований для другой легенды, переоценивающей революционность немецкого просветителя.

Речь идет о том, как оценивать пьесу «Эмилия Галотти». В. Гриб, автор написанной в 30-е годы и сохраняющей свое значение до сего дня работы о Лессинге, называет «Эмилию Галотти» «первой пьесой революционного немецкого театра». От «Эмилии Галотти», по мнению В. Гриба, «идет театр молодого Шиллера и во многом театр «Бури и натиска»³.

Между тем, по словам Гёте, «к трудам Лессинга у Шиллера было совсем особое отношение; в сущности говоря, он их не любил, а «Эмилия Галотти» была ему прямо-таки противна»⁴. В чем дело, Гёте не объясняет. Вполне возможно, что Шиллеру как раз не хватало у Лессинга тираноборчества.

Почему Одоардо Галотти убивает свою дочь, на которую польстился принц, а не ее совратителя? — спрашивает Гриб. Да потому, что Одоардо не борец, а мститель, к тому же весьма импульсивный. Стоило принцу сказать что-то человеческое, как он сохранил ему жизнь. А дочь понесла бог знает что насчет слабости своих чувств перед лицом соблазна, да еще упрекнула папеньку в недостатке мужества, и он тут же ее прикончил. Может быть, я ошибаюсь, но помимо волнующей Лессинга проблемы правопорядка в «Эмилии Галотти» заметна полемика с только что возникшим движением «Бури и натиска». Штюрмеры провозгласили

мнение, будто в трактире «Золотой гусь» в Бреславле действительно произошел случай подобный тому, что описан в драме. Однако известно, что тема злополучно выплаченных вперед в счет контрибуции денег (в результате чего Тельхейм оказался перед опасностью потерять честь и счастье) задана историей. Из истории города Люббена в Нижнем Лаузице, изданной бургомистром Нойманом, узнаем, что в 1761 году Фридрих Великий потребовал от города, принадлежавшего в то время Саксонии, уплаты контрибуции в размере 20 000 талеров в течение трех дней, пригрозив, что в противном случае будет сожжен принадлежащий сословиям загородный дом. Майор фон Фаршалл, которому была поручена экзекуция, внес требуемую сумму из своих личных средств, поскольку город не мог собрать ее в столь короткий срок» (Hettner H. Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, Bd. 1. В., 1961, S. 707).

³ Гриб В. Избранные работы. М., 1956, с. 134. И по мнению Н. Вильмонта, «Эмилия Галотти» — первая драма революционного немецкого театра». (Лессинг Г. Э. Драмы. Басни в прозе. М., 1972, с. 25.)

⁴ Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 402.

примат чувства над разумом, поставили индивидуальное выше всеобщего. Лессинг показал, куда это ведет, если потеряно чувство меры.

И еще одна проблема, смолоду волновавшая Лессинга, а в поздние годы целиком захватившая его, поставлена в трагедии. Проблема религии. Обратите внимание на то, что говорит Эмилия, узнав, что ее жених убит, а она похищена принцем: «Соблазн — вот настоящее насилие. В моих жилах течет кровь, отец, молодая, горячая кровь. И чувства мои — живые чувства. Я ни в чем не уверена, ни за что не могу поручиться. Я знаю дом Гримальди, это дом порока. Один только час, проведенный там под надзором матери, и в душе моей поднялось такое смятение, что самые строгие обряды религии едва могли его унять в течение нескольких недель. Религии! И какой религии! Чтобы избежать беды, тысячи бросались в воду, теперь они причислены к лику святых! Дайте, отец, дайте мне этот кинжал!»

Напомню об одном, знатоками Лессинга почему-то не упоминаемом разборе пьесы, принадлежащем Гердеру (который духовно был ближе Лессингу, чем кто-либо другой): «С каким пониманием Лессинг окутал религией сердце молодой Эмилии, с тем чтобы и здесь показать слабые и сильные стороны этой опоры. Как обдуманно заставляет он принца заговорить с ней в самом святом месте, в часовне, а рядом с ней выводит слабую мать и строгого, мрачного монаршьего врага Одоардо. Ее смерть поучительна и ужасна, хотя поступок отца не является примером осмысленности. Ни в коем случае! Старик, как и его испуганная дочь, потерял голову в одуряющей придворной атмосфере, и именно это смятение — опасность, которую несут такие характеры, непосредственно хотел изобразить поэт!»⁵.

Одоардо действительно потерял голову. Одно время ему даже кажется, что его дочь заодно с принцем, и готов уйти, предоставить «небу» решать коллизию. Гёте вообще считал, что Эмилия, в сущности, любит принца, хотя в трагедии это недостаточно ясно выявлено. Меринг, правда, возражал против подобной интерпретации. Финал трагедии спорен, нарочито неоднозначен. Как неоднозначны и выведенные характеры. Бесспорная удача Лессинга — принц, легкомысленный деспот-вертопрах, лишенный моральных

⁵ Herder J. G. Sämtliche Werke, Bd. XVII. B., 1888, S. 185.

устоев и вместе с тем наделенный обаянием, перед которым не только дрогнуло сердце Эмилии, но не устоял и ее суровый отец. Гердер считал, что в образе принца общее полностью сливается с индивидуальным, перед нами живой человек, «этот принц». (К гердеровскому разбору «Эмилии Галотти» восходит знаменитая гегелевская формула предельной индивидуализации в художественном произведении — «этот».)

И вот после того, как Лессинг в совершенстве овладел искусством создавать сложнейшие психологические коллизии, он вдруг расстается с обретенным методом. Откроем «Натана Мудрого» — последнюю пьесу Лессинга.

«Натан Мудрый» был написан в Вольфенбюттеле (герцогстве Брауншвейг), куда Лессинг перебрался, приняв должность хранителя тамошней библиотеки, после закрытия Немецкого национального театра в Гамбурге, просуществовавшего полтора года. Начался последний период творчества драматурга и критика, ставшего к тому времени знаменитостью. В 1775 году Лессинга по-царски принимают в Вене, где Императорский театр в его честь ставит «Эмилию Галотти». Зрительный зал при появлении автора неистовствует.

Смысл и значение пьесы «Натан Мудрый» можно понять лишь в контексте религиозно-философских исканий позднего Лессинга. Он публикует серию статей, посвященных библейской критике. Состояние современной церкви не удовлетворяет Лессинга, но он равно далек и от атеизма, и от «новомодных» вольфианских богословов-рационалистов, пытавшихся реформировать лютеранство. Защищаясь от нападок, Лессинг отстаивал право на исследование истории религии, высказывал смелые идеи, предвосхищая Канта, Гегеля, Штрауса и Фейербаха. В конце концов вмешательство властей заставило Лессинга замолчать. Но последнее слово в споре все же осталось за Лессингом. Оно произнесено было в «Воспитании человеческого рода» и в «Натане Мудром».

«Воспитание человеческого рода» — это сто тезисов о нравственном прогрессе человечества. Различные типы религий являются продуктом определенных исторических эпох. Род, как и индивид, проходит три возраста. Детству человечества соответствует Ветхий завет, юношеству — Новый завет. Грядет зрелость — «эпоха нового, вечного Евангелия», высшая стадия совершенства и нравственной чистоты, когда мораль станет всеобщим, безусловным прин-

ципом поведения, когда человек «будет творить добро во имя добра, а не потому, что чьим-то произволом ему уготовано за это воздаяние»⁶.

Откровения Ветхого завета говорят о грубом духовном состоянии мира, когда воспитание возможно только путем прямых наград и телесных наказаний. В юношеском возрасте нужен иной учитель и иные методы воспитания. Христианство апеллирует к высшим мотивам поведения, это более высокая ступень духовной эволюции, хотя и не последняя.

К христианству Лессинг предъявляет и более высокие требования. Прежде всего, в отношении веротерпимости. Об этом, «Натан Мудрый», который нельзя понять, не проштудировав тезисы «Воспитания» (а последние неполны и неясны без «Натана»). Вокруг последней пьесы Лессинга ломались полемические копыя. Не будем описывать все баталии, приведем лишь итоговую характеристику Ф. Меринга, который настаивает на том, что Лессинг не намеревался «изобразить в герое драмы своего друга, Мозеса Мендельсона, возвеличить еврейство и унижить христианство. Лессинг вступился за преследуемых евреев, но только в той же степени, как он вступился за преследуемых иезуитов. Всякая нетерпимость была ему глубоко противна, и он бичевал ее всюду, где находил,— у христиан ли, у евреев, или у мусульман»⁷.

Пьеса публицистична и дидактична, характеры нарочито «плакатны». Как будто Лессинг вернулся к тому, с чего начинал, к принципам классицизма. Проще всего увидеть в этом творческую неудачу: талант автора померк, и в результате перед нами вместо живых персонажей «рупоры идей». Автор-де не справился с поставленной задачей. Но ведь пьеса не умерла: в контексте современной борьбы идей она предстает в новом свете, звучит злободневно и зло. Кто решится сыграть эту пьесу сегодня в оккупированной арабской части Иерусалима? Может быть, автор действовал вполне сознательно, расстался (в методологическом аспекте) с Шекспиром, у которого учился всю жизнь, и обратился к Корнелию. Такая мысль возникает при ознакомлении с теоретическими поисками Лессинга. Бросим на них самый общий взгляд.

⁶ Lessing G. E. *Gesammelte Werke*. B., 1968, Bd. 8, S. 612.

⁷ Меринг Ф. Легенда о Лессинге. М., 1934, с. 481.

Теоретические интересы Лессинга обращены к выяснению специфики искусства и его метода. В ту эпоху в ходу было выражение «прекрасная наука» («schöne Wissenschaft»), которым обозначали искусство. Различие между двумя видами духовной деятельности представляли не совсем ясно. Берлинская Академия наук могла, например, объявить конкурс на лучшее «исследование системы» английского поэта Александра Попа, как будто это был профессиональный философ. Лессинг (в соавторстве с М. Мендельсоном) пишет не конкурсное сочинение, а сочинение по поводу конкурса, по поводу правомочности самой постановки вопроса. В результате возникает работа о границах между поэзией и философией.

Можно ли сопоставить поэзию с системой метафизических истин? Философ придерживается точной и однозначной терминологии. Поэт играет словами. Он никогда не стремится высказать «строгую истину», иногда он говорит лишнее, иногда чего-то недоговаривает. Среди философов на такое был способен только Якоб Бёме, и только ему такое можно простить. Строгий порядок изложения и поэзия — вещи несовместимые.

«Философ, который избирается на Парнас, и поэт, намеревающийся снизойти в долины серьезной и спокойной мудрости, встречаются на полпути, где они, если можно так выразиться, обмениваются одеянием и поворачивают вспять. Каждый приносит в свою обитель образ другого, но не более того. Поэт стал философским поэтом, а мудрец — поэтическим мудрецом. И все же философский поэт — не философ, а поэтический мудрец не превратился в поэта»⁸.

Следующая задача, которую пытается решить Лессинг, — выяснение различий между поэзией и изобразительным искусством. Этому посвящен «Лаокоон». Унаследованный от античности взгляд о тождестве этих видов искусства был поставлен под сомнение в XVIII веке. Француз Дюбо в своем объемистом труде «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) настаивал на том, что у поэтов богаче возможности для передачи мыслей и чувств. «Поэту несравненно легче, чем Живописцу, заставить нас привязаться к своим персонажам и с волнением следить

⁸ Lessing G. E. Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 234.

за их судьбой»⁹. Но с другой стороны, в природе есть много красот, которые легче воспроизводить живописцу, нежели поэту. Живописец может ввести в действие большее количество персонажей. Ему под силу остановить наше внимание на впечатляющих деталях.

Над проблемой границы между живописью и поэзией размышляли и после Дюбо. Но только «Лаокоон» привлек всеобщее внимание к проблеме и многое прояснил. «Потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», — пишет Гёте в «Поэзии и правде». Это творение из сферы жалкого созерцательства вознесло нас в волнные просторы мысли. Упорное наше непонимание тезиса *it pictura poesis** было вдруг устранено»¹⁰.

«Лаокоон» полемичен. Его автор выступил против концепции Винкельмана, изложенной в работе «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре». (К моменту окончания работы над «Лаокооном» появилась и Винкельманова «История искусства древности», упоминания о ней содержатся в последних разделах трактата.) Спор возник, казалось, по частному поводу. Почему в известной скульптурной группе гибнущий жрец Лаокоон издает не безумный крик, а приглушенный? Винкельман увидел в этом выражение национального характера греков, их стоическое величие духа. Лессинг держался другого мнения: суть дела в специфике скульптуры. Трагедия Софокла «Филоклет» — тоже произведение греческого искусства, однако страдающий от ран ее герой кричит в голос. То, что может выразить повествовательное искусство, не доступно пластике. У поэта шире диапазон выразительных средств. Это не значит, что поэзия «выше» живописи и скульптуры. Просто есть различие в предмете изображения и его способах. Некоторые поэтические образы не годятся для живописца, и наоборот — иные картины при попытке передать их стихами или прозой теряют силу воздействия.

Лессинг доискивается до «первопричин». Искусство подражает действительности. Последняя существует в пространстве и во времени. Отсюда два вида искусств. Пространство заполнено телами. Тела с их видимыми свойствами

⁹ Дюбо Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 72.

* *It pictura poesis* — поэзия — та же живопись (лат.).

¹⁰ Гёте И. В. Собр. соч., т. 3. М., 1976, с. 267.

составляют предмет живописи. Время есть последовательность действий. Последние составляют предмет поэзии. Различие, уточняет Лессинг, относительное: живопись может также изображать и действия, но только опосредованно, при помощи тел, и наоборот — поэзия может изображать тела при помощи действий.

Итак, в распоряжении художника (живописца или скульптора) не отрезок времени, а только один его момент. Следовательно, выбрать надо такой, который наиболее плодотворен. «Плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, а чем сильнее работает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии»¹¹.

Вот почему Лаокоон только стонет, воображению легко представить его кричащим; а если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше.

Наблюдение тонкое, и справедливым оно оказалось не для одной скульптуры; это важнейшая особенность искусства вообще. «Плодотворный момент» ищет любой художник (в том числе и писатель). Недоговоренность, фигура умолчания, нарочитая неполнота образа — излюбленные приемы литературы. Иногда намек действует сильнее, чем развернутое описание. Любой художник воспроизводит жизнь, но не во всей полноте деталей, а обобщенно, оставляя место для фантазии зрителя (или читателя). Эстетическое переживание возникает и от «узнавания» действительности, и от того, что приходится «домысливать» созданный художником образ. Такой вывод следует из «Лаокоона».

Лессинг, к сожалению, не заметил самого важного различия между изобразительным искусством и литературой. Его обнаружил Гердер, откликнувшийся на полемику Лессинг — Винкельман работой «Критические роши». Дело заключается в том, что знаки, которыми пользуется живопись, естественны: связь знаков с изображаемым предметом основана на свойствах самого изображаемого предмета. Средства выражения поэзии условны, членораздельные звуки не имеют ничего общего с предметом, который

¹¹ Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1957, с. 397.

они обозначают; это лишь общепринятые символы. По природе своей живопись и литература совершенно отличны друг от друга, здесь вообще отсутствует общий признак для сравнения. Другими словами, действие живописи основано на непосредственном восприятии, действие литературы опосредовано существованием языка. Поэтому нельзя непосредственно сопоставлять поэзию и живопись. Последнюю можно сравнивать, по мысли Гердера, только с музыкой. В живописи естественные средства воздействия существуют в пространстве; в музыке они следуют друг за другом во времени. Что же касается литературы, то она действует искусственными средствами, силой смыслового значения слов.

Соображение, высказанное Гердером в «Критических роцах», помогает разобраться и в другом положении, выдвинутом в «Лаокооне»: у поэзии шире возможности в изображении безобразного. Лессинг полагал, что дело в том, что поэтическое произведение, развертываясь во времени, знакомит нас с безобразным «по частям» и вследствие этого неприятное впечатление ослабляется, в живописи «безобразное дается во всей полноте и действует на нас почти так же, как и в природе». Дело, однако, в другом. Задача искусства — преобразить безобразное, найти тот особый угол рассмотрения, который позволит за уродством увидеть красоту. Литература в силу своего опосредованного характера обладает более широкими возможностями абстрагирования, всесторонней оценки предмета, глубинного рассмотрения его. Живопись не может отвлечься от внешнего облика.

Теперь о «Гамбургской драматургии». Напомню, что немецкое слово *Dramaturg* означает «заведующий литературной частью», это сотрудник театра, отвечающий за репертуар и готовящий текст пьесы для постановки. (Автор пьесы — *Dramatiker*.) Отсюда и название нового театроведческого журнала, затеянного Лессингом в Гамбурге, куда его пригласили на должность «драматурга». В извещении об издании журнала говорилось: «Наша драматургия будет критическим перечнем всех пьес, которые будут ставиться на сцене, и следить за каждым шагом, совершающимся на этом поприще искусством поэта и актера». В течение года регулярно два раза в неделю выходили тонкие книжицы, содержащие разбор спектаклей и общие размышления о природе драматического искусства. Собранные вместе, они составили фундаментальный трактат, который и поныне

считается одним из краеугольных камней театральной эстетики. Обычно книга содержит найденный автором результат. Здесь же перед нами и авторские поиски. Мы видим, как движется мысль Лессинга, как возникают перед ней вопросы, как не сразу обнаруживается ответ.

В одном из первых выпусков недвусмысленно сформулирована программа: «Театр должен быть школою нравственности». Но как это осуществить? Какими средствами передается то чувство, которое актер вкладывает в нравственные сентенции? «Всякое правило нравственности есть общее положение, которое требует душевной сосредоточенности и спокойного размышления. Следовательно, оно должно быть выражаемо ровным тоном и с некоторой холодностью. Но в то же время это общее положение есть результат тех впечатлений, которые производят на действующих лиц особые личные обстоятельства. Это не простой вывод, а *обобщенное ощущение* (курсив мой.— А. Г.), и в таком смысле его должно высказывать с жаром и некоторым одушевлением»¹².

Со времен Аристотеля известно, что единство общего и единичного — закон театра, как и искусства вообще. Это относится и к речи актеров, и к их мимике, и к жестикуляции. Жест должен быть и «значителен», и «индивидуален». Лессинг напоминает читателям те советы, которые шекспировский Гамлет дает бродячим актерам: слова должны легко сходиться с языка, не кричите на сцене, соблюдайте меру. Мало таких голосов, которые не были бы противны при крайнем напряжении. А слух, как и зрение публики, не следует оскорблять. Вспомнив о тех границах, которые в «Лаокооне» были установлены для передачи безобразного, Лессинг отмечает, что искусство актера занимает середину между изобразительным искусством и поэзией. На сцене можно позволить себе больше, чем на полотне, но и здесь есть свой предел.

По сцене двигаются живые люди, и все же это не значит, что на сцене сама жизнь. Правдивость не должна доходить «до самой крайней иллюзии». Нельзя требовать от пьесы и полного совпадения с историческими фактами. Трагедия не история, изложенная в форме разговоров. Вольтер, упрекающий Корнеля в неточностях, пусть лучше сам проверит хронологические данные в своей «Всеобщей истории»!

¹² Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия, с. 17.

С такими оговорками Лессинг принимает восходящий к Аристотелю тезис об искусстве как подражании природе. В природе все тесно связано друг с другом, все перекрещивается, чередуется, преобразуется. Но в силу такого разнообразия она представляет собой зрелище только для бесконечного духа. Чтобы существа ограниченные могли принять участие в наслаждении ею, они должны обладать способностью абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению. Назначение искусства — «сосредоточение нашего внимания».

Оговорки возникают и по поводу тезиса о единстве общего и единичного. Казалось бы, аксиома, что в искусстве мы имеем дело с «возведением частного явления в общий тип». Но Корнель нарушил аксиому. Лессинг смолоду не жаловал Корнеля. Он выявляет несоответствие принципов французского драматурга идеям Аристотеля. Французы «выражение перегружали, краски накладывали слишком густо, пока характеризуемые лица не превращались в олицетворенные характеры». Автору «Гамбургской драматургии» это не нравится.

Корнель ладно, но вот Дидро отмечает, что в комедии невозможна такая степень индивидуализации, как в трагедии. В жизни едва ли сыщешь более дюжины комических характеров, комедиограф, следовательно, выводит не личности, а типы, целые сословия. Дидро заговорил об «идеальном характере».

Лессинг вроде бы согласен с оппонентом Дидро Палиссо, который отмечает, что природа не так уж бедна самобытными характерами и неправда, будто комические поэты их исчерпали. «Великий немецкий просветитель считал, что жизнь и человеческая природа неисчерпаемо богаты различными характерами и что обязанность поэта и художника продолжать поиски новых, изучать и воспроизводить их во всем многообразии. Тяготению Дидро к «идеальным характерам» Лессинг противопоставляет требование изучать реальные характеры»¹³.

Дело обстоит хитрее. Лессинг не столько спорит с Дидро, сколько стремится осмыслить выявленные им трудности. В конце концов Лессинг находит выход. Он говорит о двух возможных вариантах художественного обобщения, о двух смыслах термина «всеобщий характер». Вот его слова: «В первом значении всеобщим характером называется

¹³ Фридендер Г. Лессинг. М., 1957, с. 129.

такой, в котором собраны воедино те черты, которые можно заметить у многих или у всех индивидов. Короче, это перегруженный характер, скорее персонифицированная идея характера, чем характерная личность. А в другом значении всеобщим характером называется такой, в котором взята определенная середина, равная пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидов. Короче, это обыкновенный характер, обыкновенный не в смысле самого характера, а потому, что такова степень, мера его»¹⁴.

Здесь квинтэссенция трактата, по словам автора, *fermenta cogitationis* — фермент мышления. Не отсюда ли идет и брехтовская концепция «неаристотелевского» театра?

Кстати, сам Лессинг считает, что Аристотелю соответствует только «всеобщность во втором значении». Что касается всеобщности первого вида, создающей «перегруженные характеры» и «персонифицированные идеи», то она «гораздо необычайнее, чем это допускает всеобщность Аристотеля». Проблема двух возможностей художественного обобщения — одна из ведущих в немецкой эстетике последующего времени. И в немецком искусстве.

Она имеет принципиальное значение и для понимания драматургического творчества самого Лессинга. Если в «Минне фон Барнхельм» и в «Эмилии Галотти» он стремится к «аристотелевскому» обобщению, создает живые, «обыкновенные» характеры своих современников, то в последней пьесе Лессинга «Натан Мудрый» перед нами «персонифицированные идеи». Здесь Лессинг сближается (по методу) с Шиллером. Последний не принимал «Эмилию Галотти», но положительно отнесся к «Натану Мудрому» (хотя и считал, что «ледяная природа материала заморозила все художественное произведение»); он взялся за редакци-

¹⁴ Lessing G. E. *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 478. Я цитирую по немецкому изданию, так как в русском (с. 344) перевод неточен: вместо «перегруженный» (*überladen*) стоит «насыщенный», опущена разрядка, с помощью которой Лессинг подчеркивает противопоставление двух типов художественного обобщения. Пишущие о Лессинге игнорируют это противопоставление. Долгое время вообще не замечали процитированного места. С некоторых пор (после 1979 года, когда в журнале «Литературная учеба» была напечатана эта статья) стали обращаться на него внимание. Но как! Цитату приводят и уверяют нас, что речь у Лессинга идет только об одном — о типизации. (См.: «Лессинг и современность». М., 1981, с. 140; «История эстетической мысли», т. 2. М., 1985, с. 350.)

рование текста Лессинга, и в его обработке пьеса шла на подмостках Веймарского театра. Свои соображения о возможностях переделки «Натана Мудрого» Шиллер высказывал в знаменитом трактате «О наивной и сентиментальной поэзии», в котором мы находим дальнейшее развитие идей Лессинга о двух видах художественного обобщения.

Прогресс не прямолинеен: неизбежно происходит мнимое возвращение назад, в этом, как известно, состоит диалектический закон «отрицания отрицания». Литературное развитие Лессинга — своего рода виток спирали: драматург пришел к тому, с чего начинал, но на более высоком уровне.

КАНТ — ИРОНИК

Что такое ирония? «Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать «нет», говорю «да», и в то же время это «да» я говорю исключительно для выражения и выявления моего искреннего «нет». Представим себе, что тут есть только первое: я говорю «да», а на самом деле думаю про себя «нет». Естественно, что это будет только обманом, ложью. Сущность же иронии заключается в том, что я, говоря «да», не скрываю своего «нет», а именно выражаю, выявляю его. Мое «нет» не остается самостоятельным фактом, но оно зависит от выраженного «да», нуждается в нем, утверждает себя в нем и без него не имеет никакого значения»¹.

Ирония происхождения древнего. В арсенал философии она вошла раньше, чем была раскрыта ее суть. Отцом иронии принято считать Сократа, применявшего ее в качестве эвристического приема. С ее помощью афинский мудрец внушал недоверие к укоренившимся представлениям. С видом простака Сократ задавал своему собеседнику вопросы, будто хотел учиться у него. В результате у того, кто полагал, что он все знает, возникало замешательство; ирония учила людей знать, что они ничего или очень мало знают. Ирония расчищала путь истинному знанию.

Платон в диалоге «Пир» описал повадки Сократа, который «морочит людей притворным самоуничижением», но ведет их к познанию истины. «Если послушать Сократа, то на первых порах речи его кажутся смешными: они облечены в такие слова и выражения, что напоминают шкуру этакого наглеца сатира... Но если раскрыть их и заглянуть внутрь, то сначала видишь, что только они и содержательны, а потом — что речи эти божественны, что они таят в себе множество изваяний добродетели и касаются множества вопросов, вернее сказать, всех,

¹ Лосев А. Ф. Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 326—327.

которыми подобает заниматься тому, кто хочет достичь высшего благородства»².

Иной характер принимает ирония у немецких романтиков. Она становится мировоззренческим принципом, не средством, а целью. Ф. Шлегель писал: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным... В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку»³. Если сократовская ирония — лишь первый шаг познания, целью которого всегда являются истина, добро и красота, то для романтиков ирония — вершина духа, взобравшись на которую художник-философ с презрением взирает на низменный мир. Тем самым достигается приобщение к красоте. Но как быть с истиной и добром?

Уже современники почувствовали слабость подобной позиции: если не самодовольство, то самоудовлетворение ироническим отношением к действительности. Гегель, полемизируя с Шлегелем, требовал возврата к сократовскому пониманию иронии. Ему казалось, что Зольгер нашел этот путь. Но он мог бы сослаться и на Канта.

Роль основателя критической философии в развитии иронии как средства познания еще не оценена в полной мере. Дело заключается в том, что Кант не теоретизировал по этому поводу. Он просто, как и Сократ, пользовался оружием иронии, расчищая с ее помощью место для построения здания истины и добродетели, пользовался тонко и осторожно. А философский юмор и философская ирония открываются не каждому. Надо было быть великим Гёте, чтобы в «Критиках» Канта уловить ироническое начало. «Этот замечательный муж,— писал поэт о философе,— действовал с плутовской иронией, когда он то как будто

² Платон. Соч. в 3-х томах, т. 2. М., 1970, с. 154.

³ «Литературная теория немецкого романтизма». Л., 1934, с. 176.

старался самым тесным образом ограничить познавательную способность, то как бы намекал на выход за пределы тех границ, которые он сам провел»⁴.

Вольтер говорил, что небеса дали человеку для облегчения его участи две вещи — надежду и сон. Кант готов был причислить сюда и смех, но лишь с одной оговоркой: если бы только легко было вызывать его у «людей разумных», а необходимое для этого остроумие не встречалось бы столь редко. Философ оттачивал свое чувство юмора, с годами все чаще прибегая к нему не только в жизни, но и в творчестве. Не прав Паульсен, утверждающий, что только ранние работы Канта интересны в этом отношении, что в старости «юмор шестидесятых годов совершенно иссяк». Мы постараемся доказать обратное: именно в последние годы Кант дал наиболее примечательные образцы философской иронии. Другое дело, что они, к сожалению, немногочисленны, и в целом приходится согласиться с мнением Паульсена, что Кант не принадлежит к числу великих немецких стилистов, хотя и мог, пожалуй, стать им. Манера, в которой написаны основные труды философа, «может привести в отчаяние даже самого терпеливого читателя, в особенности в двух последних «Критиках». Откройте любую страницу, и повсюду вы наталкиваетесь на предложения в десять — двадцать строк длиной. Едва вы начали читать, как начинаются напоминания, пояснения, ограничения, в скобках и без скобок, примечания в тексте и под текстом»⁵. Это верно. Но тем большее внимание привлекают именно те страницы Канта, где в полной мере проявилось его литературное дарование. Как правило, это происходило в тех случаях, когда приходилось писать об обществе, где сам материал провоцировал остроумие, где били в глаза вопиющие нелепости, где приходилось обманывать цензуру или встряхивать заскорузлые мозги обывателям.

Кант тонко чувствовал природу смеха, хотя мало распространялся на эту тему. В том, что вызывает смех, говорил он, должно быть нечто нелепое. Не случайно вслед за Шефтсбери Кант считал пробным камнем истинности учения «способность выдержать осмеяние» (4, ч. 2, 115)⁶. Шутка всегда основана на нелепости, стремится создать ее. Шут-

⁴ Гёте И. В. Избранные философские произведения, с. 210.

⁵ Паульсен Ф. Иммануил Кант. СПб., 1899, с. 71.

⁶ Кант И. Собр. соч., т. 4, ч. 2. М., 1964, с. 115. Далее в скобках указаны том и страницы издания.

ка — это игра мыслей. Вы ждете чего-то, а слышите (или видите) нечто совершенно неожиданное, и вы смеетесь. «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» (5, 352). Свою мысль Кант иллюстрирует тремя остротами. Англичанин угощает индейца пивом, тот поражен, увидев вытекающую пену. «Что вас удивляет?» — спрашивает англичанин. «То, как удалось ее туда втиснуть». Наследник жалуется, что ему не удалось устроить достойные похороны своему благодетелю: чем больше он платит плакальщикам, чтобы они выглядели опечаленными, тем веселее они становятся. И наконец, история купца, который в страшную бурю вынужден был выбросить за борт все свои товары и так горевал об этом, что у него за ночь «поседел парик». Вот, пожалуй, и все, что можно прочесть о комическом на страницах «Критики способности суждения». Причем сказано это мимоходом в параграфе 54, озаглавленном «Примечание». Об иронии — ни слова.

Но Кант не мог не быть ироником. Он жил в раздвоенном мире, где жизненные обстоятельства, сложившиеся нравы и предписания начальства заставляли говорить «да», в то время как голос совести кричал «нет». Как в таких условиях не дать ему заглохнуть, не превратиться самому в обывателя или конформиста? Своеобразной попыткой ответа на этот вопрос была дуалистическая философия Канта, отделявшая прочной стеной мир явлений, которые подчинены внешней необходимости, от мира вещей «самих по себе», где господствует свобода и нравственная чистота. Мостом между «двумя мирами» оказывалась эстетика; художественные потенции сводили воедино знание и нравственность. Если бы Кант разработал в деталях теорию искусства, двулика ирония заняла бы в ней одно из центральных мест. Этого не случилось, Кант ограничился лишь практическим применением иронии.

Прежде чем перейти к примерам, мы вспомним о Гегеле, который ясно видел моральные корни кантовского дуализма и решительно стремился к его преодолению. При этом Гегель не притуплял остроты поставленной Кантом проблемы. Мир действительно раздвоен, наряду с подлинным существует мир наизнанку». Последнее для Гегеля не фигуральное выражение, а одна из категорий «Феноменологии духа». Загадочная, она, как правило, остается вне поля зрения комментаторов. «Согласно закону этого мира наизнанку... то, что в законе первого мира сладко, в этом

«в себе наизнанку» — кисло; что в первом черно, во втором — бело. То, что в законе первого, в магните — Северный полюс, то в его другом, сверхчувственном «в себе» (то есть в земле), — Южный полюс». В мире наизнанку «в почете то, что в первом презирается, а к тому, что в нем в почете, относятся с презрением. Наказание, которое, по закону первого мира, позорит и уничтожает человека, превращается в соответствующем ему перевернутом мире в помилование, сохраняющее человеку жизнь и доставляющее ему почет»⁷.

Х.-Г. Гадамер считает «мир наизнанку» центральной категорией «Феноменологии духа». «Не является ли это широко известным принципом литературы, который называется сатирой? — задает он вопрос и отвечает: — То, что имеется в мире наизнанку, — не просто абстрактная противоположность существующего мира. Напротив, это перевертывание, как в кривом зеркале, дает возможность увидеть тайную извращенность того, что у нас происходит. Мир наизнанку становится извращением извращения. Быть изнанкой извращенного мира значит демонстрировать его извращенность, а в этом и состоит смысл любой сатиры»⁸. Снятие «мира наизнанку» означает снятие сатиры. Тогда объектом ее невольно становится сама философия. С Гегелем так и получилось.

Раздвоенность мира, по Гегелю, исчезает в движении сознания, противоположности примиряются и сливаются. И здесь нельзя не вспомнить Маркса, в насмешливых тонах перелагавшего подобное «движение» гегелевских категорий: «Да» превращается в «нет», «нет» превращается в «да», «да» становится одновременно и «да» и «нет»... Таким путем противоположности взаимно уравниваются, нейтрализуют и парализуют друг друга»⁹.

Кант слишком трезво смотрел на вещи, чтобы дать успокоить себя какой-либо иллюзией. Ирония стояла на страже, четко прочерчивая границу между «да» и «нет». (Ироник никогда не путает эти вещи, его мнимое «да» лишь оттеняет «нет», его могут неправильно понять, но сам-то он всегда знает, в чем дело.) Ирония Канта чутко фиксировала то, что в мире существует «наизнанку» и,

⁷ Гегель. Сочинения, т. IV, с. 86—87. Гегель был хорошо знаком с романтиком Людвигом Тиком, автором пьесы «Мир наизнанку» (1798).

⁸ Hegel-Studien. Beiheft 3. Bonn, 1966, S. 149.

⁹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 4, с. 132.

говоря словами Гёте, «не делится на разум без остатка». «Галантный магистр» (таким молодой Кант сохранился в памяти современников) блистал в обществе остроумием. «В цветущие годы своей жизни,— рассказывает Гердер о своем учителе Канте,— он обладал веселой бодростью юности, которая, несомненно, останется у него и в глубокой старости. Его открытое, как бы созданное для мышления чело носило отпечаток веселости, из его уст текла приятная речь, отличавшаяся богатством мыслей. Шутка, остроумие и юмор были средствами, которыми он охотно пользовался, оставаясь серьезным в момент общего веселья»¹⁰.

Постепенно острое слово проложило дорогу на страницы его сочинений. Вспомним «Грезы духовидца, поясненные грезами метафизики». С иронической серьезностью Кант рассказывает здесь о «духовидце» Сведенборге, который состоит в близких отношениях с духами, получает от них сведения из загробного мира и в свою очередь делится с ними информацией из этого мира. К Сведенборгу за помощью обратилась вдова голландского посланника при шведском дворе, с которой требовали уплаты за сервис, изготовленный по заказу мужа. Зная аккуратность покойного, эта дама была уверена, что долг оплачен, но доказательств у нее не было. Сведенборг побеседовал с душой умершего и вскоре сообщил вдове, где хранится расписка.

Или другой случай. Находясь в 50 милях от Стокгольма в гостях у одного коммерсанта, Сведенборг вдруг побледнел и сообщил присутствующим, что в столице пожар. Через некоторое время он сказал, что сгорел дом его друга, огонь приближается к его собственному дому. В восемь часов он воскликнул: «Слава богу, пожар потушен недалеко от моего дома!» Спустя два дня из Стокгольма прибыл курьер, который привез описание пожара, полностью совпавшее со сведениями Сведенборга.

«Кто-нибудь, наверное, спросит, что же побудило меня заняться таким презренным делом, как дальнейшее распространение сказок, которые благоразумный человек вряд ли терпеливо выслушает до конца, и более того, включить эти сказки в текст философского исследования»,— задает Кант вопрос. И меланхолически отвечает: «Граница между глупостью и разумностью столь незаметна, что, долго

¹⁰ Herder. Werke. Weimar, 1957, Bd. 5, S. 267.

идя путем одной из них, трудно не коснуться иногда хоть сколько-нибудь и другой» (2, 335—336).

Но дело не только в этом: на одну доску с духовидцем Кант ставит адептов спекулятивной метафизики. Если первые «сновидцы чувства», то вторые «сновидцы ума». Метафизики тоже грезят, свои идеи они принимают за подлинный порядок вещей. Философ не завидует их «открытиям», он лишь боится, чтобы какой-нибудь здравомыслящий человек, не отличающийся учтивостью, не сказал бы им то же самое, что ответил астроному Тихо де Браге, пытавшемуся по звездам определить дорогу, его кучер: «Эх, барин, вы, может быть, все хорошо понимаете на небе, но здесь, на земле, вы дурак».

В предисловии к «Грезам духовидца» намечен и третий объект для сатиры — церковь. «Царство теней,— пишет Кант,— рай для фантастов... Священный Рим владеет доходными провинциями в этом невидимом царстве, две короны которого поддерживают третью — ветхую диадему его земного величия, а ключи к обоим вратам этого мира в то же время подходят к сундукам этого мира» (2, 293). В «Грезах духовидца» этот сюжет не получил развития. Однако в дальнейшем, столкнувшись с церковной ортодоксией, Кант обрушил на нее свою иронию и свой сарказм.

Наибольший интерес в этом плане представляет статья «Конец всего сущего». Статья была напечатана в журнале «Берлинский ежемесячник» в июне 1794 года. По-видимому, это была последняя капля, переполнившая чашу терпения властей. Конфликт назревал давно: за два года до этого берлинская цензура задержала статью Канта «О борьбе доброго и злого начала за власть над человеком», философ напечатал ее в обход цензуры (в качестве главы трактата «Религия в пределах только разума»). В октябре 1794 года Кант получил личный выговор от короля.

Что могло вызвать высочайшее неудовольствие в статье «Конец всего сущего»? Кант крайне непочтительно обходился с Библией, иронизируя над ее текстом и догмами. Он высмеивал идею Страшного суда и конца света. Представления о том, что когда-нибудь наступит момент, когда прекратится время, возмущают наше воображение, здесь разум перестает понимать самого себя и начинает грезить.

Но почему вообще люди ждут конца света? И почему, если таковой предстоит, он должен быть для человеческого рода ужасным? «Ответ на первый вопрос состоит, по-видимому, в том, что существование мира, как подсказывает

людям разум, имеет ценность лишь постольку, поскольку разумные существа соответствуют в нем конечной цели своего бытия; если же последняя оказывается недостижимой, то сотворенное бытие теряет в их глазах смысл, как спектакль без развязки и замысла. Ответ на второй вопрос основывается на мнении о безнадежной испорченности человеческого рода, ужасный конец которого представляется подавляющему большинству людей единственно соответствующим высшей мудрости и справедливости»¹¹.

По ироническому мнению Канта, конец всего сущего может быть тройкого рода: 1) естественный, соответствующий моральным целям божественной мудрости, 2) сверхъестественный — под воздействием причин, нашему пониманию не доступных, 3) противоестественный, который мы вызываем сами «вследствие неправильного понимания конечной цели». Говоря о последнем, Кант явно намекал на противоестественный характер тех насильственных мер, которыми министерство Вельнера пыталось укрепить положение религии. Цель христианства — споспешествовать любви к осознанию своего долга. Но эту цель нельзя достичь никакими предписаниями. Что же делать для укрепления веры? Лучшее всего, по мнению Канта, — не вмешиваться в естественное течение дел. «Я слишком хорошо осознаю свою неспособность внести какое-либо новое, счастливое предложение и хочу лишь дать совет, для чего, конечно, не нужна большая изобретательность, — оставить все в том состоянии, которое уже сложилось и на протяжении почти поколения сносно проявило себя в своих последствиях. Естественно, это не может быть мнением мужей великого или предприимчивого духа, но да будет мне позволено скромно обратить внимание не на то, что они намереваются совершить, а на то, что им придется преступить, чтобы не действовать вопреки своим (пусть даже самым лучшим) намерениям». Кантовская ирония окрашивается в меланхолические тона. Статью читать «и грустно и смешно», признавался философ.

Есть в статье определенная, и притом довольно дерзкая, переключка с французским свободомыслием. В свое время Вольтер иронизировал по поводу того, что среди заповедей Моисея не забыты указания насчет устройства отхожих мест. Кант в духе Вольтера пародирует библейскую легенду о появлении человека на Земле, излагая ее в терминах ассенизации. Земной шар, пишет он, сравнивают «с клоакой,

¹¹ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980, с. 282—283.

куда спускают нечистоты из других миров. Эта весьма остроумная мысль пришла в голову одному персидскому остро слову, который поместил рай, местопребывание первых людей, на небо. Там было много деревьев, нагруженных роскошными плодами, остатки которых после еды незаметно испарялись из организма. Исключение составляло одно дерево, плоды которого не улечивались подобным образом. Поскольку наши прародители дали себя соблазнить и, несмотря на запрет, попробовали эти плоды, то, чтобы не запачкать небо, пришлось воспользоваться советом одного из ангелов, который показал на Землю и сказал: «Вон отхожее место для всей Вселенной». Он их свел туда по нужде и, оставив там, улечел на небо. Так будто бы и появился на Земле человеческий род». Гнев начальства можно было понять.

Ответ Канта на рескрипт прусского короля был достоин великого ироника: философ обещал в дальнейшем воздержаться от публичных выступлений по вопросам религии «в качестве верного подданного Вашего королевского величества». Эта внешне смиренная формула содержала двусмысленность: после смерти Фридриха Вильгельма II Кант заявил, что он свободен от взятого на себя обязательства (поскольку он стал теперь подданным другого «величества»). В «Споре факультетов» (1798) Кант вернулся к толкованию Библии, а в предисловии к работе опубликовал свою переписку с королем.

«Спор факультетов», по словам Канта, — вещь, «строго говоря, сугубо публицистическая». Естественно, что она пронизана иронией. Особенно ее первая часть, написанная в 1794 году под свежим впечатлением правительственного выговора. Три «высших» факультета — богословский, юридический, медицинский — опираются не на разум, а на указания. Богословы исходят из Библии, юристы из правительственных установлений, и даже медики лечат, руководствуясь не «физикой» человеческого тела, а наставлениями по медицине. Одни только философы несут знамя разума.

Спор между факультетами идет из-за влияния на народ. Последний желает быть ведомым, то есть, на языке демагогов, обманутым. И опять Кант высмеивает позицию обывателя: «То, что вы, философы, болтаете, я сам знаю уже давно; я бы хотел узнать от вас, как от ученых: как бы мне, прожившему нечестивую жизнь, все же в последний момент получить позволение войти в царство небесное;

как бы мне, если даже я не прав, выиграть тяжбу и как бы мне остаться здоровым и долго прожить, если даже я использовал сколько хотел свои телесные силы для наслаждения и даже злоупотреблял ими?» (6, 328).

Высшие факультеты — это «правое крыло» парламента ученых, правительственная партия; философский факультет — «левое крыло», своего рода оппозиция, впрочем, весьма необходимая правительству инстанция. «Без его строгой проверки и возражений у правительства не будет достаточно ясного понятия о том, что ему самому полезно или вредно» (6, 333). Философы призваны контролировать три высших факультета; впрочем, они — народ скромный: «Можно в крайнем случае согласиться с гордым притязанием богословского факультета на то, что философский факультет его служанка (при этом все же остается открытым вопрос: несет ли эта служанка перед милостивой госпожой факел или шлейф позади нее), лишь бы не закрыли философский факультет и не зажали ему рот» (6, 325).

Кант верит в прогресс и надеется, что со временем положение изменится: «последние станут первыми», низший факультет — высшим, разумеется, не в смысле господства (к этому философы не стремятся), «а в смысле дачи советов властям (правительству); в этом смысле свобода философского факультета и вытекающая отсюда свобода воззрений будет лучшим средством для достижения целей правительства, чем его собственный абсолютный авторитет» (6, 333).

Обоснованию идеи прогресса посвящена вторая часть «Спора факультетов». Задав вопрос: «Находится ли человеческий род в постоянном движении к лучшему?» — Кант отвечает на него положительно и в качестве критерия прогресса выдвигает улучшение законов. По мнению Канта, это давно назревшая проблема, которую не желают решать косные юристы, но которую ставят проникательные философы. О том, что наступила эпоха, требующая государственных реформ, свидетельствует французская революция. Кант произносит панегирик в ее честь, он говорит, что такие события в мировой истории не забываются, ибо они открывают в человеческом роде наклонность и способность к совершенствованию, что это торжество идеи права и, по сути дела, феномен не революции, а эволюции естественно-правового строя.

После патетической следует часть ироническая, причем Кант иронизирует над идеей прогресса, то есть над собственными убеждениями. Если при изложении взглядов на ре-

лигию Кант использовал иронию в целях маскировки, то теперь он прибегает к ней с иными намерениями: задача состоит не в том, чтобы отвлечь внимание, а в том, чтобы привлечь его. Прием не новый, им пользовался Вольтер и многие другие до него.

Рассуждения о прогрессе завершаются анекдотом. Одного больного врач обнадеживал тем, что все время находил симптомы выздоровления. То хвалил его пульс, то — стул, то уверял, что потливость свидетельствует об улучшении. Когда больного спросили, как он себя чувствует, бедняга ответил: «Умираю от непрерывного улучшения».

Шутка обогнала время. Есть в ней явное предостережение прогрессу, который чреват губительными последствиями. Видел ли их Кант, предчувствовал ли? Скорее всего, да, ибо за этой шуткой следует другая, которая называет предмет опасений — войну. Спор с юридическим факультетом венчает цитата из Юма: «Когда я смотрю на сражающиеся народы, я думаю о двух пьяницах, которые дерутся в лавке фарфоровых изделий: им не только придется лечить свои увечья, но и оплатить причиненные убытки».

Война — рок, нависший над человечеством. Кант впервые в истории общественной мысли поставил вопрос о ее устранении как философскую проблему. Все его рассуждения в этике философии истории, философии права неизбежно приводят к идее всеобщего мира. В 1795 году Кант опубликовал трактат, специально ей посвященный.

Название работы «К вечному миру» звучит для немецкого уха двусмысленно: по форме это и стереотипный заголовок научного трактата, и не менее стереотипная... вывеска трактира. Кант не преминул воспользоваться этой двусмысленностью. «К кому обращена эта сатирическая надпись на вывеске одного голландского трактирщика рядом с изображенным на этой вывеске кладбищем? Вообще ли к людям, или в частности к главам государств, которые никогда не могут пресытиться войной, или, быть может, только к философам, которым снится этот сладкий сон?» — (6, 259) — так начинается философский трактат о мире.

«Вечный мир» — тоже двусмысленность, которая как бы открывает перед человечеством два возможных решения проблемы — либо прекращение войн путем международного договора, либо вечный мир «на гигантском кладбище человечества» после истребительной войны; у народов, как и у индивидов, есть свобода выбора. Для того чтобы увидеть

первую возможность, надо было просто уметь мечтать. Вторая в XVIII веке могла открыться только человеку, который привык додумывать все до конца. О первой уже в то время писали многие, упоминание о второй мы находим только у Канта.

Впрочем, он — оптимист и не устает пропагандировать идею международного соглашения. И свой трактат он строит в виде договора, пародируя соответствующие дипломатические документы. Сначала прелиминарные статьи, затем окончательные и даже одна тайная. Что содержит тайная статья? Только насмешку: «Государства, вооружившиеся для войны, должны принять во внимание максимы философов об условиях возможности общего мира» (6, 288). И все пояснения к этой «статье» ироничны и насмешливы. Вот пассаж о юристах: «Юрист, избравший символом права весы и рядом с ними символом справедливости меч, обычно пользуется мечом не только для того, чтобы оградить весы от всех посторонних влияний, но и для того, чтобы положить его на чашу, если она не захочет опуститься» (6, 289). А вот о философах, претендующих (в соответствии с утопией Платона) на власть: «Нельзя ожидать, чтобы короли философствовали или философы стали королями; да этого и не следует желать, так как обладание властью неизбежно извращает свободное суждение разума. Но короли или самодержавные... народы не должны допустить, чтобы исчез или умолк класс философов, а должны дать ему возможность выступать публично; это необходимо и тем и другим для внесения ясности в их деятельность» (6, 289).

А вот какие советы дает Кант практику-политику: 1) *Fas et excusa*. Не упускай случая, благоприятствующего самовластному захвату (права государства либо над своим народом, либо над другим, соседним народом). Подыскать оправдание или прикрыть благовидными предложениями насилие после захвата будет гораздо легче и удастся с большим блеском... 2) *Si fecisti, nega*. Отрицай свою виновность в том преступлении, которое ты сам совершил. Например, доведя свой народ до отчаяния и тем самым до восстания, утверждай, что в этом виновата строптивость подданных... 3) *Difide et impega*. Это значит: если в твоём народе есть некоторые привилегированные лица, обладающие властью, которые избрали тебя своим верховным главой, то посей между ними раздор и поссорь их с народом; заступись далее за народ, обольщая его большей свободой, и все будет зависеть от твоей неограниченной воли. Если же

дело идет о других государствах, то возбуждение розни между ними — вполне надежное средство подчинить себе их одно за другим под предлогом помощи более слабому» (6, 295). Скомпрометировать эти принципы может не разглашение, а только неудача. К. Ясперс имел все основания назвать трактат «К вечному миру» «насквозь ироничным».

Современник Канта профессор математики и поэт Абрагам Кестнер попытался представить себе, что произойдет, если мечта Канта о вечном мире сбудется. В результате возникла эпиграмма:

Завет исполнен мудреца,
Народы мирные ликуют:
Навеки изгнана война.
И лишь философы воюют.

Действительно, ни в одной области знания мнения не сталкиваются столь решительно без какой-либо надежды на примирение. А может быть, все-таки подобная надежда существует? Кант знает эпиграмму Кестнера и вспоминает о ней в своем памфлете «Оповещение о предстоящем заключении договора о вечном мире в философии». В отношении стиля Гёте считал это маленькое сочинение «более кантианским, чем сам Кант». Поэт, как мы знаем, чутко реагировал на иронию философа.

Как же все-таки прекратить распри в стане любителей мудрости, где школа воюет со школой, как армия против армии? В истории народов антагонизм интересов через истребительные войны приводит к выработке справедливого соглашения о всеобщем мире. Так и в истории философии антагонизм систем должен создать условия для всеобщего обоснования единых принципов. Одинаково чуждая догматизму и скептицизму критическая философия решает эту задачу, отделяя учение о мудрости от учения о знании. Мудрость лежит в основе поведения. Что касается философии как учения о знании, то здесь, как и в учении о мудрости, гарантией мира может быть только выполнение долга правдивости. Конечно, не все есть истина, что человек считает таковой, но все, что он говорит, должно быть правдивым. Ложь бывает двоякого рода: сознательная неправда и необоснованная уверенность. В первом случае за истину выдается то, в чем нет уверенности. Не надо лгать! «Заповедь: не лги (даже с самыми благородными целями), искренне признанная принципом философии, не

только бы создала в ней вечный мир, но и обеспечила бы его на вечные времена»¹².

По иронии судьбы как раз созданное Кантом учение открыло поле для таких жарких схваток, которых не знала история предшествующей философии. Гейне как-то сравнил Канта с Робеспьером, а Фихте с Наполеоном. Эта емкая аналогия может быть истолкована и таким образом: подобно тому, как бывший якобинец Бонапарт истреблял во Франции следы революционной диктатуры, ученик Канта Фихте расправлялся с вещью самой по себе». Кант, в свое время принявший живое участие в судьбе молодого друга и последователя, был возмущен изменой. «Итальянская пословица гласит,— писал он в ответ на предложение публично высказываться по поводу фихтевского «Наукоучения»,— «боже, спаси нас только от наших друзей; с врагами же мы сами справимся!». Дело в том, что бывают добросердечные, благожелательно к нам настроенные друзья, которые, однако, ведут себя нелепо и бестолково, но бывают и такие, которые стремятся к нашей гибели, хотя при этом и говорят на языке благожелательства».

У Фихте хватило такта не отвечать в печати. Но в письмах к Шеллингу он изливал душу. Канта он называл «головой на три четверти», его поведение — «проституированием», уверял, что кенигсбергский старец свою собственную философию, с которой он никогда не был в ладах, теперь совершенно не знает и не понимает.

К счастью для Канта, Фихте не знал о его ироническом (в письме к С. Бэку) признании: «Я обнаруживаю, что сам еще недостаточно понимаю себя». Не знал этого и пересмешник Гейне, который в своей книге о немецкой философии посвятил специальный пассаж ее «непонятности». Будто Гегель, лежа на смертном одре, сказал: «Только один меня понял», но тотчас вслед затем раздраженно заметил: «Да и тот меня не понимал». Поверить в это трудно, а что касается Канта, то он безусловно предполагал понимание: иначе в своем творчестве он не прибегал бы столь широко к иронии.

¹² Kant I. Ausgewählte kleine Schriften. Hamburg, 1969, S. 116.

МЫСЛЯЩИЙ ХУДОЖНИК

Он не был школьный философ, цеховой ученый, он был мыслящий художник.

Герцен о Гёте

При оценке Гёте-мыслителя следует учитывать два обстоятельства, отмеченные еще Ф. Энгельсом. Во-первых, противоречивость его положения и его убеждений. «...В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, почтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему. Так, Гёте то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер»¹.

...Он был поэтом и мыслителем века Просвещения, — ему необходимо было познавать мир пытливым взглядом ученого, просвещать, воспитывать общество, а прежде всего тех, кто им управлял, от кого зависели судьбы людей и государств. Он был мечтателем — самозабвенно увлекался дерзким воображением, игрой слов и красок, но он был и трезвым исследователем, когда изучал животных, птиц, камни и характеры людей, силу предрассудков, необходимость или случайность исторических событий. Он был насмешливым скептиком, издевался над любыми авторитетами, над сентиментальностью поклонников Руссо, над самоуверенностью ученых мужей, над жеманностью светских львиц и над самим собой, и он же не раз бывал восторженным любовником, нежным воздыхателем, сочинителем трогательных стихов и страстных писем. Он был одновременно и гневно-мятежным богборцем, разрушителем алтарей и осмотрительным консерватором, чтущим законы, традиции и правила этикета. Он был педантичным исследователем,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 233.

скрупулезным систематизатором, накапливавшим горы частных наблюдений и фактов, и одновременно оставался художником, перед взором которого мир вставал как единое живое поэтическое целое. Все эти непримиримо противоречивые свойства его личности, мировоззрения и дарования воплотились в его творчестве в самых причудливых формах. И он сам отлично понимал все происходившее с ним, и это понимание также становилось предметом его искусства и его размышлений.

Через все сомнения и поиски в творчестве Гёте проходит одно неизменное стремление: сделать человека хозяином своей судьбы, освободить его ум от догм и предрассудков. «Гёте неохотно имел дело с «богом»; от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гёте... Но эту совершенную человечность, это преодоление религиозного дуализма может постигнуть во всем его историческом значении лишь тот, кому не чужда другая сторона немецкого национального развития — философия. То, что Гёте мог высказать лишь непосредственно, т. е. в известном смысле, конечно, «пророчески», получило развитие и обоснование в новейшей немецкой философии»². Речь здесь идет о Фейербахе. Энгельс иронизировал по поводу стремления К. Грюна изобразить Гёте учеником Фейербаха, последователем «истинного социализма», но к числу учителей и предшественников великого немецкого материалиста Гёте, бесспорно, принадлежал.

В стихах Гёте говорит о своей ненависти к богам, об отвращении к кресту. Христианские сюжеты в искусстве представляются ему антихудожественными, Евангелие — нелепицей. Добившись назначения Гердера главой протестантской церкви в Веймаре, он тут же раздражается эпиграммой, в которой сравнивает своего друга с Христом; последний разъезжал на одном осле, а Гердер будет иметь в своем распоряжении сто пятьдесят: это подчиненные суперинтенденту протестантские священники.

Стареющий Гёте, судя по записям Эккермана, проявлял интерес к религии, положительно отзывался о христианстве, рассуждал о мистике, о «демоническом» и т. д. Но Гёте даже и тогда давал религии весьма своеобразную интерпретацию. Он принимал христианство как нравственный

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 594.

принцип, говорил о почитании солнца и света как творческой силы бога, отвергая христианскую догматику и обрядность. Что касается мистики, то Гёте, как уже отмечалось в литературе, придает этому слову иное значение, чем принято сегодня. Мистику в нашем понимании он со всей ясностью осудил в «Заметках для лучшего понимания «Западно-восточного дивана». Мистическим Гёте называет все, что содержит тайну, что невозможно выразить словами. Аналогичным образом «демоническое» для Гёте — некая таинственная творческая сила, проявляющаяся в природе и человеке, но не поддающаяся рациональному осмыслению. В искусстве «демоническое» равнозначно вдохновению. Но об этом ниже.

«Бог-природа», о которой часто говорит Гёте,— всего лишь художественный образ, олицетворение объективной реальности. Отношение к природе и к религии всегда было для Гёте пробным камнем истины. Именно по этим вопросам впоследствии он разошелся с Гегелем. В течение почти трех десятилетий между Гёте и Гегелем существовали отношения взаимного уважения, никогда, однако, не переходившие в подлинную дружбу. Гёте не мог примириться со стремлением Гегеля включить в философию христианскую религию. Весьма неодобрительно отзывался Гёте о юбилейной медали, отлитой в честь шестидесятилетия Гегеля. На медали были изображены сова и крест, символизировавшие единство философии и теологии в гегелевском учении.

Гёте великолепно знал древнюю и современную философию. Но он не примкнул ни к одному из существовавших в его время в Германии течений идеализма. Более того, он выступал их неизменным критиком. Свои собственные философские убеждения Гёте называл «гилозоизмом».

Непосредственное влияние на их становление оказал Гердер, который не только открыл Гёте родники народной поэзии, научил любить и понимать Шекспира, но и приобщил его к пантеистической философии. В течение ряда лет Гердера и Гёте связывали узы искренней дружбы, многие поэтические образы созданы Гёте под влиянием Гердера. Основной труд Гердера «Идеи к философии истории человечества», особенно первые книги этого труда, создаются если не при участии Гёте, то, во всяком случае, при полном его одобрении, благотворно влиявшем на автора. Гердер признавал, что без поддержки своего друга он не смог бы осуществить возникший у него замысел, а Гёте впоследствии говорил, что в начале «Идей» многие мысли принадлежат ему. И совершенно бес-

спорно значение для формирования убеждений обоих сделанное Гёте открытие межчелюстной кости у человека, устранявшее последний расхожий аргумент о якобы принципиально различном анатомическом строении людей и животных. Единство строения убеждало в единстве происхождения, и Гёте не случайно, сообщая Гердеру о своем открытии, просил держать это известие в секрете: он не хотел вступать в конфликт с господствовавшими догмами, хотя сам все больше убеждался в естественном характере возникновения и развития человеческого рода. Церковные представления о сотворении человека, веру в божественное руководство он отвергал решительным образом и в этом отношении шел значительно дальше Гердера.

Еще юношей в Страсбурге Гёте под непосредственным влиянием Гердера познакомился с творчеством философа, открывшим перед ним новые горизонты. Молодой Гёте становится сторонником спинозизма. Так же как и Гердер, Гёте пытался соединить пантеизм Спинозы с идеей развития. Поиски диалектики определяли критическое отношение Гёте к механистическому взгляду на мир.

Механицизму было недоступно объяснение развития природы, и это отталкивало Гёте от некоторых крайностей французского материализма. Гёте весьма отрицательно отзывался о «Системе природы» Гольбаха, находя его мировоззрение «бесцветным и мертвенным». Но, отвергая Гольбаха, Гёте с величайшим уважением и симпатией воспринимал мысли и творчество великого материалиста Дидро; он перевел и прокомментировал его художественно-философский диалог «Племянник Рамо» (который благодаря Гёте и Шиллеру был опубликован на немецком значительно раньше, чем на языке оригинала во Франции). Он перевел и прокомментировал «Опыт о живописи» Дидро.

Ныне устарело многое из того, что написано Гёте-мыслителем, и лишь его эстетические воззрения (нигде не изложенные систематически) по-прежнему в полной мере сохраняют свою непреходящую ценность. Гёте был прав, утверждая, что художественный способ познания больше всего соответствует его природным наклонностям. Он обладал не только могучим поэтическим даром, но и удивительной способностью проникать в глубины художественного освоения мира, схватывать самую его сущность, находить в деятельности человека эстетический смысл. Даже в естественнонаучных изысканиях Гёте, особенно в попытках дать им теоретическое осмысление, виден прежде всего художник и эстетик.

В биологии Гёте совершил великое открытие, обнаружив межчелюстную кость у человека. Ему удалось также проследить генетическую связь между различными органами растений. Гёте принадлежит выдающееся место в числе предшественников эволюционной теории. Но когда он попытался сформулировать некоторые общие методологические идеи, то на проверку оказалось, что он разрабатывает метод, имеющий в науке весьма ограниченное применение, а подлинная среда которого — искусство.

Гёте порой весьма резко отвергал даже саму возможность науки об искусстве. Так бывало не только в годы «штюрмерской» молодости, когда сами философские понятия он готов был считать чуждыми художественному творчеству, которое полагал выражением стихийных субъективных сил. Но и значительно позднее, например, 1 мая 1826 года он сказал канцлеру Мюллеру: «Для меня нет ничего более пустого и фатального, чем эстетические теории»³. И тем не менее Гёте много размышлял об искусстве, о «сотворенном» художниками и поэтами разных эпох и разных стран, больше всего о том, что и как творил он сам и его друзья.

Эстетическое наследие Гёте диалогично. Рассуждая об искусстве, он всегда (явно или скрыто) с кем-то разговаривает, отвечает кому-то, оценивает кого-то, соглашается с собеседником или возражает ему. Это относится не только к записанным беседам, не только к переписке, но также к статьям и даже афоризмам. Понять их до конца, увидеть в них последовательность и цельность можно, лишь сопоставив с взглядами гётевского партнера по разговору. Чаще всего это Шиллер (если речь идет о периоде веймарской классики). А Шиллер непонятен без Канта. Да и сам Гёте без него непонятен (в своих философских устремлениях). Не считая себя кантианцем, Гёте относился с огромным пиететом к учению Канта. «Кёнигсбергский старец» — тоже его (чаще всего незримый) собеседник. Он, по словам Гёте, «лучший из новейших философов», создавший «наиболее действенное по своим результатам учение».

В первую очередь Гёте имел в виду кантовскую эстетику. «...Вот в мои руки попала «Критика способности суждения», и ей я обязан в высшей степени радостной эпохой моей жизни... Если мой способ представления и не везде мог совпасть с мнением автора, если тут или там на мой взгляд кое-что недоставало, то все же великие основные мысли произведения

³ Müller F. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar, 1959, S. 131.

представляли полную аналогию с моим прежним творчеством, деятельностью и мышлением; внутренняя жизнь искусства, как и природы, деятельность обоих изнутри наружу была ясно высказана в книге»⁴.

Основная мысль эстетики Канта состояла в отыскании опосредующего звена между теорией и практикой, наукой и нравственностью. Красота есть нечто иное, чем истина и благо, но именно она сводит их вместе, проникая и в ту, и другую сферу, взаимно обогащаясь их содержанием. Шиллер усвоил эту мысль. Его «Письма об эстетическом воспитании» — одно из самых блистательных произведений в истории эстетики — покоятся, как он сам признает, «на Кантовых принципах».

Красота, отмечает Шиллер, соответствует сокровенной природе человека. Красота двойственна, как сам человек. Еще будучи медиком, Шиллер пришел к выводу, что человек — «не исключительно материален и не исключительно духовен». Став поэтом и философом, он утвердился в этом мнении; аналогичным образом дело обстоит и с красотой. Она и материальна, и духовна; объективна и субъективна, сама жизнь и ее образ. Суть красоты — игра. «Игра познавательных сил», — пояснял Кант.

Что касается Гёте, то он увидел эстетический смысл даже в карточной игре. «Попробуем взглянуть на карточную игру как на своего рода поэтическое творчество», — предлагает он в статье «Шекспир и несть ему конца». Вист соответствует античной поэзии, здесь все обусловлено внешними обстоятельствами, и воля игрока предельно ограничена. «В ломбере и тому подобных играх происходит как раз противоположное. Здесь для веления и отваги открыто немало дверей, я могу ренонсировать, по-разному пользоваться доставшимися мне картами, могу наполовину или совсем снести ненужные, могу извлечь, прибегая к искусственным ходам, наибольшую выгоду из самых скверных карт. Поэтому такого рода игры сходятся с образом мыслей и поэзией новейшего времени».

Гёте оказывается вдруг большим «шиллерианцем», чем сам Шиллер: последний решительно отрицал за азартной игрой, где примешан материальный интерес, какое-либо эстетическое значение. Гёте берет понятие игры в буквальном смысле слова. В результате его формула художественного творчества гласит: «Лишь из внутренней спайки Серьезности и Игры может возникнуть подлинное искусство»⁵.

⁴ Гёте И. В. Избранные философские произведения, с. 213—214.

⁵ Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 257.

Гёте предостерегает художника от «простого подражания природе». В идеальном случае вместо одного мопса будут два! «Подражатель лишь удваивает объект подражания без того, чтобы что-либо к нему прибавить или же повести нас дальше. Он втягивает нас в круг единичного и в высшей степени замкнутого существования. Мы дивимся возможности подобной операции, мы даже испытываем известное удовольствие, но удовлетворить нас по-настоящему такое произведение не может, ибо ему недостает правды искусства, этого признака красоты». Простое подражание — лишь преддверие искусства.

Художник идет дальше, от одного индивида он переходит к другим, изучает вариации, «так что в конце концов перед ним очутится уже не существо, а понятие о существе... Благодаря этой операции возникает канон — образцовый, ценный для науки, но не удовлетворяющий душу». Подлинного искусства пока еще нет.

Оно возникает только тогда, когда художник пустится в «обратный» путь. Художник «хочет снова насладиться прежней склонностью, которую питал к индивидууму, не возвращаясь, однако, к былой ограниченности и не желая в то же время упустить все то значительное, что возвышает наш дух. Что бы произошло с ним в таком состоянии, если бы ему на помощь не пришла красота и не разрешила сего задания! Она-то только и сообщает тепло и жизнь познанию, смягчает значительное и высокое, излив на него небесное очарование и тем самым снова приблизив его к нам. Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то *подобие индивидуума*»⁶. Гёте описал здесь метод художественной типизации. Он не пользовался таким термином, но верно схватил суть дела. Типическое он назвал символическим. «Настоящая символика там, где особенное представляет всеобщее»⁷. Итак, искусство проходит путь от единичного к общему и от общего к «подобию» единичного, к особенному — именно эта категория выступает в качестве посредника между двумя полярностями — жизнью и ее абстрактным отражением.

При этом «прохождение» указанного пути — всего лишь метафора. Гёте-теоретик требует от художника, чтобы особенное рождалось не как особая конструкция, созданная для воплощения понятия, а одновременно с ним, без какой-либо

⁶ Гёте И. В. Об искусстве, с. 235 (подчеркнуто мною. — А. Г.).

⁷ Гёте И. В. Избранные философские произведения, с. 353.

рефлексии. «Наши отношения с Шиллером основывались на решительном устремлении обоих к единой цели, наша совместная деятельность — на различии средств, которыми мы старались ее достичь. Во время небольшой размолвки, которая однажды между нами возникла и о которой мне напоминало одно место из его письма, я сделал следующие наблюдения.

Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее. *Первый путь* приводит к аллегориям, в которых особенное имеет значение только примера, только образца всеобщего, *последний* же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет особенное, не думая о всеобщем и на него не указуя. Но кто живо воспринимает изображенное ею особенное, приобретет вместе с ним и всеобщее, вовсе того не сознавая или осознав это позднее»⁸.

Имя Шиллера упомянуто не случайно. И речь идет не о «небольшой размолвке». Здесь суть разногласий двух великих поэтов, хотя позиция одного не исключала, а лишь дополняла позицию другого. Говоря об одном месте из переписки, Гёте, по-видимому, имеет в виду свое знаменитое письмо от 16. 8. 1797 года, где он рассказывает о поэтическом настроении, которое возникает у него под воздействием самых обычных предметов. «Я пристально рассмотрел предметы, которые производят на меня подобное впечатление, и, к моему удивлению, заметил, что они являются собственно символическими. Другими словами... — это выдающиеся случаи, которые в своем характерном многообразии стоят передо мной как представители многих других, заключают в себе известную полноту вещей, требуют известной последовательности, возбуждают во мне представление о сходных и совсем иных вещах и, таким образом, как с внешней, так и с внутренней стороны требуют известного единства и всеобщности...»⁹

Шиллер (в письме от 7. 9. 1797) возражал Гёте: «Вы выражаетесь так, словно здесь бóльшую роль играет сам предмет, с чем я не могу согласиться. Разумеется, предмет должен что-либо значить, как поэтический предмет должен чем-либо быть; но в конце концов все дело в душе, в том, значит ли для нее что-нибудь предмет; и по-моему, пустота и содержа-

⁸ Гёте И. В. Об искусстве, с. 582.

⁹ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. I. Leipzig, 1984, S. 383.

тельность лежат больше в субъекте, чем в объекте. Только душа и проводит границу, и пошлость или одухотворенность я могу видеть здесь, как и везде, только в обработке, а никак не в выборе материала».

Гёте не стал настаивать, каждый остался при своем мнении (хотя позиции явно сближались): Шиллер «проповедовал евангелие свободы», Гёте «не давал в обиду прав природы». Активность познания, на которой настаивал Шиллер, представлялась Гёте прерогативой науки. Ученый идет от единичности к обобщению, как и художник. Поначалу их пути совпадают, но результаты различны. Итог деятельности художника — «подобие индивида», зримый, яркий образ, цель науки — «чистый феномен», конструкция ума и воображения. Чистый или первичный феномен Гёте называет также «типом».

К идее первичного образа как умственной конструкции, связывающей воедино общее и особенное, Гёте пришел самостоятельно, но укрепился в ней под влиянием чтения Канта. В «Критике способности суждения» речь идет о том, что средства обычного рассудочного мышления бессильны перед познанием органического целого: для формальной логики особенное всегда отличается от всеобщего случайными признаками. Между тем в органическом целом, представляющем собой не просто сумму составляющих частей, такая связь должна носить необходимый характер. В знаменитом семьдесят седьмом параграфе своей третьей «Критики» Кант говорит о возможности особого божественного интуитивного интеллекта-прообраза, который снимал бы противоречие между особенным и всеобщим, видел бы необходимую связь между ними. Фихте создал на этой основе учение об интеллектуальном созерцании как методе постижения деятельности человека. Гёте же пытался разрабатывать метод интеллектуально-образного мышления, полагая, что он применим в естествознании. Согласно гётевскому учению о первичном феномене, человек может непосредственно в особенном увидеть всеобщее. Это видение есть нечто большее, чем простое чувственное созерцание, оно интеллектуально. Способность к нему Гёте называл «созерцательной способностью суждения».

Метод, предложенный Гёте, получил впоследствии название «типологизации». Последняя означает конструирование логических форм, отражающих реальные процессы, которые не существуют в «чистом» виде; это имеет место не только в органическом, но чаще в социокультурном мире, поэтому типологизацию применяют наряду с биологией также и гума-

нительные науки. Сходный метод использует и искусство. Типологизация в искусстве — конструирование художественных форм, воспроизводящих жизнь схематичнее, чем это делает типический образ. Наряду с типизацией Гёте пользовался и методом художественной типологизации (достаточно вспомнить «Фауста»), но теоретическое обоснование этого метода выпало на долю Шиллера в статье «О наивной и сентиментальной поэзии». Гёте увидел в статье «первую основу для всей новой эстетики»¹⁰ и высоко оценил позицию своего друга.

Деление поэзии на два вида было условным, еще более относительной оказалась попытка разместить по рубрикам творчество конкретных поэтов. Гёте, употребляя термины Шиллера, то «наивен», то «сентименталичен», он прибегает и к типизации, и к типологизации, оба метода в его творчестве подчас сливаются воедино, в решении главной задачи мастера — создании художественной формы, без которой невозможна жизнь искусства.

Гёте видел эстетическое начало в самой действительности. Искусство для него — «подражание природе» (в понятие природы включались им также «естественные» законы общества). Задача художника «схватить и выразить смысл природы». В первый период творчества, в период «Бури и натиска», за этим требованием скрывался протест против обветшалых условностей и канонов классицизма. Гёте — поклонник немецкого национального искусства, проявление которого он видел в народной поэзии и готической архитектуре. В литературе его кумир — Шекспир. В значительной мере именно благодаря Гёте и его друзьям Шекспир стал идеалом и идолом немецкой интеллигенции, охваченной настроениями «Бури и натиска».

Однако, осыпая проклятиями французский классицизм, Вольтера и Виланда и восторженно прославляя Шекспира, уподобляя его Прометею — другу людей и противнику богов, Гёте в то же время восхищенно говорил о классическом античном искусстве и не только восхищался, но и с настоящим пониманием говорил о конкретно-исторических условиях развития этого искусства: «Вначале как интермеццо богослужения, затем, став торжественной частью политики, трагедия показывала народу великие деяния отцов, чистой простотой совершенства пробуждая в душах величие чувства, ибо и сама была цельной и великой».

¹⁰ Гёте И. В. Избранные философские произведения, с. 215.

Так уже первое штюрмерское критическое выступление Гёте выходило за пределы штюрмерской эстетики. Ведь она предполагала решительное отрицание классики, которой противопоставлялись идеалы абсолютной свободы «естественных страстей», безоглядное самоутверждение самобытной личности, сугубая верность природе, полное слияние с ее стихийными силами и т. п. Все это связывалось с туманными или фантастическими представлениями о германской и кельтской древности, о блаженном дикарстве (в духе руссоизма), о безоговорочном превосходстве эмоций над разумом и первозданного добра над пороками цивилизации. Но молодой Гёте, зачинатель и глашатай «Бури и натиска», уже тогда, в 1771 году, был более близок к просветителю Лессингу, чем все другие штюрмеры. В его сугубо мятежной речи о Шекспире очевидны те живые семена, которые значительно позднее вззошли и проросли новым классицизмом — веймарским.

«Самоограничение необходимо художнику так же, как каждому, кто хочет стать чем-либо значительным»¹¹ — так писал Гёте — поэт «Бури и натиска». Двадцать лет спустя в полемических комментариях к переводу «Опыта о живописи» Дидро он все более решительно требовал от художников самоограничения и пришел к утверждению новых классических форм, к признанию ограничивающей, обязательной силы неких абсолютных законов прекрасного, законов гармонии. Он сердито упрекал Дидро за то, что тот предпочитал «чистую природу» и стихийность художественного творчества систематическому обучению, усвоению законов искусства. Он бранил Дидро за суждения значительно более умеренные, чем те, которые высказывали штюрмеры 70-х годов.

Гёте-классик писал: «Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству. Самое точное подражание природе еще не создает художественного произведения, но может быть так, что в художественном произведении почти ничего не осталось от природы и оно все же достойно похвалы»¹². «Подражать» природе для Гёте значило «состязаться» с ней. Он смотрел на художественное творчество как на целеустремленную преобразующую деятельность, утверждая, что искусство — это проявление творческого человеческого духа и поэтому часть природы, он доказывал, что вместе с тем искусство и «поднимается» над

¹¹ Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 33, S. 41.

¹² Гёте И. В. Об искусстве, с. 171.

природой, поскольку в нем сведены воедино объекты, обычно рассеянные в ней.

Соблюдение правды — условие искусства, но порой оно влечет за собой нарушение правдоподобия, правильности. «Правильное изображение не стоит и гроша, если, кроме этой правильности, оно ничего с собой не несет», — писал Гёте в заметках «Рельеф из Фигалии». Древний рельеф поразил поэта нарушением естественных пропорций во имя соблюдения пропорций скульптурных. При этом он вспомнил о «Тайной вечере» Леонардо и здесь также обнаружил жизненное несоответствие, необходимое, однако, для художественной правды: художник слишком тесно расположил свои персонажи. «Тринадцать человек, разместившиеся за очень длинным узким столом, только что пережили потрясение. Немногие остались сидеть, некоторые приподнялись, другие встали. Они восхищают нас своим моральным и нравственным поведением. Но пусть попробуют эти добрые люди усесться опять на свои места. Двое, уж во всяком случае, усядутся на колени друг другу»¹³.

Для обозначения творческого «надприродного» начала он избрал слово «демоническое», значение которого описывал так: «Это нечто не было божественным, ибо казалось неразумным; не было человеческим, ибо не имело рассудка; не было сатанинским, ибо было благотельно; не было ангельским, ибо в нем нередко проявлялось злорадство. Оно походило на случай, ибо не имело прямых последствий, и походило на промысел, ибо не было бессвязным...»¹⁴

Рассуждение о «демоническом», скорее эмоциональное, поэтическое, нежели рациональное, содержится в 20-й книге «Поэзии и правды». В беседах с Эккерманом Гёте говорил о «демонизме» Рафаэля, Шекспира, Петра Великого, Моцарта, Наполеона, Байрона, Паганини. Он уверял, что «демонизм» присущ музыке — «в чрезвычайной степени, ибо она вознесена так высоко, что никакой рассудок до нее не доберется» (8 марта 1831 года).

Гёте видит социальные корни искусства. Общество порождает искусство и всегда отражено в созданных им образах. В «Литературном санкюлотстве» он задает риторический вопрос: «Когда и где создается классический национальный автор?» И отвечает: там, где народ находится в состоянии

¹³ Гёте И. В. Об искусстве, с. 309—310.

¹⁴ Гёте И. В. Собр. соч., т. 3, с. 650.

расцвета. Национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации.

Общество порождает искусство, но искусство преображает общество, облагораживает его. Эллинская поэзия и эллинская пластика были для Гёте воплощением всего самого светлого, жизнерадостного, разумного и поэтому самым действенным средством эстетического воспитания. Художники других народов, других эпох могли только более или менее приближаться к этим недостижимым идеалам. Высшая похвала Рафаэлю — он думает и действует, как «настоящий грек». Позднее Гёте ищет связь между искусством и трудом. Труд и искусство для него идут близкими путями, которые, по его мнению, окончательно сольются в будущем обществе, когда ремесло станет «строгим искусством». Вера в преобразующую роль труда усиливается у Гёте в последние десятилетия его жизни; к этому времени он разочаровывается в попытках построить культуру по античному образцу, прощается с иллюзиями эстетического воспитания как самоцели. Он понимает, что действительность, деятельность, «строгое искусство» выше «свободного искусства», искусства как такового. Своего героя — Вильгельма Мейстера, художника по натуре, Гёте делает врачом, который своим «строгим искусством» спасает жизнь сыну. Гёте все больше на первый план выдвигает практику, разумея под этим не ненавистный ему практицизм буржуазного общества, а преобразующий, облагораживающий, гармонический труд. Его девиз — «от полезного через истинное к прекрасному».

* * *

В «Исповеди автора», заканчивающей работу «К истории учения о цвете» (1810), Гёте рассказывает, как он безуспешно пытался заниматься рисованием и живописью, очень хотел, но не мог стать художником. «Чем меньше было у меня... природных способностей к пластическому искусству, тем больше искал я в нем законов и правил; да, я обращал гораздо больше внимания на технику живописи, чем на технику поэзии; так и вообще мы пытаемся заполнить рассудком и пониманием те пробелы, которые оставила в нас природа»¹⁵.

Он стал исследовать, как именно воспринимает зрение различные краски, и поставил себе задачу установить

¹⁵ Гёте И. В. Избранные сочинения по естествознанию, с. 345.

объективную физическую природу субъективного психофизиологического восприятия цвета. Свое учение о цвете Гёте затем ставил выше всего другого, созданного им. Незадолго до своего восьмидесятилетия Гёте говорил с Эккерманом, что не придает слишком большого значения всему, что создал как поэт, что были и будут более выдающиеся поэты, «но вот то, что в моем веке я единственный, кто правильно разобрался в трудной науке о цвете, этим я все же горжусь» (19 февраля 1829 года).

Он полагал, что ему удалось опровергнуть Ньютона, открывшего разложение света. Начало заблуждению положил неудачно поставленный опыт с призмой: Гёте не удалось разложить луч света на составные части, вместо спектра он увидел белые и темные пятна, окрашенные лишь там, где они соприкасались. Отсюда он сделал вывод: все цвета возникают в результате смешения двух основных — белого и черного; синий — это посветлевший черный, желтый — потемневший белый. Явления природы, казалось, подтверждали его мнение: солнца, затемненное туманом или облаком, представляется нам желтым или красным; дым в лучах солнца приобретает голубоватый оттенок. Гёте потратил немало времени и сил, провел множество опытов, исписал тысячи страниц, чтобы обосновать свою точку зрения художника, который берет цветовую гамму как целое.

Естествознание отвергло точку зрения Гёте. Вот приговор крупнейшего немецкого физика, благоговеющего перед своим великим соотечественником-поэтом: «Учение Гёте о цвете может, конечно, обогатить физика знанием отдельных специальных областей. Из него можно узнать, в частности, о реакции глаза на цветовой импульс, относительно цветов химических соединений или явлений рефракции. Но в целом учение Гёте физик принять не может»¹⁶. Вместе с тем Гейзенберг справедливо отмечает художественное значение учения Гёте.

Действительно, «Farbenlehre» Гёте — один из немногих примеров того, как теория искусства способна опередить его практику. Раньше, чем живописцы вдохновлялись задачей воспроизведения всей сложности реальных цветовых отношений, Гёте уже обдумывал эту проблему.

Говорят, что Делакруа открыл цветные тени предметов. В «Очерке учения о цвете» Гёте один из разделов посвящен

¹⁶ Гейзенберг В. Философские проблемы атомной физики. М., 1953, с. 58.

этой теме. Окраска вещей есть цветовое соотношение между ними — эта аксиома современной живописи была фактически сформулирована Гёте. Он подробно описал физиологическое и нравственное воздействие цвета. Цвет способен вызвать определенное душевное состояние. Желтый цвет производит теплое и приятное впечатление, но загрязненный желтый цвет или желтая краска, приданная нечистым и неровным поверхностям (сукно, войлок и т. д.), превращает прекрасное в уродливое. Синее вызывает в нас чувство холода и уходящего вдаль пространства. Красное создает впечатление серьезности и величия. Оппоненты Гёте, правда, с основанием утверждали, что один и тот же цвет у людей разных народов вызывает разные эмоциональные впечатления, например, в Европе траур черного цвета, а в Китае и Японии, напротив, белый; зеленый цвет для европейцев символизирует мирные надежды, а в странах ислама это цвет боевых знамен. Однако это всего лишь социологическая поправка к исследованиям физиолога и искусствоведа. Она не может ослабить необычайного, воистину пророческого объективного значения его работ. Он предвосхитил те действительные закономерности цветовых сочетаний, колорита, света и тени, которые позднее заново открывали импрессионисты и др. Он впервые обнаружил ту взаимосвязь цветовых впечатлений и душевного состояния людей, которую стали по-настоящему изучать уже только в наше время врачи и архитекторы, художники-прикладники, специалисты по рекламе, педагоги, теоретики и практики таких новых профессий, как производственная гигиена и техническая эстетика.

Интерес к пластическим искусствам не ослабевал у Гёте на протяжении всей жизни. Увлечение живописью привело его к научным исследованиям цвета, а эти исследования значительно расширили и углубили его понимание живописи. А так как при всем этом он еще и стремился «заполнить рассудком и пониманием те пробелы», которые создавались его недостаточными способностями живописца, он тем более интенсивно размышлял об общих закономерностях изобразительного искусства. И многие существенные положения эстетики Гёте вырастали из его размышлений о работах живописцев, ваятелей, зодчих.

Гёте любил живопись, графику, скульптуру, зодчество. Вместе с тем, осознавая себя в этой области не творцом, а лишь критиком, был крайне осмотрителен в своих суждениях, не спешил с оценкой, знал, что время — лучшее средство, предотвращающее ошибки и развивающее вкус.

Уже в преклонном возрасте от писал: «Со мной все еще случается, что произведение изобразительного искусства с первого взгляда мне не нравится, потому что я не дорос до него. Однако, если я чувствую, что в нем кроется нечто значительное, я пытаюсь понять его, и тогда у меня нет недостатка в самых радостных открытиях»¹⁷.

Иное дело — литература. Признанный мэтр, он мог позволить себе суд скорый и безапелляционный. У Гёте не найти ни одной рецензии на произведения Лессинга, Виланда, Гёльдерлина, мало что написано о Шиллере, встречаются короткие неприязненные отзывы о Клейсте и Гофмане.

Большинство его заметок посвящено более чем скромным произведениям давно уже позабытых авторов; многие страницы литературно-критической публицистики могут подтвердить сердитые слова Генриха Гейне, обиженного высокомерным равнодушием веймарского Юпитера: «Гёте уподобился Людовику XI, который принижал высшее дворянство и возвышал tiers état»¹⁸. Гёте боялся всякого самостоятельного, оригинального писателя и славил и восхвалял всякую ничтожную умственную мелкоту: он зашел в этом так далеко, что в конце концов похвала от Гёте считалась патентом на посредственность»¹⁹. В этих упреках немалая доля истины.

Но не вся истина. Хотя критические выступления Гёте не дают завершенной картины литературной и театральной жизни его времени, они полны верных характеристик, глубоких мыслей, тонких наблюдений, полезных рекомендаций. В них — опыт великого мастера. Много интересных наблюдений, подробных отзывов о книгах и спектаклях, писателях и артистах, размышлений об искусстве разных стран и эпох разбросано в стихах и прозе Гёте, его дневниках, письмах, беседах. По-настоящему полное представление о необычайно обширном и разнообразном критическом творчестве Гёте может быть создано лишь в итоге анализа всех конкретных воплощений этого творчества. Здесь есть поразительные предвидения и открытия, содержательный разбор произведений, глубокое понимание сложных проблем.

Первыми выступлениями Гёте в печати были рецензии, опубликованные на страницах журнала «Франкфуртские

¹⁷ Гёте И. В. Об искусстве, с. 312.

¹⁸ Третье сословие (франц.).

¹⁹ Гейне Г. Полн. собр. соч., т. 7. М.— Л., 1936, с. 189.

ученые записки». В мае 1772 года здесь появился отзыв о жизнеописании К. А. Клотца (философа и литератора, яростного противника Лессинга), в котором рецензент осудил и «героя» книги и ее автора. Ироничной рецензией откликнулся Гёте на один из томов философско-богословской публицистики Лафатера — религиозного писателя, популярного среди штюрмеров.

«Франкфуртские ученые записки» в 1772 году — выдающееся явление в истории немецкой журналистики XVIII века, которое и по сей день привлекает внимание не только специалистов. Во главе журнала стоял Мерк — друг и единомышленник Гёте, активно сотрудничал в журнале Гердер — наставник Гёте. Журнал публиковал рецензии, находившие отклик в широких кругах немецкой интеллигенции. Критическому разбору подвергались не только литературные произведения, но также труды по философии, богословию, экономике, праву, истории. Рецензии представляли собой порой плод коллективных усилий, и ныне уже невозможно установить степень участия в них Гёте, с увлечением отдававшегося журнальному делу. Можно сказать, что в немецкую словесность Гёте входил через двери литературной критики.

Во «Франкфуртских ученых записках» Гёте выступал и как театральный критик. В заметке о театральном альманахе на 1773 год он писал, что, пока философ не может найти на немецкой сцене неподдельной природы ни в пьесах, ни в артистах, он предпочитает «наблюдать фарсы повседневной жизни и не ходить в театр». В заметке Гёте отвергал правила и каноны, предписываемые драматургии классицистской эстетикой, которую называл сугубо формальной, однако не менее решительно осудил и «бесформенность». Он требовал блюсти внутреннюю форму драмы, неотрывную от содержания. «Эту форму нельзя ухватить руками, ее нужно почувствовать. Необходимо, чтобы наша мысль обозревала то, что может воспринять другая мысль, необходимо, чтобы наше сердце чувствовало то, что может ощутить другое сердце. Опрокидывание правил вовсе не приводит к бессвязности»²⁰. Поэт обосновывал самым решительным образом значение внутренней формы драмы, особой внутренней структуры, которая присуща только драме и не позволяет произвольно переделывать в нее любое другое произведение.

²⁰ Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 36, S. 41.

Свой собственный сценический опыт Гёте, взявший на себя в пору творческой зрелости обязанности директора Веймарского придворного театра, изложил по параграфам. Это знаменитые «Правила для актеров», записанные Эккерманом на основании конспектов двух актеров, бравших у Гёте уроки своего ремесла.

Речь и движение — вот два главных выразительных средства, которыми пользуется драматический артист. Первое требование — чистота и совершенство произношения. Особое внимание должно быть обращено на дикцию. «Даже одна проглоченная буква или неясно произнесенное слово часто делают двусмысленным все предложение, тем самым резко нарушая иллюзию, в которой пребывает публика, и порой заставляя ее смеяться в самых серьезных местах»²¹. Гёте рекомендовал актерам говорить выразительно, но соблюдая меру, избегая ложного пафоса. От рецитации (обычной актерской речи) он отличал декламацию, которую называл «прозаической музыкой». Декламация требует «страстного внутреннего самовыражения». Она не должна быть пением, но актеру следует опасаться и другой крайности — монотонности. А между этими двумя рифами лежит третий — проповеднический тон. Избегнув первых двух опасностей, легко разбиться о третью.

Относительно движений актера Гёте формулирует общее правило: актер должен постоянно помнить, что на сцене он находится ради публики, «ему не следует только подражать природе, но также идеально воспроизводить ее и, следовательно, в своем исполнении сочетать правдивое с прекрасным». В угоду ложно понимаемой натуральности не следует никогда играть так, как будто в зале нет зрителей.

Таковы общие принципы актерской игры. Но Гёте не ограничивался ими, он педантично требовал выполнения и чисто внешних правил, как кому стоять, как смотреть, какие принимать позы, где держать руки. Не играть слишком близко к кулисам, не выходить на просцениум, не наступать на собеседника, не сморкаться, не плевать и т. д. и т. п. «При этом, — говорилось в последнем (девятистом первом!) параграфе, — само собой разумеется, эти правила должны преимущественно соблюдаться тогда, когда надо изображать характеры благородные и достойные. Но есть характеры, противоположные этим задачам, например, характер

²¹ Гёте И. В. Собр. соч., т. 10, с. 286.

крестьянина или чудака. Лучше всего изображать их, искусно и вполне сознательно воспроизводя противоположное благопристойному, однако не забывая и здесь, что это — только подражание, а не плоская действительность»²².

Драма как литературное произведение подчинена своим закономерностям. Иные возникают при ее постановке на сцене. Гёте, встав во главе театра, вскоре столкнулся с этой проблемой. Уже «Натан Мудрый» потребовал работы над текстом, ставить пьесу целиком оказалось невозможным. Лессинга давно не было в живых. Роль «драматурга» взял на себя Шиллер. Безжалостно обходился Шиллер и с собственными творениями. «Дон Карлос» был уже раньше сокращен для сцены,— пишет Гёте в статье «О немецком театре»,— и кто сопоставит эту пьесу, как она и теперь еще играется, с первым печатным изданием, тот признает, что у Шиллера, с какою бы свободой он ни приступал к выполнению своих замыслов, при позднейшей редакции его сочинений для театральных целей хватало духу и убежденности строго и прямо-таки безжалостно обходиться с ними». Шиллеру принадлежал и сокращенный вариант гётевского «Эгмонта». Сначала Гёте находил действия Шиллера «свирепыми», но потом понял, что иначе нельзя. В сотрудничестве с Шиллером сам Гёте переработал для сцены «Гёца», который впервые увидел свет рампы в 1804 году. «Уменьшено было число сцен с переносом действия, стало больше простора для развития характеров, уплотнилось то, что подлежало изображению, и со многими жертвами пьеса приблизилась к истинно театральной форме». И даже в отношении Шекспира Гёте готов был «побороть предрассудок, что произведения этого исключительного человека нужно представить на немецком театре во всей широте и полноте... Нужно основательно, но громко, изо всей силы заявить, что в этом случае, как и в некоторых прочих, читателю нужно отделять себя от зрителя и слушателя; у каждого есть свои права, и никто не должен ущемлять чужие»²³.

Гёте одобрительно рецензировал автобиографические записки солдат и бродяг, несколько раз даже писал предисловия к таким изданиям. В его отношении к литературе этого рода сказывается прежде всего то просветительское

²² Гёте И. В. Собр. соч., т. 10, с. 299.

²³ Гёте И. В. Об искусстве, с. 409.

любопытство к познанию всего, что возможно познать,— любопытство, неизменно свойственное Гёте, начиная от детского влечения к театру, юношеских занятий историей и алхимией и вплоть до самых последних дней, когда он интересовался проектами Суэцкого и Панамского каналов, исследовал структуру почвы, читал сообщения о новейших физических открытиях. Сказывается в них неизбывное штурмерское влечение к необычным личностям, необычным судьбам, к тому же невыдуманном, взятым из подлинной жизни. Здесь как бы содержится предвосхищение современного интереса к литературе реального факта, документа. Наконец, в безыскусном творчестве выходцев из простого народа Гёте видел глубинные залежи той руды, из которой профессиональный писатель выплавляет драгоценный металл — художественное слово.

Язык — первооснова литературы. Подобно тому как Гёте уделял пристальное внимание проблеме цвета в живописи, проблеме формальных средств выражения на театральных подмостках, он не мог пройти мимо жизни слова. Гёте призывает заботиться о чистоте языка, очищать его от мусора, составляет реестр паразитических слов и выражений. Но очищение языка без одновременного его обогащения он считал занятием для бездарностей. «Существует много способов очищения и обогащения, которые должны сочетаться, чтобы язык развивался как живой организм. Поэзия и страстная речь — единственные источники живой жизни языка, и если силой своего стремления они и увлекают за собой мусор, то в конце концов он осядет и поверх него потечет чистая волна»²⁴.

Критические публикации Гёте в газетах, журналах, в созданном им журнале «Искусство и древность» могут показаться случайными, так сказать, беглыми заметками на полях великой книги его жизни. Но в этих как бы написанных между делом заметках порой заключены драгоценные самородки слитых воедино гётевских мысли и поэзии. Именно в этих беглых заметках Гёте высказал очень значительные и своеобразные мысли о национальной природе поэзии, о народности в искусстве и литературе, о соотношениях личности художника и общественной среды, о взаимодействиях разных эпох и народов, мысли, которые

²⁴ Гёте И. В. Об искусстве, с. 429.

и доныне злободневны. В этих заметках и родилось понятие «мировая литература», предвосхитившее дальнейшее развитие литературного процесса.

Мировая литература стала для него живой реальностью — отсветом явственно предвидимого будущего. Для Гёте это означало не только общие судьбы творчества, обмен информацией, но и определенное организованное единство, своего рода содружество писателей. «Когда мы решаемся возвестить создание общеевропейской и даже всемирной литературы, это означает вовсе не то, что теперь разные нации начинают узнавать друг о друге, о своих произведениях. В таком смысле мировая литература уже давно существовала и продолжает существовать, более или менее обновляясь. Нет! Речь идет о том, что ныне живущие и действующие литераторы все ближе узнают друг друга и свои взаимные склонности, и общие взгляды побуждают их к общественной деятельности. Это достигается в большей мере поездками, чем перепиской, ибо только непосредственное личное общение может создать и в дальнейшем укреплять настоящую связь между людьми»²⁵. Гёте верил, что сближение литератур откроет путь для взаимопонимания народов и их грядущего процветания.

* * *

Когда один из долголетних друзей упрекнул Гёте, что он высказывает суждения, противоположные тому, что говорил раньше, поэт возразил: «Да неужели же я дожил до восьмидесяти лет затем, чтобы все время думать одно и то же? Напротив, я стремлюсь каждый день думать по-другому, по-новому, чтоб не стать скучным. Необходимо всегда непрерывно изменяться, обновляться, омолаживаться, чтобы не закоснеть»²⁶.

Ведь себя одно и то же
По-различному дарит,
Малое с великим схоже,
Хоть и разнится на вид;
В вечных сменах сохраняясь,
Было — в прошлом, будет — днесь.
Я, и сам как мир меняясь,
К изумленью призван здесь»²⁷.

²⁵ Гёте И. В. Об искусстве, с. 569.

²⁶ Müller F. Unterhaltungen mit Goethe. Weimar, 1959, S. 196.

²⁷ Перевод Н. Вильмонта.

Непрерывное развитие, «обновление» и «омоложение» взглядов Гёте, исполненное протеевских изменений, не было механической сменой разных личин и разных мнений, а живым диалектическим процессом, в котором не просто устранялись, бесследно исчезали бывшие пересмотренные мысли, суждения и предрассудки. Они «снимались», поглощаемые или преобразуемые новым опытом, новыми знаниями, новыми поэтическими свершениями, и вместе с тем сохраняли в них свою суть и продолжали плодоносить.

Мечта о новом немецком театре, которой был одержим юноша Гёте в ту раннюю пору, когда он видел в театре свое единственное призвание, претерпела за полвека множество изменений. Эта мечта вывела на сцену своевольного рыцаря Гёца, а вслед за ним совсем иных, но все же родственных ему в «демонизме» героев — Главиго и Эгмонта, и эта же неизбывная мечта, унаследованная от Лессинга, преображенная «Бурей и натиском», воплощалась в стихотворных лирических драмах «Тассо» и «Ифигения», в огромности «Фауста», во всех малых, незаконченных или неудачных пьесах, либретто, драматических замыслах.

Подобно этому и в литературно-исторических и критических работах Гёте отвлеченные умозрения и конкретно-образные поэтические мысли изменялись, то отрицая, то развивая или дополняя друг друга. Во всех его статьях, заметках, отрывочных записях — именно во всех, рассмотренных совокупно, — и в их внутренних противоречиях, страстях, пристрастиях, наивных предрассудках и мудрых озарениях явственно проступает облик мыслителя, который во всем и всегда был прежде всего поэтом-художником и даже в самых добросовестных педантично серьезных исследованиях не переставал фантазировать, мечтать, играть, озорничать.

Многие его открытия, догадки, предположения, а в иных случаях и его заблуждения, ошибки сегодня оказываются не менее злободневными, чем полтора столетия назад. Мысли Гёте плодотворны и для исследователей и для художников. Степень истинности, актуальности и возможности конкретного использования тех или иных его критических работ различна. Каждый отдельный случай нуждается в конкретном рассмотрении. Но при этом нужно лишь помнить, что плодотворность мысли не зависит от ее внешних признаков — ни от размеров, ни от тематики рассматри-

ваемых статей, заметок, афоризмов. Иной пространный трактат на важную тему может оказаться менее содержательным и более устаревшим, чем короткая рецензия или даже беглое замечание, вроде «Суеверие — это поэзия жизни». Таков один из непреходящих эстетических уроков Гёте.

И еще. Каждый фрагмент, каждая строка Гёте — художественное произведение. Мы любуемся не только мыслью, но и словом, ее несущим, своеобразной, ни с чем не сравнимой красотой гётевской прозы. И если устарела мысль, слово Гёте продолжает жить, привлекая наше внимание, радуя даже в тех случаях, когда мы уже думаем иначе, чем он.

О ДВУХ СПОСОБАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБОБЩЕНИЯ

Начну с незначительного эпизода из биографии Фридриха Шиллера. Летом 1795 года между Шиллером и Фихте произошел трудно объяснимый инцидент. До этого их отношения были безоблачными. Начинаясь входить в моду философ уже напечатал в журнале Шиллера «Оры» небольшую статью, теперь он готовился к публикации новой обширной работы «О духе и букве в философии». Он не сомневался в благожелательном отношении редактора, поэтому послал ему начало еще не заверщенного трактата. Закончить текст так и не пришлось. Шиллер вернул начало статьи с резкой отповедью.

Это не была скоропалительная отписка. Шиллер внимательно прочитал полученный текст, скопировал его, тщательно взвешивал каждое слово своего письма Фихте. В четвертом варианте своего послания Шиллер отмечал, что статья не подходит из-за ее непомерной длины и из-за того, что она посвящена не столько философии, как обещает заголовок, сколько искусству, и нехорошо по стилю: в ней нет «взаимодействия между образом и понятием», а есть лишь «чередование их».

Фихте был удивлен и возмущен. Его ответ Шиллеру лишен обращения в начале и приветственной формулы в конце, полон резкостей: Шиллер берется судить философскую работу, а по какому праву? Шиллер — поэт и историк, что касается его собственных философских произведений, их покупают, но не читают; их расхваливают, но никто не может ответить, какой в них смысл.

Теперь настала очередь Шиллера дать волю своему раздражению: «Через 100 или 200 лет, когда в философской мысли произойдут новые революции, ваши писания будут, правда, цитировать и по достоинству оценивать, но читать не будут — это заложено в природе вещей, точно так же, как в ней заложено и то, что мои... будут тогда читаться не больше, но, во всяком случае, и не меньше, чем сейчас.

А почему так произойдет? Потому что... произведения, оказывающие воздействие независимо от своего логического содержания и носящие живую печать индивидуальности, бесцельными стать не могут»¹.

Их отношения вскоре наладятся, Фихте снова назовет Шиллера «почтенный друг», свою незаконченную работу он опубликует в другом месте, следы столкновения сотрутся. Что же все-таки произошло? В комментариях к последнему нашему изданию Шиллера эпизод объясняется «отрицательным отношением Шиллера к реакционно-идеалистической философии Фихте». Но почему он перед этим без возражений напечатал другую работу Фихте? Даются этому происшествию и чисто психологические истолкования: Шиллер был вспыльчив и т. д.². Почему он вспылил?

Мое внимание привлекло следующее обстоятельство: как было отмечено выше, Шиллер скопировал полученный от Фихте текст, одно место он переписал собственноручно. Прочтем его: «Существуют художники, стремящиеся понять и сохранить свое воодушевление, которые ищут материал вокруг себя, находя для выражения наиболее подходящий; они сначала схватывают дух, а затем подыскивают для него кусок глины, чтобы вдохнуть в него живую душу. Есть и другие, у которых дух рождается одновременно с телесной оболочкой, из души которых сразу вырывается вся полнота жизни. Первые создают отшлифованные, тщательным образом рассчитанные продукты, части которых соразмеряются тончайшим образом с целым, но внимательный глаз может увидеть в сочленении духовного и телесного руку художника. В произведениях других духовное и телесное сливаются самым неразличимым образом, как в мастерской природы, и полнота жизни проникает даже в самые внешние части; в них, как и в созданиях природы, можно обнаружить иногда небольшие наросты, назначение которых нельзя указать, но и устранить их нельзя, не вредя целому. У нашего народа есть мастера того и другого рода»³.

Критикуя работу Фихте и отвечая на его возражения, Шиллер ни разу не упомянул об этом абзаце, который, видимо, занимал его больше всего. Я повторяю: Шиллер

¹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, М., 1957, с. 343.

² См.: Schulz G. Die erste Fassung Fichtes Abhandlung «Über Geist und Buchstab in der Philosophie». In: «Goethe Neue Folge des Jahrbuches der Goethe-Gesellschaft», Bd. 17. Weimar, 1955, S. 114—121.

³ Fichte J. G. Von den Pfichte der Gelehrten. B. 1972, S. 176.

не доверил это место переписчику и скопировал его сам⁴. Судя по всему, Шиллер не хотел обсуждать с философом проблему, в решении которой он пришел к иному выводу, чем Фихте. Вывод Шиллера основывался и на опыте своего многолетнего творчества, и на специальной теоретической работе, которую он создавал как раз в 1795 году и которая вскоре увидела свет.

Труд Шиллера «О наивной и сентименталической поэзии» появился в журнале «Оры» в виде трех самостоятельных статей — «О наивном», «Сентименталические поэты», «Заключительное рассуждение о наивных и сентименталических поэтах». Задача состояла в том, чтобы рассмотреть «те два вида, в которых только и может проявляться поэтический гений»⁵. Исходный пункт его — мысль Канта о том, что для эстетического наслаждения необходимо определенное несовпадение между изображаемым предметом и его художественным изображением; в противном случае переживание будет носить либо моральный, либо интеллектуальный характер.

И все же поэт может стремиться к наиболее полной передаче действительности. Поэзию такого рода Шиллер называет «наивной», придавая термину высокий смысл. Термин заимствован у Канта, который в «Критике способности суждения» (§ 54) говорил о наивности как о синониме естественности, противостоящей искусству притворяться. «Искусство быть наивным есть противоречие, но изобразить наивность в вымышленном лице вполне возможно, и это есть прекрасное, хотя и редкое искусство»⁶. Шиллер считает, что Кант слишком узко понимает наивность, берет лишь частный случай; наивным может быть образ мыслей, если человек верен природе; наивным может быть мир человека, если он соответствует природе, наивным может быть поэт, если он живет природой.

О наивном поэте Шиллер говорит проникновенно: «Объект владеет им целиком, его сердце не лежит, подобно дешевому металлу, тут же, у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине. За своим произведением он стоит, как бог за мирозданием: он — произведение, ибо произведение — это он»⁷. Таков Гомер среди древних

⁴ Об этом см.: Fichte J. G. Gesamtausgabe. Reihe I. Bd. 6, S. 315.

⁵ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 409.

⁶ Кант И. Сочинения, т. 5, с. 355.

⁷ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 405.

и Шекспир среди новых поэтов. Имена достаточно авторитетные.

Иного рода поэзия — «сентименталическая». Это поэзия человека, утратившего природу и мучительно ищущего ее. Поэтому сентименталический поэт непосредственно устремлен к идеалу. Наивный поэт воспроизводит предметы, сентименталический — «размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении».

Наивный поэт превосходит сентименталического реальностью изображения, преимущество последнего состоит в том, что он способен показать нечто более высокое — идеал, который превосходит любую действительность. Наивный поэт может выполнить свою задачу до конца: перед ним всегда стоит ограниченная задача, цель сентименталического поэта уходит в бесконечность, поэтому она недостижима. Обоим видам поэзии грозит одна и та же опасность — бессодержательность. Для наивной поэзии она состоит в недостатке духа, для сентименталической — в том, что в ней не находят подчас предмета. Для искусства и неодухотворенный предмет и беспредметная игра духа одинаково опасны.

Речь у Шиллера идет не о противопоставлении античного и нового искусства и не о различии жанров: в одном и том же произведении могут быть представлены и наивное и сентименталическое начало, ибо автор говорит только о том, как воплощаются мировоззренческие идеи — непосредственно или опосредованно. «В новые, даже в новейшие времена есть, хотя и не совсем чистые, образцы наивной поэзии всех видов, а в древнеримской и даже греческой поэзии нет недостатка в поэзии сентименталической. Оба рода соединяются иногда не только в одном поэте, но даже в одном произведении — например, в «Страданиях Вертера». Собственное творчество Шиллер считал сентименталическим.

Оба вида поэзии имеют равное право на существование. «Задача настоящих размышлений в том и состоит, чтобы доказать, что лишь совершенно равноправное включение обоих классов может дать удовлетворительное содержание разумному понятию человечности... С обоими может быть связана высокая мера человеческой правды»⁸.

Статью Шиллера «О наивной и сентименталической поэзии», содержащую *дихотомию* поэзии, можно в известном

⁸ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 467.

смысле рассматривать в качестве ответа на статью Гёте «Простое подражание природе. Манера. Стил» (1789), где предлагалась *трихотомия*, троякое разделение искусства. «Простое подражание» — это рабское копирование природы, «манера» — субъективный язык, «в котором дух говорящего запечатлевает себя и выражает непосредственно». Наконец, «стил», который «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах». Гёте говорит о «близком родстве» всех трех методов, уважительно относится к каждому, но предпочтение отдает «стилю». Именно этот термин служит «для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство»⁹. Гётевская трихотомия служила цели обосновать преимущество одного-единственного метода.

Шиллер выступил против Гёте, но сделал это в высшей степени осторожно и мудро. Нигде в своей статье даже намеком он не обмолвился о том, что их мнения расходятся. (Современники быстро разберутся, что к чему, некоторые вмешаются в спор, не нарушая заданных правил игры, и другие будут ставить точки над «и».) Шиллер посылал Гёте части своей работы по мере их написания и до опубликования, Гёте отзывался... одобрительно. «От Вашей статьи я ожидаю многого, то, что мне известно о Ваших идеях, последнее время помогает мне на практике» (письмо Шиллеру 25.11.1795). «Окончание трактата о наивных и сентименталических поэтах и людях я перечитал с большим удовольствием» (письмо Шиллеру 13.2.1796). А Шиллер с удовлетворением сообщил В. Гумбольдту: «Гёте, закоренелый реалист, следил за ходом моих рассуждений и также понял меня» (письмо 9.1.1796). В конце концов он осмелился написать Гёте: «...наши (! — А. Г.) идеи о реалистической и идеалистической поэзии» (письмо 14.9.1797). «Реализм» и «идеализм», первоначально по мысли Шиллера, — типы человеческих характеров, «они полностью соответствуют вышеупомянутым поэтическим видам и представляют их прозаические подобию»¹⁰. Затем для Шиллера эти термины стали синонимами наивной и сентименталической поэзии.

Насколько идеи Шиллера увлекли современников, настолько его терминология оказалась неприемлемой. Осо-

⁹ Гёте И. В. Об искусстве, с. 95, 97.

¹⁰ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 388.

бенно резало глаз прилагательное «сентименталический», сам Шиллер впоследствии не раз заменял его на — «сентиментальный». Гердер, высоко оценивший статью Шиллера, предложил, однако, свои термины для дихотомии — «объективная» и «субъективная» поэзия (Гомер — объективен, Клейст — субъективен и т. д.). Ф. Шлегель, независимо от Шиллера начавший разрабатывать затронутую проблему, писал: «Статья Шиллера о сентиментальных поэтах расширила мои представления о характере интересной поэзии»¹¹. «Интересный», по Шлегелю, — то же, что для Шиллера — «сентименталический». Термин родился из кантовского определения красоты: наслаждение, свободное от всякого интереса. Современная же поэзия — проявляет интерес к реальности идеала. Ее антипод — «естественная», «объективная» поэзия древних, ориентированная только на красоту.

Шлегель сопоставил идеи Шиллера с тем, что писал Гёте в статье «Простое подражание природе. Манера. Стилль». Опираясь на представленный в ней традиционный взгляд, он констатировал: «Только через *характерное*, то есть изображение индивидуального, сентиментальное настроение становится поэзией...» «Интересное» в поэзии, по его мнению, всегда имеет только временное значение («подобно деспотическому правлению»). Впоследствии Шлегель отметит необходимость синтеза двух видов поэзии, «гармонии классического и романтического». Такой синтез он обнаружит в «Вильгельме Мейстере» Гёте.

То, что Шлегель сделал лишь мимоходом, стало предметом особого и пристального рассмотрения у Шеллинга. Несколько параграфов его «Философии искусства» специально посвящено этой проблеме. Противоположность стили и манеры в искусстве соответствует двум видам поэзии — наивной и сентиментальной. Термин Шиллера «сентименталическая поэзия» Шеллинг (как и Шлегель) не принял, отверг он и идею равноправия двух методов. «Поэтическое и гениальное всегда и необходимым образом наивно; таким образом, сентиментальное противоположно наивному лишь по своему несовершенству». И в другом месте: «Стилль... есть неразличимость общей и абсолютной формы искусства и особенной формы художника; и он действительно необходим, поскольку искусство может обнаружиться только в индивидууме. С этой точки зрения стилль всегда и необходи-

¹¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика, т. 1. М., 1983, с. 193.

мо составляет истинную форму, т. е. опять-таки абсолютен, манера же только относительна»¹².

Такова теоретическая позиция Шеллинга. Через год он изменит ее. В курсе лекций «Система всей философии», прочитанном в 1804 году, то есть год спустя после завершения «Философии искусства», он говорит: «Поэзия необходимым образом склоняется к двум крайностям: в одном случае она подчиняет себя сырому материалу, а в другом, стремясь стать идеальной, она изображает идеи как таковые, а не при помощи существующих вещей. Так или иначе, но таковы два полюса нашего поэтического искусства»¹³. Если раньше в качестве поэтического необходимым образом признавалось лишь «наивное», то теперь столь же необходимо признается наличие двух видов поэтического творчества. Отказ Шеллинга от своей позиции знаменателен: он характеризует его как мыслителя чуткого, не упорствующего в своих заблуждениях.

Гегель вел себя иначе: в своем курсе лекций по эстетике, который он читал на протяжении ряда лет в Берлинском университете, он неизменно отстаивал преимущество одного вида художественного обобщения. Он считал, что всеобщее в искусстве «должно смыкаться в отдельных лицах в целостность и единичность. Этим целым является человек в своей конкретной духовности и субъективности, человеческая цельная в себе индивидуальность как характер»¹⁴. Примером для Гегеля служил Гомер, у которого каждый герой представляет собою живой охват свойств и черт характера. «Ахилл является самым юным героем, но его юношеской силе не недостает остальных подлинно человеческих качеств, и Гомер раскрывает перед нами это многообразие черт его характера, ставя его в самые различные положения. ...Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой природы развертывает все свое богатство в этом одном человеке. И точно так же дело обстоит с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха, каждое из этих лиц является целым самостоятельным миром, каждое из них является полным, живым человеком, а не аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера». Иное дело «Песнь о Нибелунгах», герои которой обрисованы

¹² Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 172, 177.

¹³ Schelling F. W. I. Sämtliche Werke, Bd. 6, S. 571.

¹⁴ Гегель. Сочинения, т. XII, с. 240.

бедно и бледно. У Гегеля не возникает никаких сомнений: искусство воплощает общее в единичном. Работу Шиллера о двух видах поэзии не знать он не мог, но в трех томах гегелевской «Эстетики» нет даже намека на нее. Нет, впрочем, и упоминания о «Письмах для поощрения гуманности», где Гердер употребил выражение «этот» для характеристики предельной индивидуализации в искусстве. Вряд ли Гегель не знал и работу В. Гумбольдта «Эстетические опыты», с которой далее познакомится читатель и где содержится аналогичная характеристика гомеровских героев. В то время не было обыкновения ссылаться на своих предшественников.

Вильгельм Гумбольдт — активный участник спора о художественном методе, принявший «правила игры». Спор шел неясно и не содержал открытых полемических выпадов. И Гумбольдт в своих высказываниях, содержащих четко сформулированный взгляд, не называет оппонента.

Все началось с того, что Гёте попросил Гумбольдта высказать свое мнение о поэме «Герман и Доротея». Гумбольдт откликнулся обширной работой «Эстетические опыты. Часть первая. О «Германе и Доротее» Гёте» (1799). Искусство, по Гумбольдту, есть способность приводить воображение в состояние «закономерной продуктивности». Гумбольдт подхватывает известную кантовскую мысль о продуктивном воображении, применяя ее к сфере искусства. Продуктивность состоит в том, что художник создает идеальный мир, закономерность — в том, что этот мир всегда связан с миром реальным. Художник стремится в создаваемый им идеальный мир «принести всю природу, верно и полностью наблюдаемую, то есть приравнять материал своего опыта всему объему действительности, огромную массу отдельных и разрозненных явлений превратить в неразрывное единство и органическое целое». Но есть и другое, более высокое понятие «идеального». Состоит оно в создании того, что превосходит действительность. Это, конечно, не означает, что художник создает нечто более прекрасное, чем природа, здесь нет единого масштаба измерения. Просто художник «помимо воли, лишь выполняя свое призвание поэта и полагаясь на фантазию в осуществлении этого призвания, изымает природу из рамок реального бытия и возносит ее в царство идей, превращая свои индивиды в идеалы»¹⁵.

¹⁵ Humboldt W. Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 128, 132.

Эти два понятия «идеального» в искусстве — воспроизведение художественной фантазией реального мира и создание совершенного персонажа — в конечном итоге приводят Гумбольдта к рассмотрению шиллеровской дихотомии поэзии, разделении ее на наивную и сентименталическую. Гумбольдт разбирает поэму Гёте, рассматривая ее как высокий пример наивного искусства.

Поэма Гёте импонирует ему утверждением естественных начал человеческого бытия. Теоретическую же часть своих рассуждений Гумбольдт строит с оглядкой на Шиллера.

Он сравнивает двух поэтов — Гомера и Ариосто: «У Гомера на первый план выступает предмет, а сам певец исчезает. Ахилл и Агамемнон, Патрокл и Гектор стоят перед нами, мы видим, как они живут и действуют, и забываем, какая сила вызвала их из мира теней в эту живую действительность. У Ариосто действующие лица не менее реальны, но мы не теряем из виду и поэта, он присутствует все время на сцене, именно он нам их показывает, передает их речи, описывает поступки. У Гомера событие следует за событием, все прочно связано друг с другом и одно проистекает из другого. Ариосто плетет свою нить гораздо свободнее, но, даже если она тянется сама собой, он умышленно обрывает ее, как бы своенравно играя и показывая скорее собственный произвол, нежели прочность материала; он сам себя перебивает, перепрыгивает с одного на другое, как бы подчиняя (и в этом частично заключается его мастерство) происходящее своему капризу, но на самом деле поступая в соответствии с законами контраста и созвучия ощущений, пробуждаемых у читателя... У Гомера представлены только природа и дело, у Ариосто — мастерство и личность... Оба владеют высокой степенью объективности»¹⁶. Последняя фраза — почти цитата из Шиллера.

Шиллеру импонировала четкая постановка вопроса, содержащаяся в работе Гумбольдта «О современной французской трагической сцене»: «Все искусства, дающие изображение, распадаются на два класса — такие, где сила воображения должна формировать сам предмет, полностью или частично, и такие, которые непосредственно его представляют, привнося в него одновременно идеальное. Последние, полагаю я с уверенностью, должны обладать более высокой степенью совершенства».

¹⁶ Humboldt W. Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 164.

Вместе с тем у Гумбольдта возникает опасение, не приведет ли прямое обращение к идеалу к отрыву образа от реальности, к дидактике. В письме к Шиллеру он так и выразился: «Сентименталический поэт отличается отрывом идеала от действительности»¹⁷. В другом письме Шиллеру он настаивал: «Всякий художник идеализирует, но хороший при этом остается индивидуальным»¹⁸.

Что мог ответить Шиллер? Прежде всего он поблагодарил за внимание к его трактату «О наивной и сентименталической поэзии». Он признавался: «Мне этот труд ближе многих других... На Ваши сомнения я могу ответить следующим. Мне кажется, из Ваших замечаний явствует, что Вы в видовые понятия поэзии вкладываете содержание ее родового понятия, которое безусловно требует объединения индивидуального с идеальным. Я видовые понятия мыслю себе в качестве границ для родового понятия, Вы же представляете их скорее как различные его осуществления. Однако известно, что наивная поэзия более ограничена по содержанию, а сентименталическая менее совершенна по форме... Так как я хотел подчеркнуть именно *видовые* различия, то мне пришлось сделать ударение как раз на негативной части, пришлось абстрагировать из них все, что принадлежит роду, для того, чтобы обратить внимание на то, что роду противостоит. Наивная поэзия относится к сентименталической, как наивное человечество к сентименталическому. Но Вы, конечно, согласитесь, что наивное человечество не обладает тем духовным содержанием, какое охватывает культура сентименталического человечества... Сентименталическая поэзия представлена мной лишь как *стремящаяся* к идеалу, поэтому *in effectu* я считаю ее менее поэтичной, чем наивную. Она идет к более высокой поэтической идее, но наивная поэзия, хотя и не достигшая *в действительности* таких высот, тем не менее на деле оказывается более поэтичной... Наивная поэзия... представляет род более чисто, но на более низкой ступени»¹⁹.

Шиллер схватил диалектическое противоречие: то, что он называл наивной поэзией, представляет собой только искусство, его сентименталическая поэзия — это выход за рамки художественного творчества, переход в иную сферу —

¹⁷ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Bd. 1, Berlin, 1962, S. 267.

¹⁸ Ibid. Bd. II, S. 103.

¹⁹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 7, с. 371—374. (Перевод мною уточнен.)

философию, мудрость, саму жизнь. Стремление выйти за свои границы и перейти в смежную область всегда плодотворно, задача, однако, состоит в том, чтобы не потерять из виду исходные рубежи. Поэзия должна оставаться поэзией и не растворять себя в ином. Это понимали и Шиллер, и Гумбольдт.

Один из самых интересных разделов в «Эстетических опытах» — двенадцатый — «Отличие высокого и подлинного стиля в поэзии от псевдостилия». Здесь мысль автора как бы движется между позициями, первоначально занятыми в эстетике Гёте и Шиллером. Имена не названы, цитаты отсутствуют, взят только гётевский термин «стиль». Есть две возможности, говорит Гумбольдт, утратить высокий, подлинный стиль. «Помимо большого стиля в искусстве существует еще один, который даже более льстит вкусу от природы менее чистому и избалованному, и его часто путают с подлинным. И так как оба лежат в двух различных сферах, то сама критика может колебаться в выборе между двумя художественными произведениями, из которых одно, отличаясь менее высоким стилем, достигает большего, нежели другое, идущее лучшим, но более крутым путем»²⁰.

Есть еще один вариант «псевдостилия», когда поэт начинает действовать при помощи чего-то, что «вообще уже не есть искусство». В поэзии опасность эта сильнее, чем в других видах искусства, потому что она пользуется средствами языка, которые, по мнению Гумбольдта, первоначально сложились для рассудка и нуждаются в переработке, чтобы получить доступ к фантазии; поэзия легко может перейти в область философии, забыть о своих границах, очерченных воображением.

Поэзия теряет свое высокое призвание, вырождается, «стремясь то нравиться живописными картинками», то удивлять и потрясать «блестящими и трогательными сентенциями». В обоих случаях творение гения вырождается в продукт таланта; сила воображения здесь несвободна и не способна перенести нас из круга повседневной действительности в царство идеала, а без этого нет подлинно художественного воздействия.

Весь этот раздел представляется мне осторожно сформулированной, рассчитанной на знатока попыткой определить свою точку зрения в споре Гёте — Шиллер, который,

²⁰ Humboldt W. Gesammelte Schriften, Bd. 2, S. 143.

напомним, тоже шел неявно и не содержал открытых полемических выпадов. Гёте высказал свой взгляд на задачу художника (передавать общее через особенное) в статье «Простое подражание природе. Манера. Стиль». Шиллер возразил ему в статье «О наивной и сентименталической поэзии», отметив, что наряду с описанным Гёте методом возможен и другой, равноценный — непосредственное обращение к идеалу. Гумбольдт предупреждает, что оба эти метода содержат одинаковую возможность забвения главной задачи искусства — утверждения идеала художественными средствами. В одном случае («живописные картины») может пропасть идеал, в другом («блестящие и трогательные сентенции») — исчезнуть поэзия. Это только предостережение, напоминание о главной задаче художника, призыв не искать легких решений, а идти максимально «крутым путем».

Гумбольдт дает четкую дефиницию: «Идеалом мы называем изображение идеи в облике индивида». Не идеализированная абстракция, а живой, яркий образ выступает в искусстве как носитель идеала. Образ Доротеи в поэме Гёте тем и хорош, что на примере этого образа «поэт показал, как точно он может слить естественную правдивость с подлинной идеальностью».

В учении о художественном идеале Гумбольдт вполне оригинален, разворачивает собственную концепцию, которая, хотя и базируется на предшествующих, но содержит новые подходы и решения. Для Канта (и для Шиллера-теоретика) идеал — всегда нечто запредельное, служащее путеводной нитью, но никогда не осуществимое. Для Гумбольдта идеал реализуется в искусстве. Именно поэтому он смог найти замечательные слова для характеристики Шиллера-художника. Он сравнил его с Шекспиром. «Шекспир, если я не ошибаюсь, обладал тем же устремлением воображения, что и Вы, только он остановился на рубеже, который Вы переступили, поэтому есть у него преимущества перед Вами, но также и недостатки. По потрясающему изображению жизни я считаю его недостижимым. Он схватывает явление непосредственно, останавливается и прочно задерживает нас; у него есть все ужасное, все мрачное и безнадежное, что только сопровождает человека в его борьбе с судьбой и от чего нельзя отвести взор, он обладает всей чувственностью, всей величиной, всей истиной непосредственной действительности... Наблюдать борьбу такого духа, как шекспировский, с оковами и мраком своего столетия,

потрясает само по себе. Дать высокую ясность, чистый взгляд на человечество и его судьбу Шекспир не в состоянии»²¹. Это дает Шиллер.

Именно за это, за «чистый взгляд на человечество», чтит Шиллера русские классики. Достоевский признавался: «Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделала судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта... Имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком, вызывающим столько мечтаний»²². О Шекспире такого Достоевский никогда не сказал бы (к Шекспиру взывает Фома Опискин в романе «Село Степанчиково»). А что касается Толстого, так тот просто не терпел Шекспира. И это не было чудачеством. Томас Манн прекрасно объяснил, в чем было дело: «Ненависть Толстого к Шекспиру, возникшая гораздо раньше, чем обычно принято считать, это бунт против всеобъемлющей и всеутверждающей природы, ревность морально истерзанного человека к мировой славе и иронии самодержавного творца; в ней выражено стремление уйти от природы, от наивности, моральной индифферентности к духу, то есть к нравственному признанию даже социальных ценностей»²³.

Русские классики ценили Шиллера-художника, но шли иным путем и не старались осуществить предначертания Шиллера-теоретика. Концепция сентименталической поэзии применима скорее к немецкой литературе, чем к русской. Русские классики, по сути дела, воплотили программу не Шиллера, а В. Гумбольдта (разумеется, не следуя ей преднамеренно). В русской классической литературе философия глубоко упрятана в художественную ткань. Идеал всегда воплощен в индивиде, сочетается с правдой жизни.

²¹ Der Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, Bd. II, S. 205.

²² Достоевский Ф. Об искусстве. М., 1973, с. 373. Ср. признание Л. Толстого: «Шиллера я люблю, это свой человек» («Литературное наследство». М., 1979, т. 90, с. 262).

²³ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 518. Слово «наивность» здесь употреблено не в обычном, а в шиллеровском смысле как обозначение искусства, отражающего только жизнь, а не идеал. В этой же статье («Гёте и Толстой»), откуда взята цитата, Т. Манн дает высокую оценку трактату Шиллера «О наивной и сентименталической поэзии», он отзываясь о нем как о «классическом и исчерпывающем немецком теоретическом труде (по существу включающем все остальные теоретические труды, которые вследствие этого как бы становятся излишними)». Там же, с. 490.

Антитеза Шиллер — Шекспир привлекала внимание классиков марксизма. Разбирая трагедию Ф. Лассалья о Франце Зиккингене, Маркс предлагал автору перенести акцент на изображение революционного плебейства. «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени шекспиризировать, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»²⁴. Энгельс был согласен с Марксом: «Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней поразительно пестрой плебейской общественности дало бы совершенно иной материал для оживления драмы...»²⁵

А. Луначарский в своей статье о Шиллере, приведя обе цитаты из Маркса и Энгельса, писал: «Мне хочется предупредить моих читателей от слишком поспешных выводов, которые я уже встречал в печати и которые выдаются за будто бы вытекающие из суждений Маркса и Энгельса о Шиллере... Энгельс вовсе не зовет Лассалья отбросить Шиллера и целиком перейти на почву «шекспирирования»...»²⁶

Предупреждение Луначарского подействовало далеко не на всех, и в середине 30-х годов венгерский литературовед Лукач выступил с рядом статей, в которых отстаивал принципы, близкие шиллеровской «наивной поэзии», заимствуя их из гегелевской эстетики и выдавая ее за единственно возможные в искусстве: «Само собой разумеется, без абстракции нет искусства, как иначе может возникнуть типическое? Но абстрагирование, как и любое движение, имеет определенное направление, и все дело именно в этом. Любой значительный реалист обрабатывает, используя абстрагирование, материал своих переживаний, чтобы обнаружить закономерности объективной действительности, глубокие, скрытые, непосредственно не воспринимаемые связи общественной действительности. Так как эти связи не лежат непосредственно на поверхности, возникает для подлинного реалиста трудная, двойная художественная и мировоззренческая задача: во-первых, мыслительное раскрытие и художественное формирование этих связей, во-вторых, одновременно художественное сокрытие выработанных

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 26.

²⁵ Там же.

²⁶ Луначарский А. Статьи о литературе. М., 1957, с. 548—549.

абстракций, снятие абстрагирования. Благодаря этой двойной работе возникает новая, опосредованная непосредственность, сформированная поверхность жизни...»²⁷

Художественная практика тех лет лишь частично подтверждала правоту Лукача. Драмы и романы Брехта базировались на иных принципах. Зачастую в них не было «поверхности жизни», непосредственной достоверности, *многое было построено на условностях неправдоподобных, но выражающих правду, несущих непосредственно авторскую идею.* Поэтому Брехт возражал. В печати он, правда, не выступал, он делал лишь заметки для себя и своего непосредственного окружения. Его заметки опубликованы посмертно, и сейчас перед нами встает поучительная картина разных подходов к проблеме в рамках марксистского мировоззрения. Г. Штайнер (ГДР) говорит в связи с этим о двух школах в марксистском литературоведении и об «исторической смене школы Лукача школой Брехта в ГДР»²⁸.

Возражения Брехта Лукачу звучали следующим образом: «Принято считать, что произведение искусства тем реалистичнее, чем легче в нем узнается реальность. *Такому пониманию я противопоставляю определение, согласно которому произведение искусства тем реалистичнее, чем явственнее в нем освоена реальность*»²⁹.

Осваивая реальность, художник вправе добиваться того, чтобы поверили в реальность его вымысла, чтобы возник «эффект присутствия», т. е. иллюзия чувственной достоверности изображаемого. При этом автор как бы уходит в сторону, а зритель (читатель) оказывается в гуще изображаемых событий, присутствует при их свершении. Художник, считает Брехт, может прибегать и к иному, прямо противоположному приему, когда в сторону отодвигается изображаемая действительность — автор изображает ее в необычном ракурсе, преувеличивая, заостряя, деформируя отдельные детали. *Эстетическая эмоция опосредована здесь мыслью, радостью ее постижения.* Художник видит в данном случае свою задачу в том, чтобы не через жизнь героев, их характеры и психологию, а прямо и непосредственно привлечь внимание к актуальной проблеме, заставить читателя задуматься и прийти к правильному решению. Место «эффекта присутствия» занимает «эффект очуждения».

²⁷ Lukacs G. Probleme des Realismus. Berlin, 1955, S. 221.

²⁸ «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», 1981, N 2, S. 228.

²⁹ Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 355.

«Эффект очуждения,— поясняет Брехт,— состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся в известной мере становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным»³⁰.

В жизни сплошь и рядом возникают ситуации очуждения. Чтобы мужчина, пишет Брехт, увидел в матери женщину, необходимо очуждение; оно наступает тогда, когда появляется отбный. Когда ученик видит, как его учителя притесняет судебный исполнитель, возникает очуждение: учитель вырван из привычной связи, где он кажется «большим», и теперь ученик видит его в других обстоятельствах, где он кажется «маленьким».

Очуждение — не только прерогатива театра Брехта, этим приемом издавна пользуются различные виды искусства. Брехт находил эффект очуждения и в древнем китайском театре, и в народном искусстве европейского средневековья, и в живописи сюрреалистов; у последних, правда, отмечал он, «парализована общественная функция этого рода искусства».

Разрабатывая концепцию очуждения, Брехт опирался на предшествующую традицию — и в теории, и в практике искусства. К сказанному выше следует добавить материал о романтиках. У Новалиса мы находим не только постановку вопроса об очуждении, но фактически и сам термин. Задача поэзии, по Новалису, состоит в том, чтобы «приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными»³¹.

Пьеса Л. Тика «Кот в сапогах» написана по принципам «неаристотелевского» театра. Сюжетная канва взята из известной сказки Перро. Но это только один пласт действия. Другой, более важный,— сам спектакль, восприятие его «публикой», современные театральные нравы, как бы «театр в театре». Еще не началась сказка, а «зрители» (на сцене)

³⁰ Брехт Б. О театре, т. 5/2. М., 1966, с. 113.

³¹ «Литературная теория немецкого романтизма». М., 1934, с. 126. Автор этих строк был ранее убежден в том, что термин «очуждение» Брехт заимствовал у русской формальной школы начала века, переводя таким образом термин «остранение», но исследователи справедливо указывают на то, что в Германии была своя давняя традиция использования термина. (См.: Besto. Handbuch literarischer Fachbegriffe. Frankfurt / M., 1984, S. 551.)

высказываются по поводу того, что они увидят, и они будут комментировать зрелище весь вечер. Подразумевается, что Кота играет знаменитый актер Иффланд — «выглядит натурально, как большой кот». Но вот Кот заговорил, критик возмущен: так не бывает, нарушена жизненная правда, пропала иллюзия. «Зрители непрерывно жалуются на отсутствие в пьесе характеров, абсурдность ситуаций. Почему иноземный Принц говорит на чистом немецком языке без переводчика? Действие в спектакле распадается, возникают ситуации, никак не связанные с историей Кота в сапогах, актеры «не знают» своих ролей, возмущение «публики» нарастает. Второй акт начинается с того, что «автор» разговаривает с машинистом сцены по поводу декораций, «зрители» опять в недоумении: оказывается, раньше времени подняли занавес. Выходит Петрушка и просит зрителей забыть то, что они увидели: «Вам внушили иллюзию, это ужасно, постарайтесь себя деиллюзионизировать!» Так выглядела пьеса, увидевшая свет почти два века назад. Театральная практика нашего времени, применявшая подобные приемы, повторяла, по сути дела, уроки романтизма.

Дискуссии тридцатых годов поучительны. Школа Лукача провела полезную ассенизаторскую работу, очистив наши литературоведческие конюшни от навоза вульгарной социологии, провела свою миссию быстро и беспощадно. Но пришел с ней новый догматизм, новая нетерпимость: на смену вульгарной социологии не менее вульгарный рационализм, сугубо «гносеологический» подход к искусству, гегелевская приверженность к одному виду художественной формы, а потому неприятие всего того, что от нее отличается, непонимание ценностной природы творчества. К счастью, господство школы продолжалось недолго. Послевоенная художественная жизнь оказалась богаче суровых прописей Лукача.

* * *

Мы рассмотрели историю вопроса. Какие выводы из почти двухвековой эстетической дискуссии, протекавшей в германо-язычной литературе, можно сделать для современности? Как стоит сегодня рассматриваемая проблема?

Передо мной книга видного нашего логика Д. П. Горского. Автор стоит вне нынешних художественных пристрастий, на эстетику смотрит со стороны, и этот взгляд нам особенно

важен, потому что объективен. Горский признает наличие двух видов художественного обобщения. Один, хорошо изученный, — типизация. Другой вид вслед за В. Днепровым Горский называет идеализацией. «Под художественной идеализацией мы понимаем способы обобщения и конструирования художественных форм произведения на основе приближения их к некоторым образцам путем устранения из них того, что не соответствует идеям, устремлениям, идеалам писателя, и вместе с тем добавления к ним того, что соответствует им. В произведениях, использующих методы художественной идеализации, на первый план выдвигается общее, иногда — условное, в то время как индивидуальное схематизируется»³².

Такой подход к делу справедлив, с ним нельзя не согласиться, он согласуется и с практикой искусства, и с историей эстетики. Возразить можно только против термина. Идеализация — это построение идеала, улучшение положительного явления, писатель же, схематизируя предмет, абстрагируясь от жизненной полноты, может совершать и иную процедуру — ухудшать плохое, гиперболизировать отрицательное. Далее, идеализация как метод, применяемый в науке, означает конструирование того, что принципиально невозможно (например, точка, абсолютно твердое тело и т. д.). Наука применяет, однако, и другой метод, который весьма близок к соответствующему способу художественного обобщения. Состоит он в выявлении того, что реально существует, но не встречается в «чистом» виде. Называется он «типологизацией». Этот термин целесообразно использовать и в теории искусства.

Напомним читателю, что слово «тип» помимо бытовых имеет три научных значения. Тип — это образец, стандарт, не допускающий отклонений (прилагательное — типовый). Далее, тип — наиболее характерное единичное явление, с наибольшей полнотой выражающее сущность (прилагательное — типический, типичный). Наконец, тип означает прообраз, основную форму, допускающую отклонения (прилагательное — типологический).

Типологический образ в искусстве — своего рода контурное изображение. Оно схематичнее типического образа, но зато более емкое. Конкретность при этом не исчезает, она только теряет долю наглядности. Из курса диалектического материализма мы знаем, что наряду с чувственной

³² Горский Д. П. Обобщение и познание. М., 1985, с. 198.

конкретностью единичного явления может существовать и логическая конкретность, сконструированная из одних абстракций. Художественная конкретность — среднее звено между ними. Типический образ ближе к чувственной конкретности, типологический — к понятийной.

Оба способа художественного обобщения не только не исключают, но зачастую проникают друг в друга. Томас Манн признавался, что из своих героев он больше всех любит Адриана Леверкюна («Доктор Фаустус»): «Любопытно, что при этом он почти лишен у меня внешнего вида, зримости, телесности. Моим близким всегда хотелось, чтобы я его описал... наделил его психологической индивидуальностью, наглядно его показал. Как это было легко! И как в то же время таинственно-непозволительно... Тут нельзя было нарушить некий запрет, или, вернее, тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью. Да, только так: персонажи романа, коль скоро это определение предполагает известную картинность, красочность, могли быть лишь сравнительно далекие от центра действующие лица книги...»³³ Отказ от типизации в отношении главного героя Манн сочетал с применением этого метода в отношении побочных персонажей. Точно так поступил в своем последнем романе и М. Булгаков. Типологизация и типизация в искусстве равнозначны и рядоположены. Ни тот ни другой способ обработки материала не является ни низшим, ни высшим.

Такую постановку вопроса (и предложенную терминологию — «типизация и типологизация») принимает Б. Лукьянов в своей книге «В мире эстетики»³⁴. А вот ученик Лукача М. Лифшиц в книге с тем же названием резко возражает против того и другого. Концепция двух способов художественного обобщения, по утверждению М. Лифшица, направлена на «отмену реализма», основана на «ходячем авангардизме», связана с «эпидемией современного дикарства в искусстве». (Но я в тупике, когда читаю у Лифшица: «типологизация против типологии», или «никакая типологизация не может командовать типологией», или «от нормальной типологии он перешел к заушной типологи-

³³ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 260.

³⁴ Лукьянов Б. В мире эстетики. М., 1983, с. 73.

зации»³⁵; это уже бессмыслица: здесь противопоставлены синонимы!) Читатель данной статьи убедился, что проблема двух способов художественного обобщения никакого отношения к «авангардизму» не имеет, возникла в восемнадцатом столетии, прошла через девятнадцатый век и пришла к нам как методологическая проблема, волновавшая писателей, прочно опиравшихся на традицию.

Споры в эстетике продолжаются. Каждый ведет их в меру своих способностей, знаний, пристрастий и привычек. Но одно бесспорно: нельзя критерий художественности сводить только к формальной структуре произведения. Это сужает «горизонты художественного образа» (М. Храпченко). Форма должна быть прекрасной и разнообразной. А главный критерий художественности — человечность. Этот критерий объединяет в единое целое Шекспира и Шиллера, Гёте и романтиков, русский и немецкий роман, театр Станиславского и театр Брехта.

³⁵ Л и ф ш и ц М. В мире эстетики. М., 1985, с. 88, 60, 75.

КТО АВТОР РОМАНА «НОЧНЫЕ БДЕНИЯ»?

В истории немецкой литературы есть один примечательный эпизод — полемика вокруг авторства книги «Ночные бдения». Книга вышла под псевдонимом «Бонавентура» в начале 1805 года в серии «Журнал новых немецких оригинальных романов», выпускавшейся издательством «Динеман». Первоначально на нее не обратили внимания, и только в нашем веке она обрела широкую известность: в ней увидели предвосхищение прозы экспрессионистов, Кафки, Гессе. В прошлом столетии она была издана три раза, в нынешнем — двадцать три. У нас эта книга почти неизвестна (в академической пятитомной «Истории немецкой литературы» она даже не упоминается).

«Ночные бдения» (может быть, правильнее «*Nachtwachen*» перевести «Ночные стражи», ибо герой книги Кройцганг — не отшельник, удалившийся от мира, а ночной сторож, настроженный наблюдатель «ночных», темных сторон человеческого бытия) — не роман в строгом смысле слова. Скорее это цикл новелл, объединенных образом одного рассказчика.

Псевдоним «Бонавентура» принадлежал Шеллингу, и при жизни философа никто не сомневался в его авторстве. (Под этим псевдонимом Шеллинг напечатал в «Альманахе муз на 1802 год» четыре стихотворения.)

Вскоре после выхода книги Жан-Поль Рихтер писал своему знакомому: «Прочтите «Ночные бдения» Бонавентуры, т. е. Шеллинга», книга, мол, стоит того, «она таит в себе большую силу и требует того же от читателя»¹. Родственник Рихтера К. Шпацир редактировал «Газету для эlegantного света», где за полгода до выхода «Ночных бдений» был напечатан небольшой отрывок из книги, и, думается, должен был знать, кто скрывается под псевдонимом.

Другое свидетельство появилось через сорок лет. Варнхаген фон Энзе записал в своем дневнике 17 августа 1843 года:

¹ Jean Paul Richter: Hist.-krit. Ausgabe, Abt. 3, Bd. 3. Berlin, 1961, S. 20.

«Читаю роман Шеллинга «Ночные бдения»². В отличие от Ж.-П. Рихтера, книга ему понравилась: по его мнению, это был «слабый продукт».

Литературные справочники начала прошлого века идентифицировали Бонавентуру с Шеллингом³. Шеллинг не отрекался от псевдонима. Мне удалось обнаружить убедительное тому свидетельство. Это сборник новелл его друга Х. Стеффенса, где в качестве приложения перепечатано стихотворение Шеллинга «Последние слова пастора» (одно из четырех, впервые увидевших свет в «Альманахе муз»). В предисловии Стеффенс пишет: «Это замечательное стихотворение, написанное Бонавентурой (господином действительным тайным советником фон Шеллингом в Мюнхене), напечатано в виде приложения, после того как автор специально для этой цели заново внимательно просмотрел текст и любезно передал его для опубликования»⁴.

К 100-летию юбилею со дня рождения Шеллинга в 1875 году появилась работа Х. Бекера, который не сомневался в принадлежности «Ночных бдений» Шеллингу. Он привел любопытное свидетельство: филолог Э. Ласо спросил однажды Шеллинга, он ли написал «Ночные бдения», и в ответ услышал: «Не говорите мне об этом». А на аналогичный вопрос сына Шеллинг ответил: «Оставим это в покое». Так отвечают, когда неприятно о чем-либо вспоминать: чтобы отказаться от авторства, достаточно сказать «нет». Почему Шеллингу было неприятно вспоминать о романе, постараюсь объяснить ниже.

В 1877 году появилось второе издание «Ночных бдений» и четыре года спустя еще одно. В предисловии к обоим изданиям утверждалось, что роман написан Шеллингом.

Тем не менее возникли сомнения относительно его авторства. Далее произошло уже совсем непонятное: сомнения переросли во всеобщее убеждение. Сын Шеллинга, издававший полное собрание сочинений отца, не включил

² Varnhagen von Ense. K. A. Tagebücher, Bd. 2. Leipzig, 1981, S. 206.

³ См., например: Raßmann E. Kurzgefaßtes Lexicon deutscher pseudonymer Schriftsteller. Leipzig, 1830.

⁴ Steffens H. Novellen. Breslau, 1837, S. 11.— Еще одно свидетельство того, что современники считали Шеллинга автором романа: Александр Юнг, хорошо знавший Шеллинга, рассказывая о своей встрече с философом летом 1838 года и перечисляя написанное им, упоминает «Ночные бдения». (См.: «Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen», Hrsg. von X. Tillet. Torino, 1974, S. 411.)

в него «Ночные бдения». (Он не включил и поэму Шеллинга «Эпикурейский символ веры Ганса Видерпоста».) Передавали слова известного философа В. Дильтея, что в книге нет ничего похожего на «ярко выраженное своеобразие Шеллинга», что царит в ней мрачный нигилизм — «настроение, от которого философ в 1805 году решительно отказался». И сразу было предложено считать автором романа Э.-Т.-А. Гофмана. Гипотеза, правда, тут же была отброшена, едва появившись на свет. Но затем возникали новые имена претендентов на авторство — малоизвестный литератор Ветцель, Клеменс Брентано, Генрих Клейст, Жан-Поль Рихтер и т. д., и т. д. На эту тему писались книги, диссертации, статьи.

Не станем излагать все перипетии затянувшейся на многие десятилетия литературоведческой полемики⁵. Многим показалось, что она закончилась в 1973 году, когда появилась книга И. Шиллемайта, где утверждалось, что автором «Ночных бдений» является ныне забытый журналист и театральный деятель А. Клингеман⁶. Шиллемайту удалось обнаружить дословное совпадение одной фразы и ряд общих мотивов в «Ночных бдениях» и в сочинениях Клингемана. Отсюда был сделан вывод, признанный многими как неоспоримый. В 1974 году издательство «Инзель» выпустило «Ночные бдения» уже как произведение Клингемана.

Шиллемайт убедил издательство и ряд германистов. Однако авторитетные рецензенты отнеслись к его книге настороженно и критически⁷. Основное возражение (как и в отношении кандидатуры Ветцеля) состояло в том, что Клингеман — второстепенный эпигонствующий литератор, а текст Бонавентуры выдает сильный, оригинальный талант, философскую культуру и эрудицию, глубокую мысль. Что касается дословно совпадения фразы из одиннадцати слов, то ведь можно выдвинуть и другое предположение: может быть, не они попали из статьи Клингемана в «Ночные бдения», а наоборот — им они заимствованы из третьего

⁵ Интересующимся деталями рекомендую работу Ф. Шульца, обосновавшую авторство Ветцеля (Schulz F. Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. Berlin, 1909), и работы В. Паульзена, опровергнувшую эту гипотезу (Paulsen W. Bonaventuras Nachtwachen im literarischen Raum, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», Bd. IX. Stuttgart, 1965).

⁶ Schillemeit J. Bonaventura der Verfasser der Nachtwachen. München, 1973.

⁷ Aurora 2, Bd. 34. Würzburg, 1974, S. 96—100; «The Germanic Review», Columbia University Press. Vol. XLIX, 1974, p. 240—243.

источника. Тем более что фраза эта есть пояснение, приведенное в сноске (о протагонисте, «который во времена Феспида вместе с хором составлял фактически всю трагедию»).

Сравнительный анализ «Ночных бдений» и трех романов Клингемана методом математической статистики провел Д. Викман. Исследуя порядок слов в текстах большой длины, считает он, можно выявить индивидуальные особенности автора. В трех романах Клингемана полученный результат совпадает, резко отличаясь от результата, полученного при анализе текста Бонавентуры⁸.

На мой взгляд, главный недостаток всей дискуссии вокруг «Ночных бдений» состоит в том, что нарушена была, если можно так сказать, презумпция авторства. Сначала надо было доказать, что Шеллинг никак не мог написать роман, а потом разыскивать нового автора. Шиллемайт вообще не обращается к Шеллингу. Молчат о Шеллинге и другие.

Единственный, кто слегка обмолвился о философе, был Ф. Шульц. Вот что он пишет: «Зрелый Шеллинг 1804 года, выступающий в строгом научно-академическом облике, в зените своей славы, аристократ духа, принадлежащий к вершинам идеалистической эпохи, устремленный на умозрительное обоснование тайн высшего художественного творчества, связанный с Гёте узами личной дружбы и общего мировоззрения, пронизанный честолюбивым сознанием значения своей личности и озабоченный своей персональной репутацией, не мог иметь дело с молодым издателем». И далее: «Разве можно найти у Шеллинга взгляд на мир и на жизнь Бонавентуры? Обнаружим ли мы у него хотя бы след той отчаянной разорванности и дисгармонии, мрачного пессимизма и нигилизма, отвращения к миру и презрения к людям, которые есть в «Ночных бдениях»? Замкнутый и уверенный в себе философ романтики прочно стоит на земле»⁹. Но ведь эти рассуждения не подкреплены в книге никакими доказательствами.

«Ночные бдения» отнюдь не нигилистичны, как это может показаться на первый взгляд. При внимательном чтении

⁸ Wickmann D. Zum Bonaventura-Problem. Eine mathematisch-statistische Überprüfung der Klingemann-Hyothese, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und linguistik», 1974, Heft 16, S. 13—29. Известный советский специалист по атрибуции текстов математическими методами профессор М. Тарлинская, ознакомившись с работой Д. Викмана, нашла, что примененная автором методика вполне корректна, а выводы заслуживают доверия.

⁹ Schulz F. Der Verfasser der Nachtwachen..., S. 83, 139.

книги можно обнаружить социальную критику, сатиру, пародию, мрачное раздражение — только не нигилизм. Автор не ставит под сомнение существование вечного, нетленного в человеческом «я», незыблемых ценностей.

В первой новелле, открывающей книгу, описана смерть вольнодумца. Он умирает в кругу любящей и скорбящей семьи, исполненный высоких чувств, которые не желает замечать присутствующий при кончине католический священник, нудно и безуспешно пытающийся вернуть вольнодумца в лоно церкви. Патер пугает умирающего дьяволом, грозит атеисту муками ада. Умирающий улыбается и качает головой. «Дикое безумие охватило тут попа, которому его рассказ уже показался слишком слабым, и он заговорил в первом лице от имени дьявола, что вполне соответствовало его личности... Больному стало невмоготу. Он мрачно отвернулся и увидел три весенние розы, которые расцвели рядом с его постелью... Ему протянули детей, и он, напрягшись, поцеловал их, затем положил отяжелевшую голову на пышную грудь женщины, издал легкий возглас, скорее страсти, чем боли, и уснул любящий в объятиях любви... Сцена была слишком прекрасна». Кто рискнет назвать это цинизмом и нигилизмом?

Только тот, кто не может помыслить дурного о католическом патере. Как раз в период, непосредственно предшествующий появлению «Ночных бдений», у Шеллинга в Вюрцбурге отношения с католической церковью сложились самые неблагоприятные. Сначала его обвинили в «мистике», затем в «атеизме», против него велась травля в печати, вюрцбургский епископ запретил католикам посещать лекции Шеллинга. «Вы можете приблизительно представить нынешнюю ситуацию: партия духовенства ненавидит меня, и молодым клирикам, которые ходят на мои и проф. Паулюса лекции, угрожают отлучением от церкви. Само по себе это не важно, но не мне, который всеми силами души стремится здесь к миру и согласию»¹⁰.

А перед этим была нелегкая пора в Иене: еще более гнусная травля в печати, скандальный развод Каролины, его будущей жены, со вторым ее мужем А. В. Шлегелем, обвинения, будто он (Шеллинг) уморил ее дочь. Настроение Каролины вскоре после того, как Каролина и Шеллинг вступили в брак, было не безоблачным: «После того как мы приняли решение, я спокойна, меня можно назвать

¹⁰ Schelling F. W. Briefe und Dokumente, Bd. III. Bonn, 1975, S. 47.

почти счастливой, и я чувствую себя значительно лучше. Все позорные обвинения, которые за этим последуют, устные и печатные пасквилы и тому подобное меня не тронут. Я попросила только моих, чтобы они не приставали ко мне с соображениями, заимствованными из другого мира, а не из этого, в котором я существую. Из этого мира мне ничего не надо, и я знаю его слишком хорошо... Создается впечатление, что мерзавцы и бесчестные подонки берут верх. Начиная с Коцебу, который в Берлине почти министр, сложилась божественная система всемирных низостей»¹¹.

Каролина важна для нас не только как зеркало настроений мужа. Ее духовный мир, ее устремления имеют самостоятельное значение для интересующей нас темы: в «Ночных бдениях» заметно ее присутствие. Муза иенских романтиков, обладавшая сильным характером, тонко чувствовавшая, литературно одаренная, писавшая рецензии и шуточные стихи, она была своеобразным ферментом творчества и А.-В. Шлегеля, и Шеллинга. То, что она принимала участие в написании статей и того и другого, доказано. Порвав с А.-В. Шлегелем, она возбудила ненависть его брата, Фр. Шлегеля, и Новалиса и платила им тем же. Шеллинг, принадлежа к иенскому кружку, с самого начала находился в своеобразной оппозиции к главным его представителям. В «Ночных бдениях» заметна и близость к романтизму, и стремление преодолеть его, показать его со смешной стороны, пародировать его, взглянуть на жизнь трезвыми глазами.

Для Шеллинга как автора не характерна какая-то одна, раз навсегда найденная манера. Он всегда искал, экспериментировал. Он написал «*à la* Спиноза» (его собственное выражение) труд, который считал основополагающим — «Изложение моей философской системы», — по строго пронумерованным параграфам: положение, пояснение, добавление — как знаменитая спинозовская «Этика». Но уже продолжение этой работы создано в иной, более свободной манере. А почти одновременно возникший трактат «Бруно» напоминает по стилю платоновские диалоги. Причем, испытав себя в какой-либо новой литературной форме, он никогда к ней не возвращался, искал новое.

У него была сатирическая жилка, и он однажды блеснул в пародийно-сатирическом жанре. Я имею в виду написанную

¹¹ Caroline, Briefe aus der Frühromantik, Bd. 2. Leipzig, 1913, S. 356.

в 1799 году поэму (320 строк) «Эпикурейский символ веры Ганса Видерпоста». Судите сами:

А из всего остального, что знаю,
Католическую веру я выбираю.
Ту, что была в стародавнее время
И не лежала на людях как бремя.
В те времена — ни споров, ни брани,
Сидели все дома и знали заранее,
Что бог небесную твердь сотворил
И обезьяну нам подарил.
Считали Землю центром мира,
А центром Земли — Рима порфиру.
В Риме сидел наш господин
И управлял миром один.
Поп и приход припеваючи жили,
Сколько хотели ели и пили.
В другую теперь мы живем эпоху,
От былого величия — одни только крохи,
И самый благочестивый католик
Страдает, как все, от желудочных колик.
Вот почему я от церкви отрекся,
Слушать проповеди зарекся,
Не хожу на исповедь в божий храм
И не советую вам.

Иронические эскапады против католицизма направлены в адрес Новалиса, написавшего в 1799 году статью «Христианство, или Европа», которая полна ностальгии по добрым старым временам, когда одна-единая вера объединяла континент. Поэма Шеллинга вызвала первый разброд в иенском кружке романтиков. Сначала было решено напечатать в «Атене» (органе кружка) и статью и поэму, потом не напечатали ни того ни другого.

Поэма не увидела света при жизни Шеллинга и не попала в полное собрание сочинений. Но Шеллинг (во всяком случае, в Вюрцбурге) продолжал ценить свою богохульную поэму. 28 сентября 1805 года Каролина подтверждает обещание переписать поэму и выслать ее Виндишману. В декабре того же года она пишет ему же: «Вот уже две недели, как рукопись приготовлена для вас... Ни я, ни Шеллинг не забыли о ней, но Шеллинг хотел бы еще раз проглядеть ее, вот она и лежит, как заколдованная... Шеллинг только что пришел и увидел меня занятой отправкой письма, взял стихи, которые я так чисто переписала, и начал править, и теперь это выглядит совсем плохо и будут отличные опечатки, если дело дойдет до публикации».

Поэма написана в манере Ганса Сакса (это отмечали друзья Шеллинга, читавшие рукопись). Нам следует об этом

вспомнить, потому что Ганс Сакс и Якоб Бёме вдохновляют героя «Ночных бдений». Шеллинга, получившего пиетистское воспитание, Бёме вдохновлял всегда.

Антипатия Бонавентуры — Ифлянд и Коцебу. Шеллинг крайне отрицательно относился к обоим — прочтите его переписку. Журнал Коцебу «Прямодушный» (следы прочтения которого заметны в «Ночных бдениях») непрестанно нападал на Шеллинга. Философ внимательно читал этот журнал и на писания Коцебу ответил двумя ядовитыми рецензиями.

И еще в одного человека метит Бонавентура — в Новалиса. Автор имеет в виду роман «Генрих фон Офтердинген» и цикл стихов «Гимны к ночи». В центре «Гимнов к ночи» — встреча поэта с умершей возлюбленной. В «Ночных бдениях» по кладбищу бродит некий ясновидец, которому ясно видны мертвецы, лежащие в могилах: кто сгнил, а кто еще не совсем. Он приходит на могилу возлюбленной со словами: «Там внизу она, умершая в самом расцвете, и только здесь мне дано посещать ее девичье ложе. Она улыбается мне уже издалека».

В «Гимнах к ночи» Новалис писал:

Чужбине больше я не рад,
Хочу домой, к отцу назад.

В «Ночных бдениях» эта метафора пародийно реализуется. Сторож раскапывает могилу отца, вскрывает гроб — «он лежит на подушке нетронутый, с бледным строгим лицом». Уже заходит речь о воскрешении, но тут все распадается в прах: «только на земле горстка пыли да парочка откормленных червей тайком ускользает, как высокоморальные проповедники, объевшиеся на поминках. Я рассеиваю в воздухе эту горстку отцовского пепла, и остается ничто».

Теперь сопоставим то, что нам уже известно о «Ночных бдениях», с одним трагическим фактом дальнейшей биографии Шеллинга. В сентябре 1809 года в расцвете сил скоропостижно умерла его жена. Вот описание смерти Каролины: «Последние дни ее были спокойны, она не чувствовала ни власти болезни, ни приближения смерти. Она умерла так, как этого всегда хотела. В последний вечер ей стало легко и радостно, вспыхнула снова вся красота ее любвеобильной души, прекрасные звуки ее голоса звучали как музыка, душа витала еще над оболочкой, которую должна была покинуть. Она уснула утром 7 сентября

тихо, без борьбы, сохранив даже в смерти свое очарование: мертвая она лежала, слегка повернув голову, с выражением света и сердечного умиротворения на лице».

В этом отрывке из письма Шеллинга есть загадочная фраза: «Она умерла так, как этого всегда хотела». Значит, они не раз говорили на эту тему. Сохранились ли следы их разговоров? Мне приходит в голову только одно — смерть вольнодумца в «Ночных бдениях». Может быть, я ошибаюсь, но, перевернув еще несколько страниц переписки Шеллинга, встречаю слова «ночные бдения». Шеллинг сообщает брату Каролины, что летом 1809 года он много болел и ночные бдения у его ложа измучили Каролину, подорвали ее силы. Полагаю, что, вспоминая о своей покойной жене, Шеллинг невольно, неосознанно возвращался к их совместному литературному детищу. Детей у них не было.

«В Каролине жила пророческая душа, она сама не знала об этом», — уверял Шеллинг. Не могу отделаться от мысли, что в «Ночных бдениях» Каролина описала свою будущую смерть. В диалоге «Клара», возникшем уже после того, как не стало Каролины, Шеллинг снова вернется к теме смерти, исполненной красоты. И к теме бессмертия, которая впервые начнет его волновать.

Какая злая, страшная ирония судьбы! В «Ночных бдениях» не знавший горя Шеллинг потешался над Новалисом, который тосковал по умершей возлюбленной и пытался реально представить себе общение с потусторонним миром. Вспоминать о том, как он богохульствовал в молодости и как судьба жестоко наказала его, Шеллингу, видимо, было тягостно. Вот почему впоследствии, когда его спрашивали об авторстве «Ночных бдений», он не желал разговаривать на эту тему. Есть свидетельства о том, что он скупал экземпляры романа и уничтожал их.

Роман «Ночные бдения» написан человеком большой философской культуры, прекрасно знающим Канта и Фихте, явным сторонником шеллингианской философии тождества, провозгласившей преодоление односторонностей идеализма и реализма. Идеалист и реалист — полоумные в психиатрической больнице, где коротал свои дни герой «Ночных бдений». А вот еще пассаж из «Ночных бдений» на эту волнующую Шеллинга тему: «Городской поэт, проживавший на чердаке, принадлежал к идеалистам, которых насильно... превращали в реалистов». И еще один (обращение к могильному червю): «Идеализм, скольких философов ты обратил

в свой реализм?» Шеллинг любил играть словами «идеализм» и «реализм». В статье, посвященной кончине Канта (начало 1804 года), он сравнивал французскую революцию с философией Канта: их причиной был один и тот же дух, «проявившийся соответственно различному характеру народов там в реальной, а здесь в идеальной революции».

В «Системе трансцендентального идеализма» есть сравнение всемирной истории с театральным спектаклем. «Раз история представляется нам таким сценическим действием, в котором каждый участник совершенно свободно и по своему усмотрению ведет свою роль, то разумность всего этого представления в целом мыслима лишь в том случае, если существует единый дух, творящий здесь через всех, и притом этот дух, по отношению к которому отдельные актеры представляются лишь разрозненными частями, должен уже заранее привести в гармонию объективный ход действия в целом с выступлениями каждого в отдельности, чтобы в конечном итоге могло получиться нечто действительно разумное. Но если бы сочинитель оказался отделенным от своей драмы, то мы превратились бы в актеров, лишь повторяющих то, что он сочинил. Но поскольку он зависит от нас, раз его откровение и обнаружение сводятся к сумме свободно разыгрывающихся актов нашей свободы так, что если бы не существовало последней, не было бы и его самого, то мы становимся соавторами целого и сами творим те особые роли, которые каждый из нас выбирает себе»¹².

Сравните этот пассаж со следующим диалогом в «Ночных бдениях». Сторож говорит актеру: «Забавно бы поглядеть в качестве зрителя последний акт трагикомического спектакля мировой истории, можно получить огромное удовольствие, когда в конце всего сущего ты сможешь в качестве последнего человека на все наплевать...»

«Я бы плюнул,— ответил человек печально,— если бы сочинитель не включил меня в пьесу в качестве действующего лица, этого я ему никогда не прощу».

«Тем лучше! — воскликнул я. — Ты можешь в самой пьесе устроить бунт. Первый герой восстает против своего автора. Ведь и в малой комедии, которая копирует большую всемирную, бывает, что герой перерастает своего сочинителя так, что тот ничего с ним не может сделать».

¹² Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 354.

Театр и сумасшедший дом — две главные ипостаси человеческого бытия. Они сливаются воедино в четырнадцатом «бдении», где рассказчик, в прошлом актер, игравший в придворном театре роль Гамлета, сообщает о том, как он встретил и полюбил актрису, исполнявшую роль Офелии. Встретил в психиатрической больнице, где оба оказались пациентами. Офелию мучает вопрос, возникающий при чтении Канта: есть что-нибудь «само по себе» или все только слова и фантазия? «Помоги мне прочитывать мою роль до самого начала, до самой себя,— просит она Гамлета.— Есть ли во мне что-нибудь помимо моей роли, или все только роль, и «я» в том числе?» Гамлет убеждает ее: все только роль, все только театр, играет ли комедиант на самой земле, или на два метра повыше — на сцене, или на два метра пониже — в могиле. «Быть или не быть?» — теперь он такого вопроса себе не задаст. Раньше его смущала мысль о бессмертии и он боялся смерти: сыграв свою роль в посюсторонней комедии, попасть в новую, потустороннюю,— упаси боже! Теперь он знает: за смертью нет вечности. Увы, Офелия разубеждает его. Умирая (не на сцене, а в жизни), она говорит: «Роль кончается, но «я» остается, они хоронят только роль... Я люблю тебя, это последние слова в пьесе, и из моей роли я постараюсь запомнить только это лучшее место в пьесе, остальное пусть они предадут земле».

Сравнение мира с сумасшедшим домом есть в статье И. Канта «Конец всего сущего». Бонаventura прекрасно знает эту статью, заимствует оттуда и метафорическую картину «конца времени». Вместо того чтобы возвестить наступление определенного часа, ночной сторож провозглашает «конец времени», приближение Страшного суда. Поднимается паника. «Кровопийцы и вампиры доносили на самих себя, требовали для себя смертной казни и ее немедленного исполнения здесь, внизу, чтобы избежать наказания Всевышнего. Гордый глава государства впервые стоял униженно и почти раболепно с короной в руке и говорил комплименты оборванцу в предвидении грядущего всеобщего равенства.

Слагались чины, награды и ордена, их недостойные владельцы спешили собственноручно от них избавиться. Духовные пастыри торжественно обещали своей пастве в будущем напутствовать не только благими словами, но и благим примером, если только на этот раз господь ограничится одним увещанием».

Излюбленный прием Бонавентуры — взять философскую идею и изложить ее образно, реализовав метафору. Есть, например, в «Ночных бдениях» многозначительная новелла о двух братьях — холодном доне Жуане и пылком доне Понсе. Первый воспылал страстью к жене второго. Не встретив взаимности, он отомстил жестоко. Ночью послал к Инессе ее пажа, разбудил брата и сказал, что жена изменяет ему с юношей. Понсе убил жену, пажа и себя. Три смерти на совести дона Жуана.

Этой «испанской» истории предшествует описание спектакля в театре марионеток с тем же сюжетом. После самоубийства обманутого брата искуситель решает заколоть себя, но рвется нить, на которой пляшет марионетка, и рука застывает с поднятым кинжалом. А Петрушка рассуждает о свободе воли: здесь, в театре, все совершается по воле того, кто управляет куклами. Не так ли в жизни? Нетрудно увидеть в основе этих двух притч шеллингианскую антиномию свободы: человек обладает свободой воли, несет полную ответственность за свои дела и в то же время он всего лишь орудие в руках судьбы.

Бонавентура — сторонник шеллингианской эстетики. Искусство — великий дар, только пусть оно не претендует на первенство по сравнению с природой. «На вершине горы посреди Музея природы они воздвигли еще один, поменьше, — для искусства... Иногда у меня возникают свои художественные капризы, добрые или злые, и я из великого хранилища перехожу в малое, чтобы взглянуть на то, как человек что-то прилежно строит и вырезывает, полагая, что он поднимается над природой, не пытаясь, однако, вдохнуть в свои произведения главный элемент всего живого: саму жизнь».

Бонавентура знает естествознание, причем как раз те проблемы, которые волновали Шеллинга. Прежде всего, это идея органической эволюции, происхождения человека от обезьяны. Есть в тексте любопытное примечание: «Один естествоиспытатель выдвинул гипотезу, согласно которой первые насекомые были лишь тычинками растений, отделившись случайно». Не называя Эразма Дарвина и обходясь без кавычек, Бонавентура полностью воспроизводит здесь его слова из поэмы «Храм природы»¹³. Может быть, в подобном

¹³ См. примечание к «Песне второй» в кн.: Дарвин Эразм. Храм природы. М., Изд. АН СССР, 1954, с. 86. В курсе лекций 1804 года Шеллинг говорил: «Тычинки растений обладают непосредственной восприимчивостью к свету, как и насекомое, которое в своем высшем преобра-

способе цитирования лежит разгадка дословного совпадения другого примечания со статьей Клингемана, на что обратил внимание Шиллемайт!

Обратимся к трактату Шеллинга «О мировой душе», желательно ко второму изданию 1806 года. Здесь не только неоднократно упоминается имя Дарвина, но идет речь о «переходе от растений к животным»¹⁴. Над вторым изданием Шеллинг работал в период возникновения «Ночных бдений». И написал специально для него вступление «Об отношении идеального и реального в природе».

Теперь такой вопрос. Соответствует ли духу Шеллинга («выступающего в строгом научно-академическом облике», по определению Ф. Шульца) та «ночная романтика», «поэзия ужасов» и «чертовщина», которая присутствует на страницах «Ночных бдений»? Есть в романе сцена расправы с согрешившей монахиней, которую заживо хоронят в церкви. У профессора Шеллинга можно найти и такое. Выше уже говорилось о четырех стихотворениях, опубликованных Шеллингом под псевдонимом «Бонаventura». Все они удивительно разные. Здесь незатейливая «Песня», два стихотворения, написанных гекзаметром, — «Животное и растение» и «Земной жребий»: одно излагает некую натурфилософскую концепцию, другое носит назидательный характер. И четвертое — романтическая баллада — «Последние слова пастора в Дроттнингге на острове Зеландия».

Сюжет баллады заимствован из новеллы Г. Стеффенса. Ночью к деревенскому пастору пришли два незнакомца в черном и под угрозой оружия заставили его следовать за ними в церковь. Там увидел он молодую пару, а рядом с ней — вскрытый пол и выкопанную могилу, а вокруг скопление странных людей со странной речью. Ему приказали исполнить обряд бракосочетания. Затем с завязанными глазами увели прочь. В храме раздался выстрел. Рано утром священник вернулся в церковь, нашел место, где вчера была вырыта могила, снял плиты, поднял крышку гроба и увидел умерщвленную невесту. В новелле Стеффенса этой истории придан «документальный» фон: о происшествии немедля сообщили властям, прибыл чиновник и велел молчать: возможно, все происшедшее было как-то связано с событиями в России, где развертывалась борьба за престол.

жении представляет собой свободно летающую тычинку» (Schelling. W. J. Sämtliche Werke, Bd. VI, S. 413).

¹⁴ Schelling F. W. Von der Weltseele. Hamburg, 1806, S. 216.

Шеллинг убрал высокую политику и сгустил «романтические» тона: его священник всю жизнь хранил ужасную тайну и только перед своей кончиной решил поведать об ужасном преступлении, совершенном в его церкви.

«Поэзия ужасов» не была чужда Шеллингу. Что касается «чертовщины», бесконечных упоминаний о дьяволе на страницах «Ночных бдений», то они станут понятнее, если вспомнить снова о жене Шеллинга Каролине. Шиллер называл ее «мадам Люцифер». За Шиллером это повторяли многие, супруги были в курсе дела и не могли не реагировать на слова Шиллера.

«Записная книжка дьявола» — так должно было называться второе прозаическое произведение... Бонавентуры. В марте 1805 года в «Газете для эlegantного света» (где в свое время был напечатан анонс «Ночных бдений») появился отрывок из новой книги, а также обещание, что сама книга выйдет к пасхе. Книга не вышла. Потому ли, что супруги Шеллинг покинули Вюрцбург, переехали в Мюнхен, где спустя три года Каролина скончалась, или потому, что Шеллинг не любил возвращаться к уже однажды опробованному жанру. Не будем гадать.

Отметим лишь одну забавную деталь — новеллу о супружеской неверности. Некая Каролина, жена судьи, объясняет любовнику, как проникнуть в ее дом. Разговор подслушал ночной сторож и сам спешит в дом судьи. Когда супруги разошлись по спальням, страж поднимает тревогу. Любовники теряют сознание, а наш герой открывает хозяину глаза. Он не хотел бы, однако, чтобы по отношению к незадачливому донжуану применили суровую статью Каролины (уголовного уложения императора Карла). Судье невдомек, о какой Каролине идет речь, и далее следует игра слов. Кройцганг судье: «Я понимаю, почему вы спутали двух Каролин: ваша живая Каролина — это крест и пытка супружеской жизни, ее можно легко принять за ту, другую, которая посвящена вещам, также далеко не сладостным. Можно даже сказать, что семейная Каролина страшней императорской, ибо последняя не означает пожизненной пытки».

В свое время Р. Гайма покорило то обстоятельство, что в новелле, повествующей о супружеской неверности, жена судьи носит имя Каролины: едва ли мог написать такое о своей жене «аристократ Шеллинг». Мне же как раз это место, особенно игра слов с сентенцией по поводу «пожизненной пытки», которая связана с семейной Каролиной, кажется вполне в духе супругов Шеллинг, только что соединившихся

в своей любви. Оба они молоды и остроумны. Каролина могла оценить остроту мужа, а может быть, она ее сама придумала. (Ведь придумала же она шуточное обязательство, в котором оговаривала условия своего сотрудничества с мужем: «Нижеподписавшаяся обещает за 100 гульденов переписать не только то, что она уже переписала на сегодняшний день, но и все то, что ей придется переписать еще до 31 мая 1807 года из тех рукописей, что ее супруг отдаст в печать или сохранит для себя». А Шеллинг, пародируя стиль Фридриха II, «утвердил» соглашение: «Ратифицировано моей суверенной властью над моей женой. Фредерик».)

Каролина Шеллинг писала рецензии умные и остроумные. Некоторые подписаны инициалами BSS, что можно расшифровать как Бэмер, Шлегель, Шеллинг (Бэмер — фамилия Каролины по первому мужу). Одна — инициалами ML (Мадам Люцифер?). На одну статью следует обратить особое внимание. Это помещенный 6 мая 1805 года в «Новой иенской литературной газете» разбор сборника берлинских романтиков «Альманах муз на 1805 год». Упомянутая об аналогичном издании 1802 года, Каролина приводит псевдонимом его авторов — Новалис, Бонавентура, Инхуманус. Если бы недавно вышедшие «Ночные бдения» (произведение более значительное, чем четыре стихотворения, опубликованных под этим псевдонимом) и только что анонсированная «Записная книжка дьявола» принадлежали другому автору, а не ее мужу, Каролина вряд ли могла бы обойти молчанием это обстоятельство.

В 1980 году во время командировки в ФРГ мне довелось трижды выступить с докладом об авторстве «Ночных бдений». В Тюбингене высказанная мной точка зрения получила поддержку, в Гейдельбурге мнения разделились, а в Мюнхене Шеллинговская комиссия Баварской Академии наук признала возможным рассмотреть вопрос о включении «Ночных бдений» в полное собрание сочинений Шеллинга в разделе «Dubia».

Наибольшее внимание из приведенных аргументов привлекла рецензия Каролины на «Альманах муз». Действительно, Каролина не могла бы не откликнуться на появление повести Бонавентуры. А может быть, она просто ничего не знала о «Ночных бдениях»? Доктор В. Шихе (Мюнхен) снабдил меня доказательством того, что издательство «Динеман» широко рекламировало свою продукцию, и в частности «Ночные бдения». Роман, оказывается, был в свое

время отрецензирован. Причем рецензент угадал в Бонавентуре начинающего писателя, сильная сторона которого состоит не в юмористике, а в «серьезном повествовании»¹⁵.

Доктор Шихе передал мне копию забытой ныне работы Э. Экерца, автор которой предлагал считать автором «Ночных бдений» Каролину Шеллинг. Он проводил убедительные параллели между перепиской Каролины и текстом романа. Один из аргументов в пользу участия Каролины или присутствия ее при создании «Ночных бдений» мне показался особенно убедительным и вполне в духе супругов Шеллинг. В конце романа появляется мать героя, цыганка. В оригинале стоит «Böhmerweib», что можно прочесть и как «жена Бэмера», каковой Каролина была по первому мужу. Шеллинга Каролина уверяла (в письмах к нему), что любит его по-матерински¹⁶.

Доктору Л. Додерлайну (Мюнхен) я обязан указанием на новый важный документ, недавно им опубликованный в книге Э. Клессман «Каролина», — отрывок из неизвестного ранее письма профессора Х.-Е.-Г. Паулюса (коллеги Шеллинга по Вюрцбургскому университету) от 17 ноября 1803 года. Приковывают внимание три фразы: «Шеллинг стал невидимкой. Мы не видим его ни дома, ни в городе. Говорят, что он пишет роман, который уже в Иене заполнил, хорошо ли, плохо ли, его свободное время». В тексте примечание: «Что подразумевается под «романом» Шеллинга, не ясно».

Хочется надеяться, что написанное выше вносит некоторую ясность в проблему, возвращает Шеллингу принадлежащий ему роман.

Постскриптум. Под свежим впечатлением вновь перечитанного романа Одоевского «Русские ночи» думаю над тем, в какой мере наш соотечественник мог вдохновляться немецким образцом. Переключку между «Русскими ночами» и «Ночными бдениями» можно обнаружить прежде всего в заглавии. Также и в жанре. То и другое называется «роман», но представляет собой цикл новелл, лишенных единого сюжета, объединенных лишь общей философской идеей, критическим пафосом по отношению к духовной ситуации эпохи, заботой о судьбе человека и верой в исце-

¹⁵ «Neue Leipziger Literaturzeitung», 23 August, 1805.

¹⁶ Eckertz E. Nachtwachen von Bonaventura. Ein Spiel mit Scselling und Goethe gegen die Schlegels von Caroline, «Zeitschrift für Bücherfreunde», 1905, Heft 5.

ляющую силу любви. Книга Шеллинга разделена на шестнадцать «ночных бдений», у Одоевского — девять «ночей».

Случайны ли эти совпадения? Пока можно сказать не много по этому поводу. Интерес к «ночной стороне» человеческой жизни пробудил у Одоевского Шеллинг, его работа о самофракийских божествах, где отмечено, что ночь — древнейший объект поклонения, что исчисление времени у многих народов, в том числе и славян, первоначально велось по количеству ночей; соответствующая ссылка, как и на многие другие работы Шеллинга, украшает «Русские ночи». О «Ночных бдениях» там ни слова. Но известно, что Одоевский был в добрых отношениях с Варнгагеном фон Энзе (переводчиком его произведений на немецкий), который, мы это знаем, в 1843 году читал «Ночные бдения» как раз в то время, когда Одоевский придавал окончательную форму своему произведению, над которым работал многие годы. Книга вышла в 1844 году. На первых же ее страницах — панегирик Шеллингу: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира... *его душу!*» Одоевский прекрасно знал Шеллинга, был лично знаком с ним.

...Я ничего не утверждаю, а только хочу привлечь внимание к проблеме тех, кто изучает творчество Одоевского.

ЧЕЛОВЕК В МИРЕ ОТЧУЖДЕНИЯ

Первое впечатление от Кафки не всегда в его пользу. Вы попадаете в какой-то особый мир, атмосферу сна, если не бреда, где нарушена связь между предыдущим и последующим, где возникают неправдоподобные ситуации, шокирующие логику, этику и эстетику. Вас привлекает необычность и напряженность повествования, но отпугивает необъяснимость. Затем понемногу картина проясняется, и парадоксальные образы, воспринятые в целом, обретают смысл, а сама алогичность изложения предстает как адекватная форма отражения абсурдной, иррациональной капиталистической действительности. И вы уже задумываетесь над другим: неужели все так просто, не слишком ли примитивны вы в своих суждениях, ваши привычные представления о художественной литературе восстают против того, с чем вы столкнулись.

Действительно, творчество Кафки с трудом укладывается в традиционные представления. Его герои безлики, их речь лишена индивидуальности. «Вы, наверно, заметили, что я говорю, как юрист» — эти слова художника Титорелли из романа «Процесс» могут быть отнесены ко всем персонажам Кафки. Все они выражаются точным языком страхового ведомства, чиновником которого служил писатель; их диалоги, по сути дела, монолог автора, напряженный разговор его с самим собой, в ходе которого он оттачивает какую-нибудь одну волнующую его мысль.

Причем мысль Кафки никогда не предстает в обнаженном виде. Читатель должен добаться до нее, она всегда выражена в метафорической форме. Метафорическое мышление не является чем-то новым. Кафка лишь расширяет его пределы. Под его пером оживают обычные, стершиеся образы, принимая зримую, материальную форму. Мы, например, говорим, что в антагонистическом обществе любовь «вотптана в грязь», а у Кафки в романе «Замок» эта метафора предстает в виде сцены любовной близости, происходящей на грязном полу трактира среди объедков, окурков и пролитого пива. Мы говорим, что для торговца человек, лишившийся средств, «перестает существовать», а в рассказе

«Верхом на ведре» возникает беседа, которую нельзя понять, не имея в виду это метафорическое выражение: безденежный покупатель униженно просит снабдить его топливом, он кричит застуженным голосом на весь переулочек, а чета лавочников его просто не слышит.

В истории литературы можно найти примеры подобного обращения с метафорами. К гротескным реализованным метафорам прибегают Рабле, Свифт, Салтыков-Щедрин, Анатолий Франс. Но то, что для других — исключение, для Кафки все более становится правилом. Многие его произведения представляют целиком не что иное, как развернутую реализованную метафору. Метафоре Кафка возвращает первичный смысл, перенося ее из сферы языка в сферу мысли, деятельности, предметов. Действительно, реализация метафоры есть ее разрушение. Когда слову придается его основной смысл, исчезает многоплановость. Мысли-образы Кафки емки, многозначны, язык же строг, точен, протоколен.

Не последнюю роль в формировании литературной манеры Кафки — метафоричности мышления и протокольности изложения — сыграло, вероятно, и то обстоятельство, что он писал на языке, который не был разговорным для окружающего народа. Литературные выражения, лишённые сглаживающего воздействия обыденной речи, приобретали особую выпуклость, становились богаче ассоциациями. На это исследователи уже давно обратили внимание: «Сухой, книжный немецкий язык Праги был лишен непосредственности и доверительности, которыми обладают обычные разговорные языки и диалекты. Язык Кафки всегда в какой-то мере содержал что-то чужое, и сама собой возникала дистанция по отношению к слову»¹.

Дистанция возникает у Кафки не только по отношению к слову, но и по отношению к рассматриваемому предмету. Вещи, люди, события предстают перед читателем в необычном виде, как бы помещенные в иную среду, в иную систему отношений, действие происходит как бы во сне. Описание сна — тоже не новый прием. Новым является мастерство, с которым передана атмосфера сновидения, где теряется связь между предыдущим и последующим, где возникают неправдоподобные ситуации. В дневниках Кафки то и дело попадаются записи об увиденных снах, собственных и чужих, — иногда это кошмары, иногда забавные трансформации. Во сне он изобретает, путешествует, воюет; он видит

¹ Wagenbach K. Franz Kafka. Hamburg. 1964, S. 56.

себя то в гавани Нью-Йорка, то на заседании французского кабинета, то в гостях у кайзера Вильгельма. Атмосфера сна, царящая на страницах Кафки,— не средство уйти от жизни. Скорее наоборот. «Сон разоблачает действительность»,— говорил писатель².

«Я считаю,— писал Кафка своему другу еще будучи студентом,— что читать нужно только такие книги, которые кусаются и колются. Если книга, которую мы читаем, не будит нас, как удар кулака по черепу, то зачем вообще ее читать? Чтобы она нас осчастливила, как ты пишешь. Бог ты мой, чтобы быть счастливым, нужно вообще не читать книг... Нам нужны книги, которые бы действовали как несчастье, которое бы причиняло нам боль, как смерть того, кого мы любим более, чем себя самого, как самоубийство. Книга должна быть топором, раскалывающим льдины в нас самих. Так я считаю»³.

Удивительное сочетание ясного замысла, четко выраженной идеи и доходящей до абсурда алогичности, многозначности, смутных эмоций в недвусмысленной тенденции — характерная черта прозы Кафки. Это сочетание двух, казалось бы, взаимоисключающих моментов — знамение времени. И в той мере, в какой творчество Кафки поддается рациональному истолкованию, оно по-своему отражает тот процесс сближения между творчеством научным (гуманитарным) и художественным, на который обратил внимание Брехт, назвав «очуждением» метод размышляющего искусства.

Для Кафки очуждение — альфа и омега творчества. Все, что было сказано выше о его манере,— дистанция по отношению к слову и изображению, развертывание метафоры, перенесение действия на зыбкую почву сновидения,— все это в конечном итоге преследует цели очуждения. Кафка «накапливает неясности», и если «полная ясность» при этом не наступает, то предварительная работа в какой-то мере оказывается проделанной. Он создает парадоксальную, невероятную ситуацию, облекает свою мысль в необычную форму, чтобы задержать на этой мысли внимание читателя. Этим мы, разумеется, не хотим сказать, что мысль Кафки первоначально рождалась в виде абстракции, а затем обретала зримый облик, нет, она была изначально конкретна, она возникала как интеллектуальное переживание, которое писа-

² Janouch G. Gespräche mit Kafka. Frankfurt/M., 1965, S. 27.

³ Kafka F. Briefe. Frankfurt/M., 1966, S. 27.

тель во всей его остроте передавал в слове. Это был, по признанию писателя, «особый метод мышления, пронизанный чувством. Все чувствуется как мысль, даже в самом неопределенном»⁴.

Цель очуждения — заставить взглянуть на предмет по-новому, глубже и со всех сторон. При этом, естественно, обнаруживаются и противоречия, присущие предмету несурозности. А отсюда уже один шаг до сатирического отношения. Логика очуждения приводит к тому, что у Кафки наряду с общей трагической интонацией звучат и мотивы комического. Ироническая, порой издевательская интонация то и дело явственно звучит в повествовании. «В наше безбожное время,— говорил Кафка,— нужно смеяться. Это обязанность. На тонущем «Титанике» оркестр играл до последней минуты. Тем самым выбивается почва из-под ног отчаяния»⁵.

Искусство требует знаний, сатирическое искусство — вдвойне. Для того чтобы оценить остроту, надо знать ее адрес. Когда Кафка читал друзьям первую главу «Процесса», они покатывались со смеху; умудренному опыту современному читателю здесь не до смеха: он не знает то, что знали пражские интеллигенты полвека назад, зато он знает нечто другое. Многие детали потеряли юмористический и приобрели злобещий смысл. Подобное переосмысление — не редкость в литературе, и для того, чтобы до читателя дошел первоначальный смысл, нужны комментарии.

Что хотел сказать Кафка миниатюрой «Послание императора»? Напомним ее содержание. Китайский император на смертном одре посылает к одному из своих подданных вестника, который тотчас пускается в путь. Сильный, неутомимый человек, он прокладывает себе дорогу среди столпившихся придворных. Но толпа так огромна, помещения во дворце нет конца, и вестник напрасно растрчивает свои усилия. Он никогда не пройдет через внутренние покои; даже если бы это ему удалось, он ничего бы не достиг:

⁴ Kafka F. Tagebücher. Frankfurt/M., 1966, S. 310.

⁵ Janouch G. Gespräche... S. 54. Ироническая интонация совершенно отсутствует в рассказе «Охотник Гракх», поэтому не прав В. Эмрих, выдающий его за «модель всех рассказов и романов Франца Кафки» (Emrich W. Franz Kafka. Bonn, 1958, S. 461). Интересно, что основное свое произведение «Замок» Кафка начал писать в таинственно-многозначительной манере «Охотника Гракха», но, написав несколько страниц, отложил их в сторону. Новое начало, как и весь роман, было выдержано в более простых, слегка насмешливых тонах.

ведь ему надо было еще пробираться вниз по лестницам, а затем преодолеть дворы, а далее — второй, наружный дворец, и там снова лестницы, и снова дворы, и еще один дворец; и так — в течение тысячелетий...

Проще простого выдать эту притчу за апологию безысходности: через лабиринт мира не может пройти даже человек, наделенный высшими полномочиями. Однако К. Хермсдорф обратил внимание на следующее обстоятельство: название притчи — «Послание императора» — совпадает с неофициальным названием тронной речи германского императора Вильгельма, написанной Бисмарком и произнесенной им 17 ноября 1881 года, в которой были сформулированы основные идеи законодательства о социальном обеспечении. Официальная историография провозгласила эту дату днем рождения европейского социального обеспечения; Кафка знал, что страховое ведомство, в котором он работал, возникло как реализация принципов «послания императора», но он знал также и то, что принимаемые меры совершенно недостаточны для устранения нужды трудящегося населения; «послание императора» не достигло тех, кому оно было предназначено.

Кафка, отказываясь от традиционного художественного метода, раскрывающего общее в единичном, работая, как он сам говорил, «на границах литературы», перешагивая их, попадает не в вакуум, а в не менее содержательную сферу научного мышления, где художественное начало живет, утратив яркие краски и портретные характеристики. О близости героев Кафки мы уже говорили. Ни об одном из них не скажешь, употребляя выражение Гердера, что он «этот», т. е. единственный, неповторимый, хотя и выражающий что-то общее, присущее многим людям. Кафка создает типы, но в несколько ином смысле, чем это принято в традиционной художественной литературе, он обобщает, отнюдь не стремясь к предельной индивидуализации, он не типизирует, а типологизирует.

В творчестве Кафки мы находим своеобразный вариант художественной типологии современного общества. «Я охочусь за конструкциями»⁶, — записывает он в дневнике. Кафка ищет конструкции в жизни и создает их в литературе. Писатель берет реальный материал, освобождает его от бытовых деталей, обнажает «конструкцию» и лапидарными средствами создает предельно обобщенный образ. Наиболее

⁶ Kafka F. Tagebücher, S. 331.

характерный пример в этом отношении — миниатюра «Одиннадцать сыновей», где нет ничего, кроме одиннадцати вариантов реконструкций духовного облика современного Homo sapiens.

Вот, например, старший сын. Все, что о нем сказано, сводится к следующему: «Старший из себя невзрачен, однако этот человек умный и дельный; и все же я не очень высоко его ставлю, хоть и люблю не меньше, чем других детей. Его внутренний мир, по-моему, ограничен: он не глядит ни вправо, ни влево, ни вдаль; мысли его движутся по кругу, я бы даже сказал, что они топчутся на месте».

Отсюда, конечно, далеко до яркого индивидуального портрета, но суть дела — «он не глядит ни вправо, ни влево, ни вдаль» — схвачена тонко и выразительно; это напоминает рисунок современного графика, сделанный двумя-тремя штрихами. Аналогичным образом содержание миниатюры «Посещение рудника» — характеристика десяти типов служащих современного крупного предприятия.

Но чаще Кафка интересуется типологией не характеров, а тех ситуаций, в которых эти характеры бытуют. Подчас он отказывается даже от самых скупых психологических характеристик, и его герои выступают лишь как своего рода персонифицированные абстракции, которые обретают смысл только в связи со всей тканью произведения. Причем человек-абстракция, человек-функция — не произвольная выдумка Кафки, а порождение века. Писатель лишь чутко фиксирует социальные коллизии, превращающие человека в носителя определенных операций.

Двадцатый век породил противоречивые тенденции в художественном творчестве и гуманитарных науках. С одной стороны, появился повышенный интерес к внутреннему миру личности, уникальным структурам и движениям души. Марсель Пруст — образец в этом отношении. Его романы — нескончаемый «поток сознания», переводение на язык рациональных формул тончайших нюансов психики. Лишь в конечном итоге внимательный читатель Пруста может обнаружить, что авторский «поток сознания» течет в берегах, определенных не личностью, а обществом. Последователи Пруста пытаются размыть и эти берега.

Внимание Кафки приковано не столько к внутреннему миру личности, сколько к тем условиям, которые этот мир формируют. Нельзя сказать, чтобы Кафка был нечутким человеком. Скорее наоборот. Его письма (особенно знаменитое «Письмо к отцу»), дневники и наброски свидетель-

ствуют о способности понять сложные движения человеческой души в их противоречивых зависимостях, проникнуть даже в сферу подсознательного, неконтролируемого. Но как раз эта гипертрофированная способность тяготила Кафку. «Тошнит от избытка психологии», — признавался писатель, намеренно схематизировавший мир своих героев. В его произведениях мы не обнаружим детально выписанных, целостных картин человеческого поведения, но это не только не мешает, а наоборот, помогает ему сосредоточить внимание на отдельных сторонах человеческой психики. И эти абстрактные модели поведения раскрывают душу современного человека, потерявшего в современном обществе свою гармоническую целостность и превратившегося в функциональную единицу.

Что произойдет с человеком, если его поместить в условия тоталитарного господства бюрократии, как сложатся его служебные и личные отношения, как будут выглядеть поступки, быт и нравы окружения? Об этом — в романе «Замок». Закрывая роман, мы расстаемся с героем, так ничего не узнав о нем — ни имени, ни возраста, ни многого другого, что составляет литературный портрет. И тем не менее те перипетии, в которые он попадает, говорят нам много о характере человеческих взаимоотношений, и мы все время думаем о них, читая «Замок». Думаем и остро переживаем, ибо мысль и эмоция, мысль и образ слиты у Кафки воедино.

Об эмоциональном воздействии такой манеры надо заметить следующее: неполнота, «абстрактность» образов Кафки открывают огромный простор для воображения читателя, а чем больше в эстетическое восприятие включена наша фантазия, тем оно острее и богаче. Кафка не только расчищает поле для читательской фантазии, но всячески «провоцирует», подстегивая ее, пуская в ход свою авторскую фантазию. Обстановка сновидения, воссозданная на его страницах, оправдывает любые, самые невероятные прыжки фантазии, захватывающие читателя. Последнее время у нас все шире употребляется термин «фантастический реализм», причем речь идет не о фантастике научной, обгоняющей современную природоведческую и техническую мысль, а о фантастике социальной, через очуждение и вымысел осмысливающей окружающую действительность. У истоков этого литературного течения — Гофман, Гоголь и Достоевский, в его русле — М. Булгаков и наши современники Кобо Абэ и Г. Маркес.

Как писатель Кафка существует только для искушенного

читателя, остро реагирующего на социальные коллизии, обладающего развитым вкусом и воображением, чуткого и проницательного. Такого читателя Кафка как бы берет в соавторы. Подобно тому как школьник в меру сил и возможностей обязан нанести на контурную карту свои географические познания, так и читатель Кафки, исходя из собственного опыта, должен осмыслить и переосмыслить предельно общие ситуации, лишь намеченные автором. Разные типы людей в различных условиях справляются с этой задачей по-разному; отсюда и многовариантность истолкований. В современной поэтике это называется «открытым произведением».

Творчество Кафки не укладывается в рамки традиционного искусства. Это понимал и сам писатель. Он видел, что современное ему искусство отмечено печатью распада. Какие силы губят искусство? Художественное творчество, как и любое иное, не может протекать вне общества. Но творить, это значит создавать нечто иное, чем то, что есть, что является общепринятым. Импульс к творчеству — это голод, поиски неведомой, но необходимой пищи (об этом новелла «Мастер голода»). Ни одна из сторон этой антиномии не является истинной; истина — в единстве противоположностей. Художник, замкнувшийся в себе, просто гибнет; искусство — не робинзонада. Художник должен иметь аудиторию. А в извращенных общественных условиях между художником и аудиторией вырастает стена непонимания. Закон спроса и предложения сковывает, губит искусство. Товарные отношения противопоказаны вдохновению. И дело не только в товарных отношениях. Есть еще более обширная социальная связь, которая одновременно и порождает и губит творца, — разделение труда. Об этом читатель может узнать из притчи «Первое горе».

«Воздушный акробат, — как известно, это искусство, демонстрируемое высоко под куполом больших варьете, представляет собой самое трудное из всего доступного человеку — устроил свою жизнь таким образом, что день и ночь, пока ему приходилось работать в одном и том же месте, он проводил на трапезии. Сначала из стремления совершенствовать свое мастерство, затем уже подчиняясь привычке. Все его, впрочем скудные, потребности удовлетворялись дежурившими по очереди служителями, которые в особо сконструированных сосудах поднимали наверх и опускали вниз все то, что было необходимо. Особых трудностей для окружающих подобный образ жизни не создавал: некоторое

неудобство возникало лишь во время исполнения других номеров программы: его пребывания наверху нельзя было скрыть, и, хотя он вел себя в такое время большей частью спокойно, все же внимание публики иногда отвлекалось. Однако администрация мирилась с этим, так как он был выдающийся, незаменимый артист. К тому же было ясно, что жил подобным образом не из-за капризного нрава; что только так, постоянно упражняясь, он мог сохранить высокий уровень своего искусства...

И мог бы жить акробат подобным образом, не ведая никаких забот, если бы не неизбежные переезды с места на место, которые он переносил в высшей степени тяжело. Импресарио, правда, заботился о том, чтобы по возможности облегчить страдания акробата: для передвижения по городу использовался гоночный автомобиль, мчавшийся (как правило, ночью или на рассвете) с бешеной скоростью, которая все же бедному акробату казалась слишком медленной; в поезде заказывали специальное купе, и акробат устраивался наверху в багажной сетке, что служило пусть жалким, но хоть каким-то подобием его обычного образа жизни; в местах гастролей задолго до прибытия акробата была приготовлена трапедия, все двери, ведущие в зрительный зал, открыты настежь, все проходы расчищены — и все же самые счастливые минуты в жизни импресарио наступали тогда, когда воздушный акробат добирался наконец до веревочной лестницы, в одно мгновение оказывался наверху и снова повисал на своей трапедии».

Однажды ехали они, как обычно, вместе; акробат лежал в багажной сетке и молчал, импресарио сидел в углу, у окна напротив, и читал книгу, как вдруг акробат обратился к нему. Кусая губы, акробат сказал, что для его упражнений вместо прежней одной ему необходимо теперь две трапедии, расположенные друг против друга. Импресарио согласился. «Но акробат, как бы желая показать, что согласие или несогласие импресарио в данном случае не играют роли, снова заявил, что он никогда больше в жизни ни при каких обстоятельствах не станет работать на одной трапедии. Казалось, что его ужасает даже подобная мысль. Импресарио, рассудительно и не спеша, снова выразил свое полное согласие: две трапедии лучше, чем одна, это позволит разнообразить программу. Вдруг акробат расплакался. Испуганный импресарио вскочил; не получая ответа на свои вопросы, он встал на полку и принялся гладить акробата, прижал его мокрое от слез лицо к своему. Только после

долгих расспросов и ласковых слов акробат наконец промолвил сквозь рыдания: «В руках только одна перекладина — как дальше жить?»

Постепенно акробата удалось успокоить, и импресарио вернулся в свой угол. Сам он был еще взволнован и тайком по временам бросал через книгу озабоченные взгляды в сторону акробата. И импресарио вдруг увидел, что на гладком, детском лбу акробата, который, перестав плакать, погрузился в спокойный сон, появились первые морщины.

Можно ли ярче и саркастичнее, чем в этой новелле, выразить мысль о «профессиональном кренинизме», губительных последствиях разделения труда? Человек, смутно чувствующий неполноценность своей «жизни в искусстве», не может, однако, выйти за пределы узкого профессионального кругозора: если нельзя жить только с одной перекладной в руках, то нужно, следовательно, две перекладки. Средства очуждения использованы здесь для обличения отчуждения.

Пора уже произнести это слово. Сам Кафка, правда, им не пользовался, однако он с поразительной точностью описывал симптомы этой болезни антагонистического общества, диагноз которой был поставлен К. Марксом. Причину возникновения отчуждения Маркс и Энгельс усматривали в разделении труда и частной собственности. В капиталистическом обществе «продукт порабощает сперва производителя, а затем и присвоителя»⁷. Причем, по мнению Маркса, «капиталист даже больше духовно изуродован отчуждением, чем рабочий. Капиталист уходит корнями в процесс отчуждения и находит в нем абсолютное удовлетворение, между тем как рабочий в качестве его жертвы с самого начала восстает против него и воспринимает его как процесс порабощения»⁸.

У Кафки рождалось аналогичное, если не истолкование, то, во всяком случае, видение буржуазного мира. «Толстый человек господствует над бедным в рамках определенной системы. Но сам он не система. Он не является даже ее властелином. Напротив, толстый человек также носит кандалы... Капитализм — это система зависимостей, которые идут изнутри наружу, снаружи внутрь, сверху вниз и снизу вверх. Все взаимно зависит, все сковано. Капитализм — это состояние мира и души»⁹.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 291.

⁸ Архив Маркса и Энгельса. Т. II (VII). М., 1933, с. 35.

⁹ Janouch G. Gespräche mit Kafka, S. 90.

Все творчество Кафки представляет собой изображение тех или иных сторон отчужденного «состояния мира и души» на закате буржуазной цивилизации. Наиболее цельную картину этого состояния мы находим в первом крупном произведении Кафки — романе «Америка». Роман написан в более традиционной повествовательной манере, чем другие произведения писателя; здесь нет ирреального плана, ближе к повседневной жизни поставленные проблемы, однозначнее их решение. Кафка не без основания считал эту вещь подражанием Диккенсу.

Герой романа Карл Россман — добропорядочный немецкий юноша, соблазненный служанкой, изгнан из отчего дома в Америку. На пароходе он знакомится с кочегаром, измученным беспрестанными придирками и несправедливым обращением машиниста. Вместе с кочегаром Карл идет жаловаться, но перед лицом судового начальства рабочий тушется, не может связно изложить свои обиды, сказать, чего ему нужно. Карл пытается помочь товарищу, но безуспешно, к тому же среди присутствующих в каюте оказывается его дядюшка-миллионер. Предупрежденный письмом из Европы, он поджидает племянника, которого никогда в жизни не видел; обнаружив его столь неожиданным образом в каюте капитана, он увозит Карла к себе.

Дальнейшая судьба Карла Россмана в Америке полна еще больших неожиданностей. Он становится членом семьи миллионера, живет беззаботно, не зная никаких ограничений, но это длится недолго. Однажды, вопреки воле своего благодетеля (выраженной, впрочем, весьма неявно), Карл отправляется за город в гости к дядюшкиному приятелю. Там в полночь ему передают весть о том, что дядюшка выгнал его из своего дома, лишив какой-либо поддержки. Это не просто непонятная случайность, новый поворот судьбы в чужой стране, где над человеком господствуют темные, иррациональные силы. В поступке миллионера заключена вполне определенная логика «отчужденного» чувства, знающего только одну форму положительного отношения к предмету — владенье им. Стоило Карлу проявить малейшую самостоятельность, он тут же перестал существовать для дядюшки.

Так герой оказывается на противоположном полюсе американской жизни. Лишенный средств к существованию, в обществе двух проходимцев бредет он в поисках работы. И фортуна снова улыбается ему: он получает место лифтера в отеле. По двенадцать часов в день вынужден работать Карл в качестве простого придатка к машине. Это тупой,

изнурительный труд, как, впрочем, любая другая работа в отеле — гигантских масштабов предприятия, где персонал превращен в своего рода механизм и люди падают с ног от изнеможения.

Живет Карл в общежитии для лифтеров: в огромной комнате — сорок кроватей, здесь же едят и моются. В помещении круглые сутки горит свет, все плавает в табачном дыму, идет нескончаемая картежная игра, то и дело возникают драки; уснуть можно, только положив на голову подушку. Но Карл не ропщет, он трудится, не жалея сил, пока не происходит беда: на две минуты он покинул свое рабочее место, и вот он немедленно уволен. Недавние благодетели отвернулись от него, его упрекают в несовершенных поступках, подозревают в преступлении, грозят полицией. В конце концов выведенный из терпения Карл, когда дело доходит до того, что его начинают обыскивать, спасается бегством, оставив пиджак в руках своего мучителя. На улице он привлекает внимание своим видом, и первый же полицейский требует документы. У Карла с собой ничего нет.

Перспектива быть доставленным полицией к месту правды, от которой он только что ушел, не сулит Карлу ничего хорошего, и он бросается наутек. Теперь ему приходится спасаться от форменной погони. Подгоняемый свистками полицейских, криками толпы, он бежит, как затравленный зверь, и отдает себя в руки недавнего врага, в котором теперь видит спасителя. После ряда передраг, избитый до потери сознания, он оказывается на положении подневольного слуги у весьма сомнительной компании. Карл снова намеревается бежать, но сосед по дому отговаривает его: ничего лучшего все равно найти нельзя, кругом безработица. Сам сосед — студент; ради куска хлеба он вынужден днем работать в универсальном магазине, для занятий остается ночь. «Когда же вы спите?» — спрашивает потрясенный Карл. «Сплю? Спать я буду после завершения образования. Пока я пью черный кофе».

Разговор происходит ночью на балконе, который выходит на улицу, незадолго до этого запруженную народом. Здесь при свете прожекторов был организован предвыборный митинг, который, однако, больше смахивал на балаганное представление. Барабанный бой и звуки фанфар, крик и свист заглушали слова кандидата. Сидя верхом на плечах верзилы-носильщика, «он обращался к обитателям домов вплоть до самых высоких этажей, хотя было совершенно ясно, что и на нижних этажах никто не может его услышать. И даже

если бы существовала такая возможность, все равно никто не стал бы его слушать, так как в каждом окне, на каждом балконе находился по крайней мере один свой собственный кричащий оратор». Центральный момент предвыборного митинга — «грандиозная бесплатная выпивка». После нее на улице началось нечто невообразимое — «толпа бурлила без всякого плана, один лежал на другом, никто не мог выпрямиться; количество противников, по-видимому, увеличилось, и носильщик, который до этого держался вблизи трактира, теперь прекратил сопротивление: его носило вверх и вниз по переулку, кандидат продолжал говорить, но было не ясно, излагает ли он свою программу или зовет на помощь». Буржуазная демократия чревата стадными формами социальной активности; политика предстает как сфера деятельности, отчужденной от реальной жизни человека.

В заключительном фрагменте (роман остался неоконченным) аналогичным образом намечается подход к проблеме искусства. Герой в стремлении наконец «начать приличную карьеру» становится рабочим сцены в гигантском театре-варьете. Рекламный плакат сообщает о наборе труппы: «Каждый, кто хочет стать артистом, иди к нам. Мы — театр, которому нужны все». Многообещающий плакат страдал лишь одним изъяном: «...в нем не было ни словечка об оплате. Если бы она представляла собой хоть что-нибудь достойное упоминания, плакат сообщил бы об этом: ничто привлекательное не было забыто. Между тем никто не собирался стать артистом, каждый хотел лишь получать плату за свой труд».

Итак, труд, политика, искусство, личная жизнь — все сферы человеческого существования пронизаны действием отчуждения, всюду извращена природа человека, всюду унижено, растоптано его достоинство. Америка Кафки — это страна, где «не приходится рассчитывать на сострадание». К. Хермсдорф подметил характерную деталь: в первом же абзаце, открывающем роман, Кафка описывает статую Свободы, какой она представилась глазам Карла Россмана, подплывавшего на пароходе к Нью-Йорку: «Ее рука с мечом поднималась вверх», не с факелом, а с мечом! «В этой замене символа американской свободы символом беспощадной власти,— пишет Хермсдорф,— предвосхищено дальнейшее содержание романа»¹⁰.

Между тем правы и те критики, которые видят в романе

¹⁰ Hermsdorf K. Kafka, S. 69.

нечто большее, чем книгу о судьбе молодого человека в Соединенных Штатах. Название «Америка» условно (оно дано Максом Бродом, издавшим книгу; в рукописях Кафки встречается другое название — «Затерянный»). Хотя в книге назван Нью-Йорк и присутствует американский колорит, все же это скорее повествование о крупной капиталистической стране вообще, о любом обществе, построенном на частной собственности и промышленном разделении труда. Материал для книги Кафка черпал не только из американской прессы и рассказов о Соединенных Штатах, но и из собственных пражских впечатлений.

По образованию юрист, Кафка в течение многих лет работал чиновником в Пражском отделе страхования от несчастных случаев на производстве. Ему приходилось знакомиться с условиями труда. Вот характерная дневниковая запись: «Вчера на фабрике. Девушки в невыносимо грязной и бесформенной одежде с растрепанными волосами, с выражением лица, окаменевшим от постоянного грохота трансмиссий и от автоматического станка, который все время неожиданно заедает,— это уже не люди; с ними не здороваются, у них не просят извинения, если их толкнут... Но вот наступает шесть часов, они кричат об этом друг другу, снимают платки, одеваются, отмывают, насколько это возможно, руки — теперь это снова женщины... их нельзя больше толкать, разглядывать или не замечать; прижимаешься к грязным ящикам, чтобы дать им дорогу, и держишь шляпу в руке, когда они говорят: «Добрый вечер»¹¹.

Кафка мыслит метафорами, и идея о том, что современный ему капиталистический мир заставляет человека терять свой облик, облекается в аллегорический рассказ «Превращение». Герой рассказа Грегор Замза, проснувшись однажды поутру, видит себя превратившимся в насекомое, нечто вроде гигантского клопа. При этом он не испытывает ни ужаса, ни удивления, его мысли заняты обычными заботами мелкого служащего: страхом опоздать на службу и желанием выпасться. Он ненавидит и боится своего начальника, он бросил бы свою постыльную работу, если бы не долги и обязанность содержать семью; Грегора давно уже приучили чувствовать себя мелкой пресмыкающейся козявкой; он настолько привык к этому, что фактическое превращение в насекомое не вызывает у него особых эмоций: Грегор по-прежнему лишь полон ненависти к своей работе и страха ее потерять. Его

¹¹ Kafka F. Tagebücher, S. 247.

страх и волнение усиливаются, когда приходит управляющий. Перед запертой дверью несчастного (родители Грегора предполагают, что ему нездоровится) управляющий выговаривает Замзе все его упущение по службе, грозит увольнением. Бедное насекомое — Грегор — пытается оправдаться: он добросовестно выполняет свои обязанности, он сейчас явится на работу, и все будет в порядке. И, даже представ перед управляющим в своем новом облике, он униженно просит вспомнить о его былых заслугах, думая только об одном: надо задержать управляющего, успокоить его, привлечь на свою сторону, ведь от этого зависит будущее Грегора и его семьи.

С наступлением империализма власть капитала все более дополнялась гнетом административной машины. В годы первой мировой войны В. И. Ленин писал об этом процессе: «Изменения после 1871 года? Все таковы или общий их характер, их сумма такова, что бюрократизм в езде бешено вырос (и в парламентаризме, внутри его, — и в местном самоуправлении — и в акционерных компаниях — и в тресте и т. д.)...»¹².

Творчество Кафки по-своему отражает усиливающуюся бюрократизацию капиталистического общества. «Иерархия инстанций» — такова, по мнению Кафки, та кошмарная сила, которая в окружающем его обществе приобретает все более решающее значение. Кошмар бюрократии, эта метафора обретает зримые черты в романе «Замок», оставшемся незавершенным. Замок — символ подавляющей человека, разросшейся до гигантских размеров чиновничьей машины. Из Замка графа Вествест ведется управление его имением — Деревней. Разветвленная сеть разнообразных инстанций опутала население. Жители Деревни подавлены, угрюмы, они боятся друг друга, с опаской смотрят на пришельцев. «Гости нам не нужны», — говорят здесь вновь прибывшему и стараются не иметь с ним дела. Все живут в страхе перед Замком и его обитателями. А там день и ночь кипит бумажная работа: учиняются расследования, составляются протоколы, фабрикуются циркуляры, ведется бесконечная переписка. Простому смертному в Замок нет доступа. К тому же, если кому-нибудь удастся проникнуть в Замок, он все равно ничего не добьется, заплутается среди бесчисленных барьеров и конторок, за которыми восседают чиновники; причем невозможно понять, кто чем занимается. При всей видимости безупречного функционирования здесь господствует нераз-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 229.

бериха и бессмыслица. «Один отдел отдает одно распоряжение, а другой — другое, никто не знает, что происходит рядом; вышестоящая контрольная инстанция действует безошибочно, но в силу своей природы с некоторым запозданием, поэтому всегда может возникнуть небольшая путаница», — говорит о Замке деревенский староста — главный адресат замковой корреспонденции, которой забит не только весь его дом, но и сарай. Бумагами завалены и графские канцелярии. Вот как выглядит по рассказу старосты рабочее помещение чиновника Сордини: «...все стены заставлены колоннами из больших, наваленных друг на друга папок с делами, причем это только те дела, над которыми Сордини в настоящее время работает. Поскольку папки все время вытаскиваются из кипы или кладутся назад и все это делается в большой спешке, колонны то и дело рушатся; непрерывный, регулярно повторяющийся грохот стал характерным для кабинета Сордини».

В подобном бедламе найти нужную бумагу практически невозможно, но какая подымается суматоха, когда официально становится известным факт утери какого-либо документа. Тогда создаются специальные комиссии, которые производят повсеместные обыски, даже в жалком скарбе горничных деревенской гостиницы, где иногда ночуют чиновники, хотя горничные строго соблюдают предписание — любую найденную на полу бумажку сдавать хозяину.

Первая добродетель чиновника — недоверие. Верить можно только бумагам, а не людям. Сордини, например, никому не доверяет. «Даже если бесчисленное множество раз он имел возможность убедиться в том, что человек заслуживает доверия, все же, столкнувшись с ним снова, он ведет себя так, как будто он его совсем не знает, или, вернее, знает, что перед ним мерзавец». Однако подобная сверхнастороженность приводит к совершенно обратным результатам: герой романа К. — лицо совершенно постороннее — получает санкцию на пребывание в Деревне, как только он обзавелся письмом из Замка. Появлению этого документа предшествовал телефонный звонок. Телефонные звонки занимают особое место в этом мире: в Замке ведутся непрестанные телефонные переговоры, но в деревенских аппаратах слышно в основном пение, дозвониться из Деревни в Замок невозможно, к тому же нет никакой гарантии, что ты говоришь именно с нужным человеком, а не с кем-либо другим. Поэтому, говорит староста, «лучше всего бежать прочь от телефона, как только услышишь его звонок». Это, пожалуй,

похуже, чем третья стадия организационного паралича по Паркинсону. (Напомним читателю, что, согласно Паркинсону, третья стадия оргпаралича наступает тогда, когда в учреждении «не остается ни искорки разума». На этой стадии «самодовольство сменяется апатией. Должностные лица перестают хвастаться успехами и сравнивать свое учреждение с другими. Они уже не помнят, что на свете существуют какие-то другие учреждения... Последняя стадия заболевания приводит всю организацию к коллапсу. Симптомы болезни, принявшей острую форму, настолько очевидны и многочисленны, что опытный специалист установит диагноз, даже не выезжая на место, просто по телефону. Если сонный голос отвечает «Алё», то специалисту этого достаточно».)

Сложная бюрократическая система Замка лишена, как мы теперь бы сказали, «обратной связи». Чиновники только отдают распоряжения, но их совершенно не интересует, выполняются ли эти распоряжения и каково вообще реальное положение дел. По каждому пустяку составляются протоколы и донесения, но их никто не читает: «Отстаньте с вашими протоколами», — говорит своему секретарю Кламму — один из «сильных мира сего». И это вовсе не потому, что он ленится или считает ненужным бумагосочинительство, совсем наоборот: он занят по горло именно этим и только бежит от новых дел. Поэтому, увидев посыльного, идущего к нему с пакетом из Деревни, Кламму просто прячется от него.

Чиновники вообще предпочитают не иметь контакта с внешним миром. Они избегают встреч с жителями Деревни, по улицам которой они мчатся галопом в каретах с задернутыми занавесками каждый раз другой дорогой, а если уж возникает необходимость лично допросить кого-либо, то они предпочитают это делать в деревенской гостинице, ночью при искусственном свете, лежа в постели, чтобы сразу же после допроса во сне забыть неприятные ощущения от общения с простыми смертными. Существует, правда, и другая версия относительно того, почему допросы происходят по ночам: чиновники столь перегружены работой, что у них нет для этого иного времени, а для ответственного лица не существует разницы между свободным временем и работой. Даже личная жизнь чиновника — дело величайшей административной важности. Когда Кламму покинула любовница, его секретарь принимает меры к тому, чтобы вернуть ее, он беседует на деликатную тему с ее будущим мужем, взывая к гражданской совести последнего. «Мы обязаны, — говорит он, — бдительно охранять самочувствие Кламму,

устраняя все возможные помехи. Мы делаем это не для него, не для его работы, а для нас самих, для нашего покоя, следуя голосу собственной совести».

Стоящие на нижних ступенях иерархической лестницы видят свою задачу в том, чтобы угождать вышестоящим. Это условие продвижения. Ибо те, кто находится наверху, отличаются только своим положением, они вознесены не в силу личных достоинств, а вследствие своей безликости; это не личности, а функциональные единицы. Даже по фамилиям некоторых трудно отличить друг от друга. Помимо Сордини в замке есть Сортини — фигура не менее влиятельная и сыгравшая в событиях романа зловещую роль.

В иных ситуациях «столпы общества» ведут себя как малые дети. Во время утренней раздачи дел в деревенской гостинице каждый норовит урвать кипу бумаг потолще, как будто это лакомство. Служитель развозит дела по комнатам на тачке, и если ему случается ошибиться и вручить какую-либо папку не по адресу, то получить ее назад почти невозможно. Приходится пускаться на всевозможные хитрости, чтобы выманить дело из рук незаконного владельца, а тот, кому она предназначена, подымает в своей комнате невообразимый шум и умолкает лишь тогда, когда окончательно выбивается из сил.

Понятно, что деятельность чиновников носит сугубо мнимый характер, это лишь видимость занятости, быстроты и напряженной работы. Административный аппарат — своего рода музыкальный инструмент, искусство игры на нем состоит «в том, чтобы ничего не делать, лишь принуждать его к работе своим непоколебимым присутствием». Бумажная волокита приводит к тому, что добиться решения соответствующей инстанции по самому пустячному поводу просто невозможно. Здесь в ходу поговорка: «Административные решения пугливы, как молоденькие девушки» — они прячутся от посторонних глаз, и никому не ведомо, в каком состоянии находится то или иное дело: закончено, или еще рассматривается, или его рассмотрение вообще не началось. А рассмотрение длится годами. «Служебному решению предшествуют бесчисленные мелкие мероприятия и совещания, для чего требуется многолетняя работа опытных чиновников, даже в тех случаях, когда эти чиновники знают окончательное решение заранее. Да существует ли вообще окончательное решение? Для того и учреждены контрольные инстанции, чтобы предотвращать такие решения». Поэтому надежнее действовать неофициальным путем. «Личное пись-

мо Кламма,— говорит умудренный опытом староста,— гораздо важнее, чем официальная бумага».

Не случайно герой романа К. все время ищет (правда, безуспешно) встречи со своим начальником. К.— пришелец, который выдает себя за землемера. Землемер здесь не нужен. В свое время отдел А графской канцелярии сделал запрос о целесообразности приглашения землемера. Староста дал отрицательный ответ, который, однако, попал по ошибке в отдел Б; собственно, это даже был не ответ, а лишь конверт от него, свидетельствовавший о том, что речь идет о землемере. В отделе Б конверт оказался в руках деятельного Сордини, который энергично взялся за выяснение дела. Завязалась длительная переписка, запутавшая дело окончательно. Именно в это время и появился мнимый землемер, который моментально оказался включенным в действующую бюрократическую машину: у него быстро появляется начальник, к нему посылают курьеров, ему отдают директивы, и в конце концов, не приступив еще к исполнению своих (несуществующих) обязанностей, он уже получает нечто вроде благодарности по службе. К. стремится стать полноправным членом общины, но это ему не удается; на него все смотрят с подозрением. Из Замка к нему посланы помощники; это какие-то полупризрачные существа, они появляются в самые неподобающие моменты, они ведут себя крайне бесцеремонно и вообще больше смахивают на соглядатаев, чем на помощников землемера.

Двойственная атмосфера бюрократического мира, где реальный план все время перемежается с ирреальным, призрачным, господствует в романе. Действительность здесь то и дело теряет твердые контуры, рассыпается перед героем. Мнимый землемер К. намеревается проникнуть в Замок, но не может осуществить своего намерения: дорога приводит его к началу пути. К. добивается свидания со своим начальником Кламмом, но тот постоянно ускользает от него, даже тогда, когда встреча кажется неминуемой (реальный смысл — в мире бюрократии дойти до «нужного человека», от которого «все зависит», подчас просто невозможно). Кламм постоянно меняет свой облик. «Приезжая в Деревню, он выглядит иначе, чем покидая ее; выпив пива — иначе, чем до этого; спящий — иначе, чем бодрствующий; один — иначе, чем в присутствии других, и совершенно иначе, разумеется, в Замке. Противоречивые слухи циркулируют относительно его роста, осанки, полноты, бороды и т. д. И все это отнюдь не результат волшебства; это объясняется

тем, что люди, которым удавалось мельком видеть могущественного чиновника, сами находились в различных душевных состояниях — волнения, страха, надежды и т. д. К тому же ни у кого из них не было уверенности, что они говорили именно с Кламмом, а не с похожим на него секретарем или каким-либо другим лицом».

«Замок» остался неоконченным. Не все образы и ситуации романа поддаются четкому прочтению, но сама алогичная манера письма предстает как адекватная форма изображения фантазмагоричности чиновничьего бытия, и основная идея ясна: «Оковы страдающего человечества сделаны из канцелярской бумаги». Фраза достойна внимания. Слова Кафки об оковах из канцелярской бумаги звучат саркастической антитезой к идиллической картине, которой заканчивает Гегель свою «Философию всемирной истории»: абсолютная идея завершает блуждания по лабиринту истории человечества в идеальном государстве, которым «правит мир чиновников». Идеализацию прусской бюрократии довел до абсурда Освальд Шпенглер. Его воображению рисовалось грядущее «чиновничье государство», где «каждый рабочий в конце концов принимает характер чиновника... каждый предприниматель тоже. Существуют промышленные чиновники и торговые чиновники, точно такие, как военные чиновники и чиновники путей сообщения». А во главе стоит «чиновник в мировом масштабе». В подобном государстве конкурентная борьба «ведется из-за служебного положения, из-за чина; очень часто можно назвать это карьеризмом, но идея этой борьбы — стремление взять на себя более высокую ответственность в организации целого, чувствуя себя достойным ея»¹³. Эта тирада перекликается с многими пародийными местами из «Замка», но здесь она произнесена вполне серьезно.

В работе «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции» К. Маркс убедительно показал, что государство неконтролируемой бюрократии с неизбежностью ведет к произволу и насилию, создает «простор для беззакония». При этом бюрократическое государство, «которое все же смутно сознает это отношение, старается, по крайней мере, так высоко поставить сферу беззакония, чтобы оно скрылось из виду, и думает тогда, что беззаконие исчезло»¹⁴. Тенденция исторического движения буржуазного бюрократического го-

¹³ Шпенглер О. Прусская идея и социализм. Берлин, 1923, с. 72.

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. I, с. 27.

сударства состояла, однако, в том, что сфера беззакония с течением событий постепенно спускалась все ниже и ниже, все ближе и ближе к жизни, пока, наконец, при фашизме не охватила все ее проявления.

Кафка подмечает распад буржуазного правового государства, замену его царством произвола. Произвол и насилие рождают страх. Атмосферой всеобщего страха пронизан фрагмент «Стук в ворота». Герой этого отрывка рассказывает о том, как однажды вместе с сестрой проходил он мимо закрытых ворот. «Не знаю, из озорства или по рассеянности постучала моя сестра в ворота или не стучала вовсе, а только погрозила кулаком». Не успело это произойти, как обоих обступила испуганная толпа жителей соседней деревни. «Они ежились от испуга и показывали пальцами на усадьбу, мимо которой мы прошли, и толковали про стук в ворота. Хозяева усадьбы подадут на нас жалобу, и сейчас же начнется следствие. Я был совершенно спокоен и всячески успокаивал сестру. Скорее всего, она вовсе не стучала, а если бы и стукнула разок, то никто никоим образом не может этого доказать. Я старался убедить в этом окружающих, они меня не слушали, но мнение свое держали при себе. А потом заявили, что не только мою сестру, но и меня как брата привлекут к ответу». И действительно, вскоре появляется вооруженный отряд, который приступает к дознанию. Герою остается только безнадежно спросить себя: «Буду ли я когда-нибудь дышать иным воздухом, кроме тюремного». В образах Кафки всегда угадываются социальные условия, повергающие людей в состояние подавленности.

Писатель показывает в действии аппарат насилия, наводящий ужас на всех и вся, принуждающий к беспрекословному повиновению. «Аппарат насилия» — это снова метафора, и, как многие другие, под пером Кафки она оживает. Его рассказ «В исправительной колонии» целиком посвящен описанию «особого рода аппарата», предназначенного для приведения в исполнение смертного приговора. Хитроумного устройства механизм в течение двенадцати часов пишет острым резцом на обнаженном теле осужденного заповедь, которую он преступил, в данном случае — «Чти своего начальника». К мучительной казни приговорен солдат-денщик, «проспавший службу». Каждый час среди ночи он должен был вставать с боем часов и перед дверью своего капитана отдавать честь. «Обязанность, конечно, нетрудная, но необходимая, ибо денщик, который охраняет и обслуживает офицера, должен быть всегда начеку». При проверке вы-

яснилось, что денщик спит. Разбуженный ударом хлыста, преступник вместо того, чтобы просить прощения, набросился на офицера с кулаками. «Час назад капитан пришел ко мне, я записал его показания и сразу же вынес приговор», — рассказывает судья, который одновременно выступает и в роли палача-механика, обслуживающего «особого рода аппарат». Суд здесь скорый и безапелляционный: «Вынося приговор, — поясняет судья, — я придерживаюсь правила: «Виновность всегда несомненна». Другие суды не могут следовать этому правилу, они коллегиальны и подчинены высшим инстанциям. У нас все иначе». Обвиняемого даже не выслушивают, а после осуждения ему не сообщают приговора, последний он «узнает собственным телом». Уничтожение человека поставлено на уровень современной технической мысли; здесь все предусмотрено: и изощренная пытка в течение двенадцати часов, и поддержание жизни осужденного, чтобы он не умер раньше положенного времени, и условия лучшего обозрения казни присутствующими. И хотя аппарат работает со скрипом, а потом совсем разваливается, хотя палач гибнет жертвой фантастической приверженности своему механизму, хотя новый комендант настроен либерально и не одобряет созданной старым комендантом машины, все же у читателя не возникает особых иллюзий по поводу грядущего. Старый комендант позаботился о прочности устоев. «Структура колонии настолько целостна, что его преемник, будь у него в голове хоть тысяча новых планов, никак не сможет изменить старый порядок, по крайней мере, в течение многих лет». Эти слова палача заставляют задуматься.

Такова истинная подоплека животного, на первый взгляд непонятного, почти мистического страха, который испытывают герои Кафки перед властями предержащими. В романе «Замок» есть примечательный эпизод. Дочь сапожника Ольга рассказывает о несчастье, свалившемся на ее семью. Сестра Ольги Амалия приглянулась одному из чиновников, Сортини, — персоне весьма важной. Он увидел ее на празднике местной пожарной команды. На следующее утро его курьер принес письмо, составленное в непристойных выражениях, содержавшее требование к Амалии немедленно явиться в деревенскую гостиницу, где он остановился.

В подобной форме обращения для здешних нравов, впрочем, не было ничего предосудительного. Смесь страха и восхищения заставляет каждую деревенскую красавицу трепетать перед законами Замка и по первому их требованию

самозабвенно отдавать себя в их распоряжение. «Несчастной любви для чиновника не существует», — говорит Ольга и признается: «Если бы я получила подобное письмо, я бы пошла».

Амалия решила иначе, она тут же порвала письмо на мелкие клочки и бросила их — о ужас! — в лицо посыльному — персоне официальной, находящейся при исполнении служебных обязанностей. Это было началом конца для Амалии и ее близких. Вокруг семьи образовался вакуум — все отшатнулось от нее. Отец Амалии — до этого процветавший ремесленник — остался без заказов, подмастерье покинул его, даже пожарная команда, образцовым членом которой он являлся, исключила беднягу из своих рядов. Несчастный в отчаянии обивает пороги приемных, дает взятки, молит о прощении. Однако перед ним стена; его не хотят слушать, выпроваживают вон с непонимающим видом: «За что он просит прощения? Кто и когда из Замка пошевелил против него хотя бы пальцем? Конечно, он обеднел, потерял клиентуру и так далее, но это явления повседневной жизни, дела торговли и ремесла; должен ли этим заниматься Замок? Конечно, Замок занимается всем, но он не может грубо вмешиваться в дело, преследуя непосредственно какую-либо цель, кроме интереса отдельного человека. Должен ли Замок разослать своих чиновников, чтобы те бегали за клиентами и силой заставляли их вернуться?.. О каком прощении идет речь? Никаких заявлений на него не поступало, во всяком случае, их нет в протоколах, по крайней мере, в тех, которые предназначены для общественности».

Если верить чиновникам Замка, то семейство Ольги само себе враг: никто не собирался наказывать несчастных, в этом направлении не было предпринято никаких шагов. Но в tomto все дело, что в мире отчуждения, в обстановке тоталитарного произвола простой человек постоянно полон страха за свою судьбу, он терроризирован обстановкой всеобщего подавления, он дрожит, даже непосредственно не столкнувшись с насилием. «Трепет перед администрацией у вас тут врожденный, и всю вашу жизнь вам его внушают всеми способами со всех сторон», — говорит пришелец К. о духовной атмосфере, царящей в Деревне. Замку не нужно было что-либо специально предпринимать: созданная им система работала безукоризненно. В романе «Процесс» герой поначалу успокаивает себя тем, что «живет в правовом государстве, всюду царит мир, все законы незыблемы». Иосиф К. не совершил никакого преступления, никакого проступка, он — влиятельный служащий банка, добропорядочный бюргер,

«опора» общества. Но общество само рубит свои опоры. «Должно быть, кто-то оклеветал Иосифа К., так как он, не совершив ничего дурного, однажды утром был арестован». Так начинается этот роман, повествующий о «деле» чиновника Иосифа К. В аресте Иосифа К., по словам его квартирохозяйки, есть «что-то научное». Арестованный продолжает находиться на свободе и выполнять свои обязанности, а тем временем его дело проходит все необходимые судебные этапы, вплоть до исполнения судебного приговора. Иосиф К. продолжает работать, хотя ему, разумеется, не до этого; он становится рассеянным, он не может сосредоточиться: на уме только один процесс. «Неужели в таком состоянии он должен работать для банка? Неужели сейчас принимать клиентов, вести с ними переговоры? Там его процесс идет полным ходом... а он должен заниматься делами банка? Не похоже ли это на пытку, не с ведома ли суда в связи с процессом его подвергают этой пытке?» И преуспевающий чиновник, знаток своего дела вдруг начинает бояться, что его отстранят от должности. Практически он уже не работник. Таким образом, правосудие, которое должно укреплять общество, по сути дела, расшатывает его. Иосиф К. имел полное основание заявить арестовавшему его инспектору: «Вы ищете смысл, а творите невероятную бессмыслицу».

От времени до времени Иосиф К. обязан являться в суд. Однако это не обычный гласный суд буржуазного государства, нет, это какая-то секретная организация, ограниченная в материальных средствах, но безграничная в могуществе и жестокости, фашистское тайное судилище. Здесь нет никаких законов (на столе у следователя вместо уголовного кодекса бульварный роман); здесь господствует произвол, дух коррупции, раболепия, униженного заискивания.

Суд занимает где-то на окраине захламленный чердак многоэтажного жилого дома. Кругом невообразимая грязь, теснота и духота; деревянные перегородки отделяют кабинеты от узкого прохода, где живут обвиняемые, ждут долго и безнадежно. Унижены в этом суде не только обвиняемые, служилому люду здесь тоже не сладко: «Мы одеты очень плохо и старомодно, — жалуется Иосифу К. девушка, работающая в суде, — да и смысла нет тратить на одежду, ведь мы почти все время проводим в канцелярии, мы даже ночуем тут». Девушка настолько привыкла к спертому канцелярскому воздуху, что у раскрытой двери ей становится дурно. «Девушка, наверно, упала бы, если бы К. с невероятной поспешностью не захлопнул дверь».

При аресте охранники, явившиеся к К., бесцеремонно съели его завтрак и пытались завладеть его бельем. К. с возмущением рассказал об этом в суде. И вот на его глазах охранников подвергают экзекуции. Но их секут не за самый поступок. «Нас наказывают только из-за твоего доноса,— объясняют ему провинившиеся,— иначе нам ничего не сделали бы, даже если бы узнали про наши дела». Насилие здесь шагает рядом с лицемерием, важна не суть дела, а его форма, в данном случае наличие жалобы. Впрочем, Иосиф К. понимает, что личная вина охранников — мелкой сошки — невелика, «виновата вся организация, виноваты высшие чиновники». И он заявляет следователю: «Как же тут, при абсолютной бессмысленности всей системы в целом, избежать самой страшной коррупции чиновников? Это недостижимо, тут самый высокий судья не останется честным».

Защищаться перед такими судьями совершенно бессмысленно, это Иосиф К. в конце концов осознает. И «судейский художник» Титорелли с ним согласен — переубедить судей невозможно: «Если бы я всех этих судей написал тут на холсте и вы бы стали защищаться перед этими холстами, вы бы достигли больших успехов, чем защищаясь перед настоящим судом». Оправдательных приговоров в этом суде не бывает. Законом они, правда, предусмотрены. Но это еще ничего не значит: законом, например, не предусмотрено влияние на судей, а «практически все делается наоборот». «Ни об одном полном оправдании,— говорит художник Титорелли,— я еще не слышал, однако много раз слышал о влиянии на судей». Используя знакомства, обвиняемый может уйти от приговора, для этого есть две возможности — мнимое оправдание и волокита. Мнимое оправдание дает временную свободу, за ним всегда следует новый арест. «За вторым оправданием следует второй арест, за третьим оправданием третий арест и так далее. Это включается в самое понятие мнимого оправдания». Волокита состоит в том, что процесс надолго задерживается в самой начальной стадии.

Таков этот суд, о котором Иосиф К. говорит, что один палач мог бы с успехом его заменить. Соппротивление К., его нежелание использовать знакомства, заискивать и унижаться лишь приближают развязку. Через год после ареста он гибнет. Действие в романе разворачивается как кошмарный сон, но это тот сон, который, говоря словами Кафки, «разоблачает действительность». Для тех, кто прошли за-

стенки гестапо и аналогичных учреждений, кошмары, описанные в «Процессе», стали ужасной явью.

У Кафки, писал Брехт, «мы в странном облачении находим многие предчувствия, которые во время появления книги владели лишь немногими. Фашистская диктатура зародилась, так сказать, в теле буржуазной демократии, и Кафка с великолепной фантазией описал будущее концлагеря, будущее бесправие, будущую абсолютизацию государственного аппарата, тусклую, управляемую непостижимыми силами жизнь многих одиночек. У него все происходило как в кошмаре, с путаницей и непостижимостью кошмара»¹⁵.

Кафка жил в застойной атмосфере Австро-Венгерской монархии, рухнувшей на его глазах. Распад одного империалистического государства помог ему подметить, почувствовать, пережить некоторые явления, характерные для всего гибнущего империализма, которые в полной мере выступили лишь в последующую эпоху. Перед глазами Кафки разворачивались реальные события, развитие которых было чревато фашизмом. Во время первой мировой войны произвол исполнительной власти принял отвратительные формы. Надо было только внимательно смотреть на то, что происходит вокруг.

Современник Кафки, к сожалению, мало известный у нас Карл Краус в пьесе «Последние дни человечества» дал впечатляющие зарисовки расправ австрийской военщины над славянским населением. Только один пример. В военнополовом суде вынесен смертный приговор юношам-чехам, у которых обнаружены были винтовки. Писарь суда обращает внимание на то, что осужденным всего лишь по восемнадцать лет и даже по законам военного времени их нельзя казнить. Судья находит выход: «Мы изменим не приговор, а возраст. Все равно они здоровенные парни. Напишем вместо восемнадцати двадцать один. Теперь их можно спокойно повесить».

«Последние дни человечества» — это художественное произведение, построенное на документальном материале. В предисловии к пьесе К. Краус пишет: «Самые невероятные дела, описанные здесь, действительно имели место; я нарисовал лишь то, что они творили. Самые невероятные беседы, приведенные здесь, действительно имели место; самые ужасные разглагольствования — всего лишь цитаты». От Крауса ведет начало современный «театр истории», выносящий на сцену подлинные события с протокольной точностью.

¹⁰ Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 268.

У Кафки все выглядит иначе: реальная действительность теряет свои очертания, только угадывается. Он фиксирует не события истории, а факты сознания по поводу этих событий. Распад буржуазного сознания — вот главная тема его произведений.

Чем ближе к концу романа, тем больше действие углубляется в сферу сознания героя. «Суд ничего не хочет от тебя, он принимает тебя, если ты приходишь, и отпускает, если ты уходишь» — эти слова «тюремного» священника придают истории преследований Иосифа К. субъективистское освещение. У каждого свой закон, или, точнее, свое беззаконие, каждый сам ведет свой «процесс», сам вершит над собой суд и расправу. В последней главе герой полностью покорился судьбе. Когда за ним приходят два бледных жирных господина в черном, он не сопротивляясь идет за ними, более того, когда полицейский хочет остановить подозрительную группу, Иосиф К. увлекает своих палачей вперед; его приводят на заброшенную каменоломню и, как скотину, закалывают. Казнь может быть истолкована как самоубийство.

При желании весь роман можно истолковать как грезы шизофреника (на эту мысль, в частности, наводит сцена порки охранников в кладовке банка: когда на следующий день К. снова заглядывает в каморку, экзекуция все еще продолжается). В мытарствах героя можно увидеть лишь распад аутического сознания, отягощенного изначальным чувством неполноценности, неведомой вины и мучительными поисками искупления. Но и в этом случае характер бреда выдает характер окружения и воспитания.

Чиновничьими глазами Иосифа К. мы видим, как бюрократическая регламентация и полицейский произвол охватывают все стороны жизни общества, проникают даже в духовную сферу, подчиняют себе, в частности, искусство, судьбы которого особенно волновали писателя. Искусство вроде бы существует, но что это за искусство! Судьи покровительствуют живописи, они охотно дают себя портретировать, выделили из чердачных канцелярий художнику Титорелли даже жалкую каморку под ателье. Но какова его продукция? В кабинете адвоката висит портрет судьи, который Иосиф К. разглядывает со служанкой Лени. «На картине был изображен человек в судейской мантии, он сидел на высоком, как трон, кресле... «Может быть, это и есть мой судья», — сказал К., указывая пальцем на картину. «Да я его знаю, — сказала Лени, — он сюда часто приходит. Эту картину с него

писали в молодости, но он и тогда был ничуть не похож, ведь он совсем крошечного роста. А на картине он велел себя изобразить таким вот высоченным — все от тщеславия...»

Лени, однако, плохо осведомлена. Дело здесь не в тщеславии и вообще не в личных качествах чиновника, последние, как мы уже знаем, никакой роли не играют, дело в системе, которая все регламентирует, в том числе и каноны живописи. В ателье художника Иосиф К. видит совершенно аналогичный портрет другого судьи и узнает от Титорелли, что «есть распоряжение свыше, чтобы их изображали именно в такой позе. Каждому предписано, в каком виде ему разрешается позировать». Титорелли — не только портретист, он также пишет пейзажи. Иосиф К. из вежливости приобретает три картины. Они не просто похожи друг на друга, но всюду изображен один и тот же ландшафт — два хилых дерева, поодаль стоящих друг от друга в темной траве на фоне многоцветного заката. На другое художник не способен. Творчество умерло, остались мертвые штампы.

Здесь мы получили ответ на вопрос, какие силы губят искусство. Кафка раскрыл нам их природу: это силы тотального отчуждения, превращающие человека в свою противоположность — животное, машину. Ситуация, нарисованная Кафкой, полностью осуществилась в фашистской Германии. После прихода Гитлера к власти вся художественная жизнь страны была поставлена под непосредственный контроль нацистского государства. Министерство пропаганды выработало строго регламентированные каноны «арийской красоты», которыми должны были руководствоваться живописцы и скульпторы, фактически находившиеся на государственной службе. Кафка предвосхитил фашизм не только как систему физического насилия, но и как систему духовного растрепания личности. Фашизм вырабатывает особый тип человека, лишенного личной ответственности, слепо выполняющего волю своего фюрера. Народ в нацистском идеале — стадо баранов, послушно бегущих за своим вожаком.

Феномен стадного сознания описан Кафкой в отрывке, получившем название «Как строилась китайская стена». Народ, занятый на гигантской стройке, руководствуется правилом — «всеми силами старайся понять указания начальников, но только до определенных границ, а дальше прекращай размышления». Зачем стройка? Почему стройка? Этого никто не знает. Страна обширна, народ забит, и простой человек не в состоянии возвыситься до государственных

дел. Он знает только, что существует в стране императорская власть, безропотно подчиняется ей, но не может даже сказать, какой именно император сегодня правит, и равнодушно взирает на то, как меняются фигуры у кормила власти.

Однако тоталитарному режиму нужна не только пассивная, но и по-своему активная масса, нужны солдаты, нужны рабочие. На одном страхе не удержишься, требуется «энтузиазм», миф, способный воодушевить массу. И Кафка, конструируя художественную модель социальной системы, построенной на бюрократически-полицейском произволе, не забывает и про эту сторону дела. Он показывает, как искусственно подогревается активность людей. «Поэтому и избрали систему возведения стены отдельными отрезками. Можно было, скажем, выложить пятьсот метров за пять лет, но к тому времени руководители поденщиков бывали обычно слишком изнурены и утрачивали всякое доверие к себе, к стройке, к миру. И вот, пока они еще горели энтузиазмом после праздника соединения двух отрезков тысячеметровой стены, их отправляли далеко-далеко, и во время переезда они видели то там, то здесь готовые части стены, они проезжали мимо штабов высших руководителей, одарявших их почетными значками, слышали ликование новых рабочих армий, притекавших из дальних глубин страны, видели, как сносят целые леса для нужд строительства, видели горы, которые дробились каменотесами для стройки, слышали в святилищах песнопения верующих, моливших о благополучном завершении стены. Все это укрощало их нетерпение... И всюду на дорогах они видели группы строителей, вымпелы, флаги, они никогда не предполагали, какой огромной, богатой, прекрасной и достойной любви была их страна. Каждый земледелец был им братом, для которого строится защитная стена и который весь, как он есть, и со всем, что у него есть, будет до конца своей жизни благодарен им. Единство! Единство! Все стоят плечо к плечу, ведут всеобщий хоровод, кровь, уже не замкнутая в скупую систему отдельного человека, сладостно течет через бесконечный Китай и все же возвращается к тебе». То, что Кафка пишет о строительстве «китайской стены», осуществилось в деятельности нацистского «рабочего фронта». Кафка и тут оказался провидцем.

И еще над одной сферой жизни, куда в антагонистическом обществе проникает губительное воздействие отчуждения, удалось приподнять завесу Кафке. Растление затрагивает самое сокровенное, самое интимное — отношения между полами.

Надо сказать, что женщине в мире, нарисованном провидческой фантазией Кафки, отведено большое место. Кафкианский чиновник — не бесчувственный механизм; это существо из плоти и крови; любви, правда, не ведающее, но обуреваемое похотью, которая мешает ему спокойно сидеть за письменным столом. Чувственность для него наваждение, от которого он хотел бы, да не может избавиться. Только так можно объяснить, например, поведение Сортини в «Замке», потребовавшего к себе дочь сапожника Амалию. «Сортини был раздражен тем, что вид Амалии лишил его покоя, оторвал его от дел... Он должен был еще вечером уехать в Замок, но остался в Деревне из-за Амалии; на следующее утро, полный гнева по поводу того, что он не смог за ночь забыть Амалии, он написал письмо». Это было не любовное письмо; это была своего рода повестка, она содержала вызов в гостиницу (тут уже не подходит слово «свидание») для деловой встречи, имеющей целью привести снова в рабочее состояние организм чиновника. Отношения между мужчиной и женщиной здесь потеряли характер любви, отчуждение проникло и сюда, а сексуальное отчуждение, как и всякое другое, уродует обе стороны этого отношения.

О всемогущем Кламме говорится, что он «комендант над женщинами, он зовет к себе то одну, то другую и ни одну не терпит долго». Женщина — раба (при желании стать госпожой она должна перестать быть женщиной, это мы увидим далее), она неспособна к борьбе, если у нее появляется страсть к борющемуся мужчине, она направлена не на то, чтобы помочь ему, скорее, чтобы помешать. Так ведет себя буфетчица Фрида, еще недавно любовница Кламма. Едва познакомившись с землемером К., она отдается ему на пороге комнаты своего могущественного любовника, и, когда Кламм зовет ее, она стучит кулаком в его дверь и кричит, что она «с землемером». Но бунт Фриды против отчуждения протекает в отчужденных формах, она не может перестроить свои мысли и чувства. Она всюду по-прежнему видит Кламма, чувствует свою зависимость от него и даже в глубине души считает, что своей близостью с землемером она обязана Кламму. Убогими выглядят старания Фриды найти успокоение в браке и семье. Жизнь общества вторгается в ее личную жизнь. Как всегда у Кафки, эта метафора реализуется в гротескной ситуации: К. и его будущей жене негде жить, и землемер вынужден взять на себя обязанности школьного сторожа с правом использовать классное помещение для

жилья после окончания занятий. Сцена утреннего пробуждения, когда спящих на полу влюбленных поднимают пришедшие в школу дети, когда разъяренная учительница линейкой сбрасывает с кафедры остатки ужина,— одна из наиболее сатирических в романе. В конце концов уставшая от мытарств, измученная ревностью Фрида возвращается к прежней жизни.

Если Фриде нужна семья, чтобы оторваться от Кламма, забыть его, то хозяйка постоянного двора Гардена выходит замуж для того, чтобы помнить о Кламме. Она живет воспоминаниями своей молодости, когда она «три раза была у Кламма». В течение всей своей супружеской жизни она обсуждает с мужем эти встречи, и брачное свидетельство ей дорого прежде всего тем, что на нем стоит подпись Кламма. Чиновник вызвал Гардену к себе через посыльного (Сортини пытался поступить аналогичным образом с Амалией, здесь так принято), и она хранит как самый дорогой сувенир фотографию — не Кламма, об этом она не мечтает — посланного к ней курьера.

Гардена живет воспоминаниями, а вот горничной Пэпи и вспомнить нечего. Она — неудачница: когда освободилось место Фриды в буфете, она с радостью спешит ее заменить, всюду, даже в постели Кламма, она с нетерпением ждет того момента, когда Кламм позовет ее, она готова сама нести его на руках куда надо, но, увы,— чего-то в ней не хватает, и чиновник остается к ней безучастным, как и землемер К., которому она тоже делает авансы. И Гардена и Пэпи — абсолютные жертвы сексуального отчуждения, быть подстилкой высокопоставленного чинуши для них высшее блаженство. «Вы думаете, мы любим его как частное лицо? — объясняет Гардена характер своего чувства.— ...Мы любим не кого другого, а только чиновника Кламма, высокого, самого высокого чиновника Кламма».

Фрида пыталась вырваться, но безуспешно, столь же безуспешен и бунт Амалии, фактически это даже не бунт, а просто безрассудная вспышка, о которой она сама даже три года спустя не может вспомнить без содрогания. Результаты нам известны: семья руинирована, сама она сломлена, подавлена, ее удел — ухаживать за родителями, которые от горя превратились в инвалидов. И все это — печальные последствия гордости, гордости и горячности, ничего более. Духовный мир Амалии в основе своей не отличается от того, чем живут другие женщины Деревни, а «женщины не могут не любить чиновников, когда те вдруг обратят на них

внимание, более того, они уже любят чиновников заранее, хоть и пытаются отнекиваться, а ведь Сортини не только обратил внимание на Амалию, он даже перепрыгнул через рукоять насоса ногами, онемевшими от сидения за письменным столом, он перепрыгнул через рукоять. Вот почему домочадцы, хотя и находились словно в тумане, но все же «углядели в Амалии какую-то влюбленность». И весь конфликт, похоже, — результат недоразумения.

Такова, во всяком случае, интерпретация Ольги — сестры Амалии, а она — самая умная из тех женщин, которые встречаются нам на страницах «Замка». Ольга дает меткие характеристики окружающим, она все понимает, понимает, что сопротивление Замку невозможно, что нужно ловчить. Она «пошла бы» к Сортини или, по крайней мере, сделала бы вид, что не смеет послушаться, уклонилась бы от встречи, а потом с помощью «умнейших адвокатов» доказывала бы свою невиновность. Для того чтобы помочь семье, она не брезгует даже слугами чиновников и «по крайней мере два раза в неделю» спит с ними на конюшне. Секс здесь — разменная монета, которой оплачиваются услуги. Как полагается в мире отчуждения, плата взимается вперед. Ольга идет и на это, хотя ясно видит тщетность своих усилий: никто из ее любовников не пошевелит даже пальцем, чтобы сделать что-либо в Замке для нее. Она это знает и тем не менее продолжает ходить на конюшню, ибо без надежды жить нельзя.

И наконец последний вариант сексуального отчуждения — учительница Гиза. Здесь все наоборот. Это тот случай, когда женщина может стать не рабой, а госпожой. Но для этого она должна потерять женственность. Гиза именно такова, она любит кошек, а не людей, и парадокс — лишенная женского обаяния, черствая Гиза покоряет сердце обитателя Замка Шварцера. Сын видного чиновника смиренно сидит у ее ног во время классных занятий, проверяет вместе с ней ученические тетради, вздыхает перед ее закрытой дверью. В Гизе легко угадываются черты будущих активисток национал-социалистского женского движения.

Отношения между мужчиной и женщиной в условиях отчуждения постепенно теряют индивидуальный характер. Происходит возвращение к групповому сожителству, к промискуитету. Пэпи соблазняет К. не только собой, но и своими подругами: «Генриетта тебе особенно понравится и Эмилия тоже». Художник Титорелли постоянно окружен целой стаей «девочек», даже неизвестно, сколько их. Все женщины Дерев-

ни в распоряжении Замка. Картины малого и большого садизма проходят через все основные произведения Кафки. В романе «Америка» дочь хозяина загородной виллы, куда в гости приезжает Россман, избивает юношу, а затем приглашает провести с ней ночь. Розги и кнут гуляют по спинам людей и в «Процессе», и в «Замке». А «В исправительной колонии» — это поданная крупным планом картина всеобщего наслаждения мучительством. Достигая апогея, садизм переходит в свою противоположность, происходит извращение извращения: в мазохистском экстазе полоумный палач сам ложится в обслуживаемую им машину смерти.

Деградация и извращение секса — общая болезнь всей буржуазной цивилизации XX века, и тоталитарных и демократических ее форм. В Третьей империи женщине была отведена чисто функциональная роль — служить средством развлечения партийных бонз, солдат и чиновников фюрера, средством продолжения рода и «улучшения расы». Современная «цивилизация потребления» уравнивала женщину в сексуальных правах с мужчиной, но одновременно обесценила их отношения.

* * *

Где же выход? Выход — метафора (выйти можно из помещения, из клетки), и в «материализованном» виде она предстает перед нами в рассказе «Отчет для академии», где пойманная в Африке обезьяна сообщает ученым, как в течение пяти лет ей удалось превратиться в человека. Стоило шимпанзе немного пораскинуть мозгами, научиться курить, пить и еще кое-каким несложным премудростям, и вот он уже преуспевающий артист-бизнесмен. Заложив руки в карманы, новоявленный делец принимает в кабинете посетителей, на столе стоит бутылка вина, и импресарио ожидает вызова в соседней комнате. Вечером банкет, заседание ученого общества или интимная встреча...

Запертый в тесной клетке на корабле шимпанзе мучительно думал над тем, как ему найти «выход», получить возможность передвижения «в любом направлении». «Пусть тот выход, который я найду, окажется обманом, желание было настолько скромным, что и обман был бы не бог весть каким. Я должен был двигаться вперед и вперед! Только бы не стоять, подняв лапы, только бы не чувствовать себя припертым к стене... Я умышленно не говорю о свободе... Между прочим, люди очень часто обманывают себя этим словом... Часто перед выступлениями на сцене варьете я на-

блюдал за какой-нибудь парой, работавшей на трапециях под самым куполом. Они раскачивались, взлетали вверх, прыгали, перелетали в объятия друг друга; один держал другого зубами за волосы. «И это люди тоже называют свободой,— думал я,— свободой движения». Какое издевательство над матерью-природой. Если бы обезьянам показали эту «свободу», от их гомерического хохота рухнули бы стены цирка»¹⁶. «Выход» — это подчинение внешним силам, приспособление к жизни, деятельность в соответствии с принуждением; обрести «выход» — значит найти свое место в цирке, именуемом цивилизацией. Не «выход», а свободу должен обрести человек. Но тут Кафка ему не помощник, не советчик. Социальное решение проблемы он не знает и не ищет. Личное противостояние злу считает невозможным.

Кафку сопоставляют иногда с Достоевским. Заглядывая в будущее, русский классик предрекал человечеству возможность тоталитарных форм отчуждения. «Шигалевщина» и «Легенда о великом инквизиторе» содержат не менее мрачные картины рабства и подавления духа, чем «Замок» и «Процесс». Но на этом сравнение Кафки и Достоевского заканчивается. Достоевский препарировал человеческую душу, чтобы отсечь все мерзкое, всяческую «смердяковщину», чтобы изменить человека, воспитать в нем здоровое начало. При всех обстоятельствах, говорит он читателю, ты обязан быть нравственным. У Кафки нет такой постановки вопроса. Он препарировал общество и не находит в нем ничего здорового. Он растерян и может лишь талантливо поведать читателю о своей растерянности.

Кафку сопоставляют с Кьеркегором. Он читал Кьеркегора больше, чем других, много размышлял над ним, в чем-то сходил с ним и все же не разделил некоторых исходных пунктов его мировоззрения. Кафка не приемлет индивидуализма Кьеркегора, одиночество для Кафки — смертный грех. «Одиночество приносит лишь наказание», «Счастье

¹⁶ «Разве неволя не принесла нам величайшей свободы?» — задавал вопрос в аналогичной ситуации герой новеллы Э.Т.А. Гофмана «Сведения об образованном молодом человеке». Месье Мило — тоже знаменитый артист, а в недавнем прошлом — африканская обезьяна. Склонность к подражанию и возникшая отсюда способность «говорить, говорить, говорить» сделали его человеком, к тому же незаурядным. Трудно сказать, в какой мере Кафка вдохновляется примером своего предшественника. Заметно лишь одно: гофмановская обезьяна снисходительно посмеивается над причудами человеческой цивилизации, а шимпанзе Кафки от нее уже просто тошно: между ними все-таки сто лет буржуазного прогресса.

быть вместе с людьми»¹⁷ — это записи в дневнике. А вот иронический рассказ «Блюмфельд, старый холостяк» о кренизме одиночества. Некий канцелярист, безупречный автомат, проработавший на фабрике двадцать лет, живет в атмосфере полной изоляции. Хозяин его не понимает, не ценит, не замечает даже усердия. Помощники (два шалопая-практиканта) — только обуза для Блюмфельда. Дома он тоже одинок, уже в буквальном смысле слова. И вот у старого холостяка (как у акробата в рассказе «Первое горе») рождается смутное сознание неполноценности своего бытия. Он думает о том, что было бы неплохо завести собаку, но живое существо — это грязь, это ответственность, поэтому Блюмфельд гонит от себя возникшую мысль. Неожиданно мечта о сообществе без грязи и ответственности осуществляется. Однажды, вернувшись домой со службы, старый холостяк обнаруживает в комнате два целлулоидных шарика, которые ведут себя как живые: сами по себе прыгают, будто резвятся. И хотя они стерильно чисты и с ними, казалось бы, никаких забот, Блюмфельда они все же беспокоят, и он думает только о том, как бы от них избавиться.

Для Кафки не существует кьеркегоровского противопоставления эстетического и этического. «Кьеркегор стоит перед проблемой: либо эстетически наслаждаться бытием, либо жить нравственно. Мне кажется, что постановка вопроса ошибочна. «Или — или» существует только в голове Серена Кьеркегора. В действительности к эстетическому наслаждению бытием можно прийти только через смиренное нравственное переживание»¹⁸. Г. Манн отмечал, что для Кафки характерны две «противоположные тенденции — поиски одиночества и воля к общности. Тенденция к одиночеству отвергается в принципе, жизнь в сообществе, наполненная осмысленным трудом... рассматривается как высшая цель»¹⁹. Но цель, увы, недостижимая. «Я очень редко переступал пограничную зону между одиночеством и общностью, я там пребывал гораздо чаще, чем в самом одиночестве». Эта дневниковая запись 29 октября 1921 года — своеобразный итог. Всю жизнь не покидало писателя чувство собственной неприкаянности, которое он передал в рассказе об охотнике Гракке — человеку, покинувшем этот мир и не допущенном в мир потусторонний.

¹⁷ Kafka F. Tagebücher, S. 418, 570.

¹⁸ Janouch G. Gespräche mit Kafka, S. 43.

¹⁹ Mann G. Gesammelte Werke, Bd. 11. S. 606.

Образы безвыходного лабиринта, бесконечной стены возникают перед ним всякий раз, когда он размышляет об активности человека. И все острее охватывает его предчувствие катастрофы. «Мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет... «Что мне делать?» или «Зачем мне это делать?» — не спрашивают в этих местах». В ситуации катастрофы отпадает необходимость выбора. Здесь нет «выхода» и не нужна свобода. Наступает паралич воли. Это, пожалуй, наиболее пессимистическое признание писателя.

Мрачные картины, нарисованные Кафкой, — предостережение. Тому, кто хотел бы не замечать конфликтов или усыпить себя верой в их автоматическое решение, читать Кафку неприятно. Иного творчество Кафки может дезориентировать и оттолкнуть своей безысходностью. Но человек с ясной головой и волей к борьбе находит и в «Замке» и в «Процессе» новую ненависть, а следовательно, и новые силы.

ЭТЮД О ГЕССЕ

Гессе — не бунтарь, и экстремистски настроенная молодежь конца шестидесятых годов по чистому недоразумению приняла его за своего духовного вождя. По неумению отделить внешнее, шутку от глубинной мысли. А излюбленный прием Гессе — поймать читателя на невнимательном чтении. Вот его автобиография. Сначала «все как у людей» — где родился, чему учился, в молодости прочитал «половину всей мировой литературы», усердно штудировал историю искусств, философию, языки; в зрелости понял: «корить весь мир за его безумие и бездушие — да на это не имеет права никто из людей и никто из богов, и я меньше всех. Значит, во мне самом должен обретаться какой-то непорядок». Наступила старость, и вот «в возрасте свыше семидесяти лет, когда два университета только что удостоили меня почетной докторской степени, я был привлечен к суду за соращение некоей молодой девицы...». Это еще что такое? Писатель открыто признается в содеянном преступлении? Читатель, будьте внимательны: где-то за две страницы до этого Гессе предупредил, что дальнейший текст всего лишь прогноз относительно того, что ждет его в будущем.

В этой шутке весь Гессе. Есть в нем и основательная серьезность, и ирония пополам с гротеском, есть и аскеза, есть и эротика, есть бездна вкуса, однако столь беспредельная, что порой оборачивается своей противоположностью. Читать Гессе — труд, но и оплата идет по труду. Вознагражден только тот, кто не пожалел умственных усилий, кто возвращается к прочитанному, кто заглядывает и в комментарии. Иначе одни убытки: зря потраченное время и чувство скуки.

Впрочем, иногда Гессе может быть предельно ясным. Вот «Кнульи» — три незатейливых истории из жизни милого бродяги, не нарушающего заповедей, но и не следующего главному божественному императиву — трудись. Можно ли жить подобным образом? За окончательным ответом следует обратиться к позднему роману Гессе «Игра в бисер». Там даже более возвышенный вариант ухода из мира практической деятельности приводит героя к краху: судьба культуры

связана с трудом (хотя человеком владеет неизбывное стремление вырваться из его тисков). Идеальный вариант — равновесие, мудрое сочетание свободы и необходимости.

Равновесие, мера нужны во всем. Любовь не составляет исключения. «Можно любить ближнего меньше самого себя — тогда ты эгоист, стяжатель, капиталист, буржуа, и хотя можно стяжать себе деньги и власть, но нельзя этого делать с радостным сердцем, и тончайшие и самые лакомые радости души будут тебе заказаны. Или же можно любить ближнего больше самого себя — тогда ты бедолага, проникнутый чувством собственной неполноценности, стремление любить все и вся и, однако же, полный терзаний и злобы на себя самого, и живешь в аду, где сам же себя день за днем и поджариваешь. И как прекрасно, напротив, равновесие в любви, способность любить, не оставаясь в долгу ни тут, ни там, — такая любовь к себе, которая ни у кого не украдена, такая любовь к другому, которая, однако же, не ущемляет и не насилует собственное «я»!.. Ах, истинная мудрость так проста, была уже так давно, так точно и недвусмысленно высказана и сформулирована! Почему же она нам доступна только временами, только в хорошие дни, а не всегда?» Вопрос поставлен в «Курортнике» — эссеистских заметках о пребывании автора на водах.

Заметки завершаются и попыткой ответа. «Быть может, несчастье нашего времени в том и состоит, что эта высшая мудрость предлагается на всех углах, что всякая признанная государством церковь наряду с верой во власть предержащую, в денежный мешок и национальную исключительность проповедует веру в чудо Христово и что Евангелие, кладёшь ценнейшей и опаснейшей мудрости, можно купить в любой лавке, а миссионеры раздадут его совсем задаром. Быть может, такие неслыханные, дерзостные, даже ужасающие истины и прозрения, какие содержатся во многих речах Иисуса, следовало бы тщательно скрывать и хранить за семью замками... Если это так (а временами мне кажется, что это именно так), тогда последний кропатель развлекательных романов поступает правильнее и лучше, чем тот, кто тщится выразить вечное».

Теперь в нашем распоряжении все необходимые ключи к «Степному волку». Роман вышел в 1927 году и успеха не имел. Успех пришел позднее, посмертно, главным образом — в конце 60-х годов, когда бунтующая западная молодежь обнаружила в книге нечто ей импонирующее, хотя и не

добралась до той высшей премудрости, которую Гессе постарался упрятать поглубже.

Сюжета в романе практически нет. Мы знакомимся с Гарри Галлером, писателем в годах; ему около пятидесяти, это аутсайдер, изъеденный рефлексией, на грани самоубийства. В ресторане он случайно встречается Гермину, «даму полусвета», которая увлекает его во все тяжкие. Здесь и эротика во всех вариантах, и, разумеется, наркотики — все то, что в отбушевавшем ныне движении «новых левых» считалось необходимым аксессуаром «эмансипации».

Красочные описания наркотических видений — результат авторского воображения. Вообще на страницах романа возникают не столько «картины жизни», сколько «образы сознания». Можно усомниться в реальности Гермины, особы легкого поведения, но серьезного умонастроения; при знакомстве она приказывает Галлеру со временем убить ее, и он это (судя по всему, в воображении) исполняет. Гермину учит уму-разуму почтенного писателя, изрекая истины, которые под стать профессиональному метафизику: «...Мы, люди, мы все, более требовательные, знающие тоску, наделенные одним лишним измерением, мы и вовсе не могли бы жить, если бы кроме воздуха этого мира не было для дыхания еще и другого воздуха, если бы кроме времени не существовало еще и вечности, а она-то и есть царство истинного. В нее входит музыка Моцарта и стихи твоих великих поэтов, в нее входят святые, творившие чудеса, претерпевшие мученическую смерть и давшие людям великий пример. Но точно так же входит в вечность образ каждого настоящего подвига, сила каждого настоящего чувства, даже если никто не знает о них, не видит их, не запишет и не сохранит для потомства... Там наше место, там наша родина, туда, Степной волк, устремляется наше сердце, и потому мы тоскуем по смерти. Там ты снова найдешь своего Гёте, и своего Новалиса, и Моцарта, а я своих святых... Ах, Гарри, нам надо продраться через столько грязи и вздора, чтобы прийти домой! И у нас нет никого, кто бы повел нас, единственный наш вожатый — это тоска по дому».

Сомнительна реальность и Марии, подружки Гермины, с которой Гарри Галлер едва успел познакомиться — один танец в ресторане, и даже не назвали себя друг другу, — как вдруг он обнаруживает Марию в своей постели: ее прислала Гермина. Мария не берет денег, ей достаточно любовного пыла Галлера. Это скорее желаемое, чем действительное, образ, рожденный сознанием мужчины на пороге

старческой инфантильности. Нечто подобное покажет потом своим зрителям Феллини в «8 1/2»: в голове героя целый гарем, а в реальности ему уже никто не нужен.

Гарри Галлер — нонконформист, бунтарь в воображении, на деле он порождение того общества, которым недоволен, и даже опора его. Тема раздвоенности звучит с первых страниц романа. В переводе она, правда, несколько приглушена из-за одной неточности. На страницах русского текста то и дело попадает слово «мещанство» вместе со всеми своими производными. Некоторые обороты, однако, настораживают, например, когда прилагательные «мещанский» и «нравственный» идут через запятую или вот такая фраза: «Юмор всегда остается в чем-то мещанским». В оригинале стоит *Bürgerlich*, что означает «бюргерский», «буржуазный», «гражданский», но только не «мещанский», немецким эквивалентом которого является *spießbürgerlich*. Гессе строго различал эти термины. О Т. Манне Гессе писал: «Он — бюргер в позитивном и благородном смысле, но отнюдь не мещанин» («*Spießbürger*»)¹. В слове «*Bürgertum*» слиты воедино и городская культура, и определенный вид собственности, и гражданский правопорядок. Вот против каких устоев восстает Гарри Галлер, чувствуя в то же время свою с ними неразрывную связь. У Степного волка — крупный счет в банке и вполне благопристойные привычки (спокойно спать Степной волк может, только облачившись в ночную рубашку).

Тема амбивалентности человека в антагонистическом обществе поставлена немецкой классической философией и литературой. Кантом и Гёте, в первую очередь. И там же задана проблема преодоления двойственности, обретения единства. Гессе вносит лишь дополнительные штрихи и в то и в другое. Человек, по его мнению, не раздвоен, а размножен, расчленен на множество фигур, это «многосложнейший мир, это маленькое звездное небо, хаос форм, ступеней и состояний, наследственности и возможностей». И Гермина, и Мария, и другие персонажи романа, переплетение их зависимостей, многозначные ламентации, обличения и саморазоблачения — все это лишь ипостаси разорванного сознания главного героя, пляска его мыслей, его переживаний, его влечений, тайных и явных, осознанных и неосознанных. К концу романа пляска набирает темп, чтобы затем внезапно оборваться. Чуть ли не на полуслове. Никакого «конца»

¹ Materialien zu Hermann Hesses «Das Glasperlenspiel». Frankfurt am Main, 1973, Bd, 1, S. 127.

в романе нет. «Конец задан в начале романа, во вставном эссе «Трактат о Степном волке» (с характерным подзаголовком «Только для сумасшедших», представляющим собой явный парафраз названия романа Достоевского «Идиот»), где речь идет о «сотворении человека», воссоздания личности из животных кусков.

Гессе здесь предельно ясен, он зовет своего героя вперед. «Назад вообще нет пути... Путь к невинности, к несотворенному, к богу ведет не назад, а вперед, не к волку, не к ребенку, а ко все большей вине, ко все более глубокому очеловечению. И самоубийство тебе, бедный Степной волк, тоже всерьез не поможет, тебе не миновать долгого, трудного и тяжкого пути очеловечения... Вместо того чтобы сужать свой мир, упрощать свою душу, тебе придется мучительно расширять, все больше открывать ее миру, а там, глядишь, и принять в нее весь мир, чтобы когда-нибудь, может быть, достигнуть конца и покоя»².

Преодолеть свою разорванность человек может, только устремившись к традиционным ценностям. «Так куда идем мы? Все туда же — домой», — повторяет Гессе Новалис. Это уже в повести «Паломничество в страну Востока». Направление движения — некая страна Востока (может быть, «восхода», «утренней зари?»), место, откуда мы все родом, где начиналась культура. Путешествие происходит не столько в пространстве, сколько во времени, точнее, в воображении героя. И действие повести — описание не столько самого странствия, сколько судебного разбирательства по делу об отступничестве героя, не выдержавшего испытания и дезертировавшего из рядов паломников.

Как у Кафки, слушание дела и сам суд необычен. Только если в «Процессе» господствует гнетущая атмосфера, подавляющая личность, в «Паломничестве...» все выглядит иначе. «...Празднична и обширна была зала, посредине в строгом порядке стояло множество кресел, и старейшины начали выходить то из глубины, то из многочисленных дверей помещения, неспешно подходили они к креслам, поочередно занимали свои места... Между старейшинами, собиравшимися перед престолом Высочайшего Присутствия, я различал знакомые лица, то строгие, то улыбающиеся... Звучно и спо-

² «История Степного волка, — поясняет Гессе, — хотя изображает болезнь и кризис, но такой, который ведет не к смерти, не к катастрофе, а наоборот — к исцелению» («Materialien zu Hermann Hesses. «Der Steppenwolf». Frankfurt am Main, 1972, S. 160).

койно разносился по зале голос глашатая: «Самообвинение беглого собрата!» У меня задрожали колени. Дело шло о моей жизни. Что ж, все было правильно, все должно было прийти в порядок». У Кафки «Процесс» кончается казнью неповинного, здесь же сразу выносится оправдательный приговор. Действительно, кто осудит человека, у которого проснулась совесть, который сам себя осудил? Перед глазами Кафки «страшный мир», человек загнан в безвыходный тупик. Видения Гессе гармоничны, и там, где гармония нарушена, она быстро, хотя и не безболезненно, восстанавливается. И там, и здесь — игра воображения. Только у Кафки она тягостна, болезненна, порой губительна, а герои Гессе знают игру радостную и конструктивную. «Именно игра и есть жизнь, когда она хороша», — произносит один из них, видимо зная, что когда-то нечто подобное сказал Шиллер.

Читатель Гессе должен знать, что Кант, Шиллер, а в двадцатом веке Хейзинга создали концепцию игры как основы культуры. Отсутствие привходящего интереса, увлеченность, состязательность, как бы двойное бытие (в любой условной, игровой ситуации никогда не пропадает реальный мир) — все это делает игровое поведение важным компонентом творческого мышления. Раз так, значит, надо стимулировать игровые потенции человека. Почему бы не создать, например, специальные школы игры, куда отбирать наиболее способных детей, давать им особое высшее образование, создать для окончивших особый питомник, где они могли бы, не отвлекаясь ни на что другое, посвящать себя целиком игре. Гессе в романе «Игра в бисер» рисует такую Педагогическую провинцию Касталию, элитарный орден наподобие монашеского, только еще более удаленный от реальной жизни.

Немецкое название романа — «Glasperlenspiel». «Два центральных понятия, из которых оно состоит, — пишет Р. Каралашвили, — это «игра» и «жемчуг», причем жемчуг этот не настоящий, а стеклянный, то есть искусственный... Как известно, жемчугом во всех культурах обозначались наивысшие ценности, достижение которых связано с большими трудностями. Ведические гимны воспевали священную силу жемчуга, рожденного небом и водой. В христианстве им обозначалось царство божье; в китайской мистике — это основа многообразия мира и плодородия; греки и римляне приписывали ему магическую силу. В то же самое время жемчуг являл собой окруженный темнотой мистический центр или же животворное начало, покоящееся в глубинах

человеческой души. Многочисленные мифические сказания и гимны повествуют о добывании жемчуга со дна глубоких водоемов и колодцев. Если мы согласимся с тем, что бесформенная масса воды соответствует безграничной стихии бессознательного, то стремящийся к определенной форме «жемчуг» должен будет соотноситься с формообразующим принципом духа. Таким образом, в сфере психики «жемчуг» может обозначать высшее индивидуальное начало... В заглавии романа вода заменена стеклом, которое как мертвая материальность предвосхищает стерильность и безжизненность касталийской духовности»³.

Таким образом, уже в заголовке романа указано на главную беду касталийской духовности — ее элитарность, оторванность от жизни и истории. В романе рассказано о возникновении Ордена игры и предсказан неизбежный его крах. Гессе неоднократно упоминает Гегеля (называя его почему-то «романтиком») и у него заимствует центральную идею романа «Игра в бисер». Напомню читателю ход гегелевских рассуждений. Для того чтобы деятельность людей давала плоды, необходима некая положительная связь, которая возникает в виде господства и подчинения. Тот, кто смел, кто не боится смерти, рискуя жизнью, но не жертвуя достоинством, становится господином. Рабом — человек, готовый трудиться, чтобы сохранить жизнь. Что происходит дальше? Раб трудится, создавая предметы для потребления господину, который в результате попадает в полную зависимость от него. Сознание раба поднимается над своим первоначально низким уровнем, он приходит к постижению того, что существует не только для господина, но и для самого себя. В результате их отношения перевертываются: господин становится рабом раба, а раб господином господина.

Гессе подхватывает эту своего рода философскую притчу и в романе «Игра в бисер» дает ее продолжение. Его герой Кнехт (что по-немецки значит «раб», Гегель пользуется именно этим словом), выбившись из низов, становится магистром некоего Ордена игры, воплощающего культуру в дистиллированном виде. Друг и антипод Кнехта Десиньори (по-итальянски «из господ»; в двух русских переводах дано ничего не говорящее немецкое прочтение имени — Дезинь-

³ Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984, с. 115. Этот содержательный комментарий показывает, насколько неадекватен русский перевод названия романа Гессе.

ори) целиком погружен в практическую деятельность. Мир Кнехта — надстройка над миром Десиньори, но сама по себе она существовать не может. В конце концов Кнехт понимает неполноценность своего «бытия в культуре», невозможность существования культуры вне труда, складывает свой сан и идет в услужение к Десиньори. Круг снова замыкается. Но и это не конец: заключение романа образуют три новеллы, где рассмотрены различные варианты ухода «раба» из мира труда, борьбы и страданий. Цепь взаимопревращений бесконечна — такова мысль и Гегеля, и Гессе.

К тексту романа приложены стихи, где речь идет о том же — о вечном движении, о вечном обновлении:

Любой цветок неотвратно вянет
В свой срок и новым место уступает:
Так и для каждой мудрости настанет
Час, отменяющий ее значенье.
И снова жизнь душе повелевает
Себя перебороть, переродиться,
Для неизвестного еще служенья
Привычные святыни покидая, —
И в каждом начинании таится
Отрада благодатная и живая.
Все круче поднимаются ступени,
Ни на одной нам не найти покоя;
Мы вылеплены божьею рукою
Для долгих странствий, не для косной лени.
Опасно через меру пристраститься
К давно налаженному обиходу:
Лишь тот, кто вечно в путь готов пуститься,
Выигрывает бодрость и свободу.
Как знать, быть может, смерть, и гроб, и тленье —
Лишь новая ступень к иной отчизне.
Не может кончиться работа жизни...
Так в путь — и все отдай за обновление!⁴

Один из первых рецензентов Р. Хумм, писавший о романе еще в 1943 году, отмечал: «Игру в бисер» можно назвать «Феноменологией духа» Гессе, которая дана нам не в понятиях, а в образах. Гегелевские прозрения видны в диалектическом течении истории, а также в том, что проблема господина и раба, вождя и слуги — эта постоянная проблема всех книг Гессе... получает здесь философское истолкование»⁵. (Кстати, «Паломничество в страну Востока» закан-

⁴ Перевод С. Аверинцева.

⁵ «Materialien zu Hermann Hesses «Das Glasperlenspiel», Bd. 2, 1974, S. 28. И. Милек также обратил внимание на то, что оппозиция Кнехт — Десиньори выражает отношение слуги и господина. (См. там же, с. 169.)

чивается тем, что слуга Лео, видевший смысл жизни в «законе служения» всем и вся, вдруг оказывается «первоверховным» старейшиной братства.)

Из Гессе все же не следует делать гегельянца: он ценит сильные, но осуждает слабые стороны великого диалектика. В «Игре в бисер» он выступает против того, чтобы к «методам мирового разума» причислять «весь аппарат убийств и уничтожения, находившийся на службе творящих историю сил», чем грешило гегельянство.

Немудрено, что Гессе был недоволен рецензией Хумма, не отметившей эту сторону дела. К тому же Хумм закончил свою рецензию категорическим утверждением, что роман Гессе констатирует крах идеализма и призывает к материализму: Десиньори — «в итоге господин, а ведь он из прошлого. Тот, кто прокладывает себе локтями путь вперед, не узнанный и не обузданный поэтом,— это товарищ Десоциали». Рецензия смахивала на фельетон.

В романе все время идет речь о «фельетонистической» эпохе, когда девальвированы были культурные ценности и шла кровавая борьба за политическое господство. Человечество «преодолело» «фельетонизм», создание Касталии было одной из необходимых мер. Это на страницах романа. А в жизни, увы, фельетонное непонимание зачастую сопровождало Гессе.

ИСКУССТВО БЕЗ МОРАЛИ

Авторы, пишущие о гитлеризме, давно обратили внимание на то, что рядовые фашисты (а подчас даже нацистские функционеры), взятые в отдельности, отнюдь не всегда являли собой пример кроваждности. «Пусть общественное мнение видит во мне кровавую бестию, жестокого садиста, убийцу миллионов. Ведь широкие круги иначе и не в состоянии вообразить себе коменданта Освенцима. Никогда они не поймут, что у него также было сердце, что он не был злым». Так заканчивает свои тюремные записи, которые он вел в ожидании казни, Рудольф Гесс, начальник самого крупного гитлеровского лагеря смерти. Это не попытка облегчить свою участь, не рисовка. Ю. Юзовский, по «Польскому дневнику» которого мы привели цитату, пишет о Гессе: «Он был хорошим семьянином, любящим мужем и заботливым отцом. О своей жене, с которой он прижил пятерых детей, он говорил с неизменным уважением, если не сказать больше. Он познакомился с ней в 1929 году в Союзе молодежи, среди юношей и девушек, которые предпочитали «развращающей» жизни города «здоровую, трудную, но естественную жизнь в деревне», они чуждались «алкоголя и никотина и вообще всего того, что мешает здоровому развитию духа и тела». В своей будущей жене он, по его словам, нашел женщину, о которой «мечтал», и был с ней счастлив: «На протяжении всей нашей совместной жизни вплоть до сегодняшнего дня между нами царила внутренняя гармония». Они вместе делили «и радость и горе». Он заявляет, что вообще «всегда испытывал чувство уважения к женщине» и о женщинах никогда не позволял себе «говорить пошло», он не в состоянии вообразить себе «интимной близости без душевной симпатии». Был ласков со своими детьми, для каждого находил нежное слово, а младшую называл «мышкой»... У себя дома он завел трудовую обстановку, придавая трудовому воспитанию «решающее значение для сохранения нравственного и психического здоровья»...

Гесс не был исключением, скорее — правилом. Многотысячные гессы вели захватническую войну, уничтожали стариков, детей и женщин, они действовали по убеждению,

а не автоматически, выполняя приказ. «...Существует более основательный фундамент, подпирающий самый приказ,— продолжает автор «Польского дневника».— Какой же это был фундамент? Какая сила приводила в действие автомат? Как это могло случиться? На это может быть только один ответ, и я сформулирую его резко. Идея. Идея.

Человек отличается от животного тем, что у него есть идея, у животного идей нет, идеологии нет. Идея поднимает человека над животными, идея ставит его ниже животного, в зависимости от того, какова идея».

Национал-социализм — идеология германской монополистической буржуазии, осуществлявшей свою диктатуру методами террора и социальной демагогии. Последнее особенно важно. Фашизм всегда камуфлирует свою элитарную сущность, пытаясь предстать в виде массовой идеологии; господствующая верхушка ради укрепления своей власти в целом, во имя спасения системы идет на то, что принимает некоторые явно претящие ей, частично идущие против ее интересов элементы идеологии других социальных слоев. «На этой базе и возникает беспринципный конгломерат идей и взглядов, полностью освобожденных от морального содержания, подобранных исключительно прагматически, по принципу наибольшей результативности. А в области идеологии прагматизм, освобожденный от морали, неизменно аккумулирует все самое низменное, все идейные отходы многовекового развития классового общества»¹.

Гегель ввел различие между нравственностью и моралью; в узком значении это разные понятия. Нравственность вырастает на почве нравов, обычаев, корпоративных установлений, представляет собой форму адаптации индивида к социальной группе. Мораль выражает личную позицию, осознание себя в качестве человека. Мораль — это гуманистическое содержание нравственности. Последняя может быть и лишена морали. Нравственность Гесса не знала морали.

«Прагматизм, освобожденный от морали» — о нормах фашистского поведения лучше не скажешь. Для того чтобы «освободить» человека от морали, использовались все средства воздействия — физические и духовные. Пропагандистский пресс давил на человека всюду, где бы он только ни находился. В организации малышей «Юнгфольк», в союзе гитлеровской молодежи, в фашистских профсоюзах, на производстве и дома, в кино и театре ему твердили одно и то же:

¹ Галкин А. Германский фашизм. М., 1967, с. 349.

«Фюрер всегда прав! Не нарушай дисциплину! Не теряй времени на болтовню и самодовольную критику, берись за дело и трудись! Программа — догма, она требует полной отдачи движению! Справедливо то, что служит движению, а тем самым Германии, то есть твоему народу»².

Перед искусством Третьей империи была поставлена задача облечь эти и подобные им заповеди в «художественную» форму. Что могло при этом получиться? Ганс Иост, ведущий писатель гитлеровской Германии (президент «государственной палаты литературы», тайный советник и генерал СС), рассказывает содержание своей новой пьесы: «В больницу доставляют штурмовика с пробитым черепом. Профессора обследуют его и качают головой: помочь ничем нельзя, надежды нет никакой. Только молодой ассистент не может примириться с тем, что юноша так просто умрет. Он предлагает сложную операцию, которая вернет раненому сознание, и перед смертью он сможет пережить великую радость — увидеть в последний раз фюрера. Бородатые профессора насмешливо улыбаются: детские штучки, абсолютно безнадежный случай, проверено сотни раз в мировую войну. Но молодой врач не отступает. Операция произведена: об этом сообщили фюреру, и он приезжает в больницу. В возвращающемся сознании юноши прекрасный сон обретает реальность, и юноша побеждает смерть. Свершилось чудо, и бородатые профессора уступают свое место молодежи, которая исполнена силы и веры»³. По аналогичным рецептам составлялись романы, поэмы, кинофильмы.

Ведущие фильмы создавались по специальному предписанию геббельсовского министерства пропаганды с точно определенным погромным адресом: антисоветским — «Сильные сердца», антианглийским — «Дядюшка Крюгер», антипольским — «Возвращение», антиеврейским — «Еврей Зюсс». Всячески поощрялись также бездумные, развлекательные фильмы. Сделанные по шаблону, в меру фривольные, они ничем не должны были задевать ханжеские убеждения немецкого мещанина. Фашистские бонзы любили развлекаться о безнравственности Запада, сами они развлекались за плотно закрытой дверью. О том, что у Гитлера была подруга жизни, выяснилось лишь после его смерти, все годы фюрерства он был окружен нимбом аскета; большие и малые

² «Die bildenden Künste im Dritten Reich. Hamburg, 1966, S. 91.

³ «Literatur und Dichtung im Dritten Reich». Hamburg, 1966, S. 366.

функционеры старались по мере возможности следовать его примеру. Поэтому, когда на сценах и экранах Третьей империи стали во все возрастающем количестве появляться полуобнаженные актрисы, потребовалось специальное разъяснение чиновника министерства пропаганды: «Голые ноги сами по себе не содержат ничего безнравственного»⁴.

Фашизм признавал за обывателем право на отдых. Обрушив на мозги зрителя очередную порцию пропаганды, ему тут же давали передохнуть, забыться. Причем развлекательные зрелища тоже выполняли определенную идеологическую функцию: уводили от размышлений, от попыток самостоятельно ориентироваться в обстановке.

Изобразительное искусство маршировало в общем строю. Главной темой художников Третьей империи был, разумеется, фюрер. В бронзе и камне, маслом и гуашью, анфас и в профиль, на параде и на трибуне, за письменным столом и в кругу друзей, и даже в средневековых рыцарских доспехах верхом на коне — всюду, куда бы ни поглядел благонамеренный обыватель, зашедший на выставку, он должен был видеть своего обожаемого фюрера. Далее — подручные фюрера, верные его солдаты с мечами, винтовками, гранатами, пулеметами; прославление милитаризма и войны было одной из главных задач нацистского монументального искусства. И наконец, сусальные «ню» — обнаженные и полуобнаженные «крестьянские вены», совершенно ясные в своем назначении, — обычное украшение солдатских блиндажей.

Что касается архитектуры, то о ее назначении нацисты высказывались с предельной откровенностью: «Современное немецкое строительное искусство решает не технические и не эстетические, а политические задачи, говоря языком сооружений о формах жизни»⁵. Тирада заимствована из статьи, посвященной творчеству Альберта Шпеера, ведущего архитектора третьего рейха, руководителя фашистского ведомства «Красота труда», впоследствии министра вооружений. По его проектам возводились «мировоззренческие» сооружения — триумфальные арки, казармы, места военных парадов и сборищ. Они не так велики по размерам, но выполнены в «ассиро-вавилонском» стиле, давят человека своей массивностью и диспропорциональностью. Нацистская архитектура — это окаменевший антигуманизм.

⁴ «Theater und Film im Dritten Reich». Hamburg, 1966, S. 102.

⁵ «Die bildenden Künste...», S. 256.

Даже портняжное ремесло было поставлено на службу нацистской пропаганды. «Теоретики» арийской моды сокрушались по поводу того, что «парижская проститутка задает тон в делах моды для немецких женщин... Стыд и срам, унижение и оскорбление немецкого вкуса, немецкой самостоятельности»⁶. Уже в разгар второй мировой войны, в 1942 году, был назначен Имперский уполномоченный по делам моды. Фашистские заправилы были убеждены в том, что в результате военного поражения Франции законодателем европейской моды станет Берлин.

Надо сказать, что художественная жизнь в фашистской Германии не сразу потекла по предназначенному руслу. Потребовались драконовские меры принуждения, чтобы искоренить сложившиеся в стране традиции и установить «новый порядок». В марте 1933 года было создано министерство народного просвещения и пропаганды, которое взяло под контроль всю духовную жизнь страны. Для «руководства» различными видами искусства в министерстве пропаганды возникли специальные «государственные палаты», которые объединили всех «арийских» художников, желавших работать в угодном для фашистов духе. Распоряжением министра были педантично определены судьбы всех тех, в чьих жилах текла «нечистая» кровь. «Евреи подлежат немедленному исключению. Полуевреи могут оставаться в палате лишь в отдельных случаях по моему личному разрешению. Четвертьевреи остаются в палате в том случае, если они не выступают против государства и национал-социализма и не склоняются к еврейству. Тот, кто женат на еврейке, приравнивается к полуеврею, женатый на полуеврейке расматривается как четвертьеврей»⁷.

Крупнейших мастеров искусства (и не только евреев) предали анафеме, изгнали из Академии искусств. В числе негодных оказались Генрих Манн, Макс Либерман, Кэте Кольвиц, Людвиг Мис ван дер Роэ и многие другие. Макс Рейнгардт был отстранен от руководства Немецким театром.

Но это было только начало. 10 мая 1933 года по всей Германии запылали костры из книг. Аутодафе в столице предшествовала вступительная лекция в Берлинском университете вновь нареченного профессора «политической педагогики» Альфреда Боймлера. Большинство студентов явилось на лекцию в коричневых рубашках. За кафедрой вы-

⁶ Ibid., S. 286.

⁷ Ibid., S. 331.

строился эскорт штурмовиков с фашистскими знаменами. О характере этой лекции, озаглавленной «Высшая школа, наука и государство», дают представление скупые строки газетного отчета: «Типу интеллигента, который был создан предшествующей философией, профессор Боймлер противопоставил тип солдата. Прежде в солдате не замечали духовного начала, не понимали, что армия представляет собой интегрирующую основу народного воспитания. Не идеалистическая и гуманистическая философия выигрывала битвы мировой войны, а немая философия армии»⁸. После лекции студенты и преподаватели университета выстроились на площади Гегеля в походную колонну и, предводительствуемые профессором «политической педагогики», отправились на Оперную площадь, куда к этому времени на грузовиках уже подвозили крамольные книги. Запылал гигантский костер, загремели оркестры, в огонь полетели произведения, составляющие гордость немецкой культуры. По заранее подготовленной шпаргалке дикторы выкрикивали в микрофон лозунги, распалывшие и без того озверевшую толпу:

«Против классовой борьбы и материализма, за общность народа и идеалистическое мировоззрение! Я предаю огню сочинения Маркса и Каутского!

Против декадентства и морального распада! За благопристойность и нравственность в семье и государстве! Я предаю огню сочинения Генриха Манна!

Против фальсификации нашей истории и принижения ее великих персонажей, за почитание нашего прошлого! Я предаю огню сочинения Эмиля Людвига!

Против литературной измены на фронте! За воспитание народа в духе истины! Я предаю огню сочинения Эриха Марии Ремарка!»⁹

Фашизм принес с собой чудовищную девальвацию слова. Язык перестал быть формой мысли. Говорилось одно, а подразумевалось совсем другое. «За воспитание народа в духе истины», — провозглашали громилы, сжигая как раз те книги, которые эту истину несли народу. А что стояла излюбленная, но совершенно бессмысленная формула «еврейско-большевистский монополистический капитал».

В других городах сожжение книг проходило по анало-

⁸ «Literatur und Dichtung...», S. 47.

⁹ Brenner H. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg, 1963, S. 186.

гичному заранее объявленному в газетах ритуалу. По замыслу устроителей этого шабаша, самым впечатляющим должно было служить то обстоятельство, что происходил он в университетских городах и осуществлялся руками профессоров и студентов. Но за спиной дипломированных программистов стояли весьма внушительные организации — тайная государственная полиция (гестапо), центральное полицейское управление по борьбе с непристойными изображениями и сочинениями, министерство внутренних дел и еще десять других учреждений, ведавших составлением «черных списков», изъятием и конфискацией литературы, передачей ее из библиотек общего пользования в «ядовитый шкаф».

В «черном списке», опубликованном одним из первых, значились произведения семидесяти одного автора (в том числе советских писателей — Ф. Gladкова, М. Зощенко, Ю. Либединского, В. Лидина, И. Эренбурга).

В дальнейшем, по мере роста изъятой литературы, публикация подобных списков прекратилась. К концу 1933 года под запретом находилось свыше 1000 изданий. В 1934 году сюда прибавилось еще 4100 названий.

Затем наступила очередь изобразительного искусства. Надо напомнить, что ведущее место в немецкой живописи 20-х годов занимал экспрессионизм — весьма противоречивое направление, стремившееся через деформацию зримых форм передать настроение беспокойства и одиночества, характерные для человека в буржуазном обществе. Розенберг в «Мифе XX столетия», опубликованном в 1930 году, резко высказался против экспрессионизма и объявил, что идеалы арийской красоты надлежит искать в античности и у древних германцев. И тем не менее некоторое время после фашистского переворота продолжали держаться иллюзии о возможности сосуществования экспрессионизма и новой власти. Виднейший экспрессионист Эмиль Нольде был старым членом гитлеровской партии. Ходили слухи, что среди фашистских заправил есть покровители художественного авангарда; передавали, в частности, слова Геринга о том, что из большого художника легче сделать маленького нациста, чем наоборот, и что фюрер якобы дал художникам четыре года на перестройку. Поэтому и ретивый Розенберг в июле 1933 года выражался еще весьма осторожно: «Вокруг таких людей, как Нольде и Барлах, разгораются оживленные дискуссии. Одна группа национал-социалистских художников хочет исключить обоих из наших представлений

о будущем искусства, другие, называющие себя революционерами, поднимают их на щит»¹⁰.

Положение усложнилось благодаря тому, что в марте 1934 года в Берлине была устроена выставка итальянских футуристов, пользовавшихся благосклонной поддержкой Муссолини. Официоз фашистской партии «Фёлькишер беобахтер» обрушился, правда, на эту выставку, оценив ее как «иностранный вмешательство» в немецкие художественные дела и убеждая итальянских коллег в том, что и в их стране футуризм представляет собой «лишенное какого-либо значения направление». И тем не менее на открытии выставки и в печати раздавались голоса, положительно оценивавшие и футуризм и аналогичные явления немецкой живописи. В выставочных залах Берлина и других городов снова появились полотна экспрессионистов, убранные было в запасы. Во всей этой возне проницательные глаза усматривали соперничество двух фашистских боссов — Розенберга и Геббельса, претендовавших на лидерство в области идеологии. Для нас эти факты интересны прежде всего тем, что они еще раз показывают отсутствие органической связи между фашизмом и каким-либо художественным направлением.

Судьба экспрессионизма была решена осенью 1934 года на Нюрнбергском съезде НСДАП. В своем выступлении Гитлер говорил о «двух опасностях» для нацистской культурной политики. Не называя имен, но явно не желая дать какое-либо преимущество Розенбергу перед Геббельсом, он критиковал тенденции к искусственному насаждению германской архаики и «буржуазного ренессанса»; вместе с тем главную опасность, по его словам, представляли «кубисты, футуристы, дадаисты и т. д.». Экспрессионизм был объявлен «художественным большевизмом» и поставлен вне закона. Началось массовое изъятие картин из музеев и частных собраний.

Разгром экспрессионизма завершился огромной пропагандистской выставкой «Выродившееся искусство». Здесь были собраны снабженные хулиганскими надписями полотна крупнейших мастеров. Вот названия некоторых разделов выставки: «Абсолютная глупость в выборе темы», «Идиоты, кретины, паралитики», «Полное сумасшествие». Посетителям предлагали взглянуть на три рисунка и угадать, который из них сделан рукой душевнобольного, а какие принадлежат

¹⁰ «Die bildenden Künste...», S. 47.

экспрессионисту Кокошке. Выставку открыли в Мюнхене, затем перевели в Берлин, возили из одного города в другой; дело закончилось декретом о конфискации всех произведений «выродившегося» искусства и аукционом в Швейцарии, где наряду с произведениями немецких экспрессионистов пошли с молотка полотна Брака, Гогена, Дерена, Ван Гога, Пикассо, Шагала и других. Зарубежная пресса писала, что на вырученные деньги были произведены закупки стратегического сырья для военной промышленности.

В день открытия выставки «Выродившееся искусство» (июль, 1937) Гитлер разразился истерической речью. «Отныне и навсегда,— кричал он,— будет закрыта дорога тем «произведениям искусства», которые сами по себе непонятны и нуждаются для оправдания своего существования в выскопарных комментариях».

В молодости Гитлер собирался посвятить себя искусству. Он пытался поступить в Венскую академию художеств, но дважды провалился на экзаменах: и по классу живописи и по классу архитектуры. Теперь этот бездарный недоучка мстил миру образованности и интеллекта. Но дело заключалось не только в персоне фюрера. Свои личные вкусы, личную жизнь вообще Гитлер предпочитал держать в тени, полагая, что фигура вождя должна быть скрыта от почитающей его толпы завесой таинственности. (Поэтому, в частности, была запрещена в Германии публикация репродукций с акварелей Гитлера, а имевшиеся на руках «произведения» были скуплены и скрыты от посторонних глаз.) Главное состояло в том, что фашизм, достигший власти, нуждался не в элитарных, а в стадных, примитивных идеологических формах, пригодных для оболванивания массы. «Пора избавиться от смехотворной идеи,— писал в 1933 году один из фашистских «искусствоведов»,— что наша задача состоит в том, чтобы воспитать у народа понимание высокого искусства. Если мы даем штурмовым отрядам хорошую и по своему тексту и по мелодии походную песню, мы делаем для немецкого искусства в тысячу раз больше, чем когда мы пытаемся приобщить сравнительно небольшую группу штурмовиков к скрипичному концерту Бетховена»¹¹.

Гитлеровцы любили разглагольствовать о «ясности» искусства. Все, что требует напряжения интеллекта, что отклоняется от регламентированных образцов,— «неясно» и подлежит искоренению. Фашизм есть ложь, изрекаемая

¹¹ Ibid., S. 23.

бандитами, говорил Хемингуэй. Ложь можно вдолбить в голову, но нельзя усвоить путем размышления. Поэтому гитлеровцы так ополчались против интеллекта. «Интеллектуализм — заклятый враг национал-социалистского мировоззрения. Это самый упорный противник, которого труднее всего схватить»¹², — поучал один из гитлеровских «теоретиков».

Можно себе представить, с какой ненавистью встречали фашисты любую попытку объективно оценить достоинства произведения искусства, разобраться в его природе. А между тем первое время после нацистского переворота в прессе то и дело появлялись заметки (чаще всего анонимные), намекавшие на художественную беспомощность «придворных» мастеров или просто недостаточно их прославляющие. И вот осенью 1936 года по министерству народного просвещения и пропаганды издается приказ о состоянии художественной критики: «Так как и 1936 год не принес достаточного улучшения в деле художественной критики, — говорилось в приказе, — с сегодняшнего дня окончательно запрещаю дальнейшее ведение художественной критики в существующей форме»¹³.

Так и художественная критика попала под запрет. Зато все большее распространение получали разного рода директивы, инструкции, запреты, распространявшиеся по внутренним каналам. «Указание № 34/42» Имперского отдела печати говорит о том, что в новеллах, рассказах и романах участились случаи описания тяжелых родов, заканчивающихся смертью матери. Подобные картины могут вызвать у женщин лишь страх и нежелание иметь детей, что повлечет за собой снижение рождаемости — обстоятельство во время войны крайне нежелательное. Поэтому редакциям предписывалось следить за тем, чтобы впредь в художественных произведениях не содержалось такого рода сцен.

С другой стороны, в том же 1942 году был разработан пресловутый план «Ост», предусматривавший меры по сокращению населения в завоеванных областях Советского Союза. Литературе, радио, кино здесь предписывалось «постоянно внушать населению мысль о том, что вредно иметь много детей. Нужно показывать, каких больших средств стоит воспитание детей и что можно было бы приобрести на эти средства. Нужно говорить о большой опасности для здоровья

¹² «Literatur und Dichtung...», S. 150.

¹³ «Die bildenden Künste...», S. 128.

женщины, которой она подвергается, рожая детей, и т. п.»¹⁴. Вот он, «прагматизм, освобожденный от морали». Трудно себе представить более циничное отношение к художественному творчеству.

Но не только мерами пресечения обеспечивался заданный курс. За участие в фильме «Еврей Зюсс» Вернеру Краусу по личному распоряжению Геббельса выплатили 50 тысяч марок. Это был крупный актер, но таких гонораров он не знал ни до, ни после этого. Широкое распространение получили разного рода премии, призы и другие подачки. В 1935 году была учреждена художественная и научная премия НСДАП в размере 20 тысяч марок. Первым ее получил уже известный нам Ганс Иост. В 1937 году, после того как томившемуся в концлагере Карлу Осецкому была присуждена Нобелевская премия, Гитлер запретил немцам «на вечные времена» принимать эту премию и учредил Немецкую национальную премию в сумме 100 тысяч марок. В числе первых награжденных — опять-таки Ганс Иост.

«Всякая власть разлагает, абсолютная власть разлагает абсолютно». Этот известный афоризм, родившийся задолго до появления фашизма, как бы сказан по адресу гитлеровской банды. Брехту не пришлось почти ничего домысливать, когда он в «Карьере Артуго Уи» решил показать нацистскую камарилью в виде шайки разложившихся гангстеров. Все это может найти документальное подтверждение. Геринг — «второй человек в Третьей империи», рейхсмаршал, министр и миллионер — не брезговал мелким жульничеством. В известном берлинском художественном салоне он приобретает для своего замка картины, gobelены, мебель, а затем, когда товар доставлен, отказывается платить по счету: цена, по его мнению, слишком высока, достаточно половины. Когда Герингу однажды намекнули на то, что его действия вступают в противоречие с действующим в стране уголовным кодексом, последовал классический ответ: «Не волнуйтесь, самый главный юрист в государстве — это я».

Сохранились красноречивые свидетельства о разграблении гитлеровцами художественных ценностей оккупированной Европы. В сентябре 1941 года в Берлин поступила следующая жалоба из оккупированной Белоруссии: «В Минске находилась большая коллекция картин и других произведений искусства, которая почти полностью вывезена. По приказу рейхсфюрера СС Генриха Гиммлера большинство

¹⁴ «Совершенно секретно! Только для командования». М., 1967, с. 119.

картин было упаковано эсэсовцами и отправлено в Германию. При этом речь идет о ценностях, исчисляемых миллионами... По свидетельству майора 707-й дивизии, передавшего мне оставшуюся наличность, эсэсовцы предоставили армейским частям все остальное для дальнейшего разграбления, в том числе ценнейшие картины, мебель XVIII и XIX столетий, вазы, изделия из мрамора и т. д. Генерал Штубенбах взял с собой в район боевых действий из Минска значительную часть ценных вещей. Зондерфюреры, имена которых пока мне еще неизвестны, вывезли (не оставив квитанции) три грузовика мебели, картин и предметов искусства... Для реставрации бессмысленно изрезанных ножами картин прошу прислать национал-социалистского художника Вилли Шпрингера, чтобы было спасено все то, что еще можно спасти. К сожалению, огромное количество ценнейшего фарфора и мебели XVIII века полностью уничтожено или сильно повреждено. Повторяю, речь идет о непоправимом ущербе, исчисляемом миллионами марок»¹⁵.

В приведенном документе отражен грабеж армейский, стихийный, «незапланированный». Но был еще грабеж организованный, грабеж на «научной основе», декретированный сверху. Еще в начале войны Гитлер распорядился о создании «Особого Штаба изобразительных искусств», в задачу которого входили учет «бесхозного еврейского художественного имущества» и отправка его в Германию. Об итогах работы штаб докладывал фюреру: всего украдено (в оригинале употреблен другой термин — «научно инвентаризировано») 21 903 произведения искусства (в том числе картин — 5281, миниатюр — 684, скульптур — 583 и т. д., следует длинный ряд цифр). В соответствии с наукой все это было каталогизировано, описано, сфотографировано, снабжено биркой. Трудности возникли только с оценкой. «Необычайную ценность захваченных произведений искусства, — говорилось в итоговой сводке, — нельзя выразить в цифрах. Картины, стильная мебель XVII и XVIII веков, гобелены, античные и ренессансные украшения представляют собой уникальные объекты, оценка которых невозможна, так как на художественном рынке нет ничего аналогичного... Среди захваченных картин, пастелей, рисунков находятся сотни первоклассных вещей, классических образцов европейской живописи, которые могут быть выставлены на первом месте в любом музее». Сводка отражала состояние дел на 15 июля 1944 года.

¹⁵ «Die bildenden Künste...», S. 425.

До нас не дошел ни один посвященный искусству фашистский документ с более поздней датой; это в буквальном смысле последнее слово гитлеровцев в области художественной политики...

Фашизм потерпел не только военное, но и идеологическое поражение. Он строил свою идеологию на принципе максимальной результативности, но на поверку она оказалась совершенно не эффективна. Нечто, доведенное до крайности, всегда превращается в свою противоположность. Человек максимально результативен только как человек; когда его «освобождают» от морали, от человеческого, когда к нему подходят как к животному или как к машине, он становится непродуктивным. Рано или поздно в нем просыпается чувство неполноценности, пробуждается совесть. Распад системы угнетения убыстряет этот процесс.

Поздней осенью 1944 года в гитлеровской Германии был снят фильм «Гроссе фрайхайд № 7». Это была незатейливая по сюжету история неудачной любви старого, опустившегося матроса, который зарабатывал себе на хлеб игрой на аккордеоне в портовых кабачках Гамбурга. В фильме не было никакой политики, и тем не менее Геббельс запретил его демонстрацию: в нем с удивительной остротой звучала тема надвигающейся катастрофы и пробуждающейся совести. Фильм вышел на экран лишь после падения нацизма, он пользовался успехом, напоминая о тех временах, когда немецкое искусство находилось в оковах.

БРЕХТ И ФИЗИКИ

У пьесы Б. Брехта «Жизнь Галилея» своеобразная судьба: пьеса стала событием не только художественного, но и научного мира. Подробный разбор ее поместил теоретический орган западногерманских физиков «Физикалише блеттер» — случай небывалый в истории естественнонаучной прессы. Литератор Шумахер опубликовал книгу «Драма и история», фолиант объемом в пятьсот страниц крупного формата, где содержание пьесы анализируется на фоне развития новейшей физики — факт необычный для театральной критики.

Пьесе Брехта могут быть предъявлены серьезные претензии по части исторических неточностей и анахронизмов, но дело в том, что писатель не собирался скрупулезно воспроизводить биографию великого ученого, он создавал не историческую, а социально-философскую драму. В ситуации Галилея Брехт увидел ряд острых коллизий, типичных для современности. Отсюда, кстати, стремление автора вывести содержание пьесы за пределы XVII века, приблизить к нашим дням. Брехт, в частности, опасался, что его пьеса будет воспринята как инвектива против католической церкви. «В данной пьесе,— писал он,— церковь даже там, где она выступает против свободы науки, действует просто как верховная власть... В пьесе показана временная победа власти, а не духовенства... В наши дни было бы рискованно ставить на борьбу Галилея за свободу науки печать борьбы против религии. Это самым нежелательным образом отвлекло бы внимание от нынешней отнюдь не церковной власти»¹. Брехт имел в виду фашизм.

Итак, в основе пьесы «Жизнь Галилея» лежит конфликт передового ученого и реакционной власти. Ученый стремится к истине, власть — к укреплению своего могущества. Путь к истине лежит через сомнение; добывая знания, наука делает всех сомневающимися, разрушает иллюзии. Опора реакционной власти — сила привычки, вера в разумность установленного порядка. Поэтому столкновение науки и сил реакции неизбежно.

¹ Брехт Б. Театр, т. 2, с. 422.

Оно начинается в пределах самой науки. Испокон веку ее представители делятся на две категории: ученые творцы, разрушители старых систем, и ученые-«эрудиты», вобравшие в себя школьную премудрость, подчас просто оболтусы, бдительно стоящие на страже устоев и авторитетов. В пьесе есть неподражаемая сцена диспута, в ходе которого Галилей предлагает взглянуть в телескоп, чтобы убедиться в существовании спутников Юпитера, а его оппоненты решительно отказываются это сделать, так как наблюдения астронома противоречат учению Аристотеля — классика науки. Если факты расходятся с догмой, тем хуже для фактов. Этого быть не может, так как не может быть никогда, ибо Аристотель учит о том, что... Подобная структура доказательства и по сей день бытует в иных науках.

Конфликт осложняется тем, что за громкими фразами о высоких материях обнаруживаются весьма низменные материальные интересы. В Галилее видят не просто вольнодумца, но ренегата, который мог бы пользоваться всеми привилегиями правящей касты, а вместо этого посягает на ее благополучие. «Вы гадите в собственное гнездо!» — в исступлении кричит ученому старый кардинал.

Но суть дела все же в ином. Суть в том, что власть не может держаться на одном невежестве. Знание — сила, и власть имущие стремятся заполучить эту силу в свои руки. «Вы нам нужны больше, чем мы вам», — говорит Галилею кардинал Барберини, будущий папа Урбан VIII, который принудит Галилея к отречению, но сохранит составленные им звездные карты, столь необходимые для мореплавания. Реакционной правящей верхушке приходится лавировать между Сциллой свободомыслия и Харибдой отсталости. Отстающих ведь, как известно, бьют. Науки можно было бы вовсе запретить, рассуждал щедринский герой, если бы не возникла опасность нанести отечеству ущерб в военном деле. Вот почему даже самая реакционная, самая тупоголовая власть, страшась науки, все же печется о ее развитии. И это волнует Брехта.

Брехт озабочен главным образом тем, что разрушительные достижения современной науки попадают в распоряжение правящих авантюристов. Он приступил к работе над пьесой «Жизнь Галилея» вскоре после прихода к власти гитлеровцев и закончил ее к тому времени, когда немецкие физики произвели расщепление атома урана. Брехт вернулся к пьесе и переделал ее после Хиросимы и снова — после «второго грехопадения» физиков — создания водородной

бомбы. К современным естествоиспытателям обращен заключительный монолог Галилея: «Единственная цель науки облегчить трудное человеческое существование. И если ученые, запуганные своекорыстными правителями, будут довольствоваться тем, что накапливают знания ради самих знаний, то наука может стать калекой и ваши новые машины принесут только новые тяготы. Со временем вам, вероятно, удастся открыть все, что может быть открыто, но выше продвижение в науке будет лишь удалением от человечества. И пропасть между вами и человечеством может оказаться настолько огромной, что в один прекрасный день ваш торжествующий клич о новом открытии будет встречен всеобщим воплем ужаса».

Исторический Галилей не мог бы сказать ничего такого: в XVII веке подобной проблемы не было и быть не могло. Она возникла только в наши дни. Герой Брехта предрекает то, что свершилось на глазах автора.

Норберт Винер в своей автобиографии рассказывает о сомнениях, владевших им последние годы жизни, когда он задумывался над возможными социальными последствиями своих исследований, которые могли бы стать теоретической основой для создания заводов-автоматов. «Но все эти тревожения оказались сущими пустяками по сравнению с тем, что началось после бомбардировки Хиросимы. Сообщение об этом событии страшно напугало меня, хотя и не очень удивило... Честно говоря, у меня все время теплилась надежда, что в последнюю минуту в атомной бомбе что-нибудь не сработает; я надеялся на это, так как немало раздумывал о последствиях создания сверхмощной бомбы и о том, что начиная с этого момента все человечество будет жить под страхом полного уничтожения»².

А. Эйнштейн писал в 1945 году: «Физики находятся сегодня в положении Альфреда Нобеля, который изобрел мощнейшее взрывчатое вещество своего времени — пироксилин. Чтобы покаяться, чтобы успокоить свою человеческую совесть, Нобель назначил премию за борьбу за сохранение и достижение мира. Сегодня физики, которые способствуют изготовлению самого страшного и самого опасного оружия всех времен, испытывают подобное чувство ответственности, другими словами — чувство вины»³. Отто Ган, расщепивший

² Винер Н. Я — математик. М., 1964, с. 287.

³ Einstein A. Aus meinem Leben. Stuttgart, 1952, S. 207.

в 1939 году атом урана, после Хиросимы был близок к самоубийству.

Наука вдруг повернулась к человечеству «обратной стороной», предстала не только как производительная, но и как чудовищная разрушительная сила. «Презрение,— писал Б. Брехт в набросках предисловия к своей пьесе,— которое всегда народ испытывал к кабинетным ученым, превратилось в нескрываемый ужас с тех пор, как они стали столь серьезной угрозой для всего человечества. И в тот момент, когда, уйдя целиком в свою науку, начисто оторвались от народа, они с ужасом вдруг обнаружили свою связь с ним, ибо угроза нависла и над ними самими; их собственная жизнь оказалась в опасности, серьезность которой они осознают лучше, чем кто бы то ни был. С их стороны раздается уже немало протестов, направленных не только против давления на их науку, которую, дескать, тормозят, стерилизуют и толкают на ложный путь, но и против порождаемой их наукой угрозы всему человечеству в целом»⁴.

В XX веке впервые проблема морального обоснования научной деятельности приобрела характер ответственности за судьбы всего человеческого рода. Впервые было поставлено под сомнение убеждение, казавшееся в прошлом для ученого чем-то само собой разумеющимся, а именно, что всякое приращение знания заранее оправдано. Впервые встал вопрос о критерии, которым должен руководствоваться исследователь.

«Наука знает только одну заповедь — вклад в науку», — говорит в пьесе Брехта ученик Галилея Андреа, молодой, бескомпромиссный, бросающийся из одной крайности в другую. Умудренный опытом Галилей поправляет его: «Единственная цель науки — облегчить трудное человеческое существование». Галилей выстрадал этот вывод, сначала он сам держался взгляда Андреа, то есть не размышлял о последствиях. Затем он понял: радость открытия, наслаждение творчеством, погоня за «знанием ради знания» — опасные импульсы, которые могут превратить ученого в орудие реакционных сил.

Первые сомнения в безупречности позиции исследователя, обуреваемого одной жаждой исследования, закрадываются у брехтовского Галилея в разговоре с маленьким монахом-физиком, который предлагает своему учителю подумать о народе. У Галилея не хватает аргументов, и он

⁴ Брехт Б. Театр, т. 5/1, с. 126.

лишь молча бросает ученику связку рукописей, где «рассмотрены причины приливов и отливов, движущих океан»; монах замолкает, углубившись в чтение. Но что при этом произносит Галилей? «Яблоко с древа познания! Он уже вгрызается в него. Он проклят навеки и все же должен сглотить его, злосчастный обжора! Иногда я думаю, что согласился бы, чтобы меня заперли в подземной тюрьме на десять сажен под землей, куда не проникал бы и луч света, если бы только взамен я мог узнать, что такое свет. И это самое страшное: все, что я знаю, я должен поведать людям. Как влюбленный, как пьяный, как предатель. Это, конечно, порок, и он грозит бедой». Почему такое самобичевание? Галилей ссылается «на свою непреодолимую потребность исследования так, как застигнутый на месте преступления садист или растлитель мог бы сослаться на свои гормоны», — комментирует эту сцену Брехт. В конце пьесы Галилей уже требует от естествоиспытателей нечто вроде Гиппократовой клятвы врачей «применять свои знания только на благо человечества».

Контроверза Андреа — Галилей, два разных подхода к проблеме исследования, взята из современной жизни. Вот аргументы американского технократа, создавшего водородную бомбу: «Ученый не отвечает за законы природы. Его дело состоит только в том, чтобы выяснить, каким образом они функционируют. Вопрос о том, нужно ли делать водородную бомбу, применять ли ее или нет, ученого не касается»⁵. А вот «Гиппократова клятва» современных физиков, опубликованная на страницах специального журнала: «Так как я отдаю себе отчет в том, что мои научные знания дали мне огромную власть над силами природы, я клянусь эти знания и эту силу употребить исключительно на благо человечества и воздерживаться от любой научной деятельности, которая предназначена для пагубных целей»⁶. Существует еще несколько вариантов подобной клятвы современного ученого, которые появились в печати как прямой отклик на призыв Брехта активно противодействовать дегуманизации науки.

Нельзя стоять в стороне, говорит Брехт, молча ждать, верить в лучшее будущее и надеяться, что разум сам по себе одолеет неразумие. «Не думаете ли вы, что истина — если это истина — выйдет наружу и без нас?» — спрашивают Га-

⁵ Schumacher E. Drama und Geschichte. Berlin, 1968, S. 235.

⁶ «Physikalische Blätter», Mosbach, 1962, S. 589.

лилея, и он кричит в ответ: «Нет, нет и нет! Наружу выходит столько истины, сколько мы выводим. Победа разума может быть только победой разумных».

Но как быть ученому в обстановке фашистского террора, когда его ежедневно и ежечасно заставляют отрекаться от своих убеждений и направлять свое исследовательское дарование по опасному пути? Брехт трижды переделывал конец своей драмы. Смысл этих переделок состоял в усилении осуждения Галилея, который, по словам Брехта, повел науку на борьбу и предал ее в ходе этой борьбы, отрекся от своих идеалов, «отдал свои знания власть имущим, чтобы те их употребили, или не употребили, или злоупотребили ими — как им заблагорассудится — в их собственных интересах».

Беспощадно осуждая Галилея, Брехт вместе с тем понимал, что этим нельзя ограничиться. «В «Галилее», — писал он, — речь идет вовсе не о том, что следует твердо стоять на своем, пока считаешь, что ты прав, и тем самым удостоиться репутации твердого человека». Абсолютно твердое тело даже в мире физических отношений представляет собой абстракцию, полученную в результате идеализации, т. е. конструирования того, что неосуществимо в действительности. Тем более это невозможно в мире отношений человеческих. Если не дать человеку вовремя умереть, то в конце концов, при наличии квалифицированных специалистов, его можно сломить. Кампанелла, выдержавший многочасовую пытку и утомивший своих палачей, просто столкнулся с людьми, плохо знавшими свое ремесло. В области заплочных дел есть тоже свой «прогресс», перспективы которого живо обрисованы в романе Дж. Оруэлла «1984». В этой «антиутопии» показано торжество «английского социализма» — своеобразной модификации гитлеровского «национал-социализма». Министерство любви (выполняющее функции гестапо) практикует здесь сугубо индивидуальный подход к своим жертвам. Герой книги подвергается различным пыткам, не сдается, и это продолжается до тех пор, пока палачам не удается обнаружить его слабость: патологический страх перед крысами, тут его стойкости приходит конец. С Галилеем дело обстояло проще; ему только показали орудия пытки, и этого было достаточно.

Галилей сломлен, но что будет дальше? Вот что еще важно для Брехта. Как себя должен вести ученый, так или иначе оказавшийся вынужденным пойти на сделку со своей совестью, силой, хитростью или собственным недомыслием

вовлеченный в преступный заговор? Герой Оруэлла, выйдя из Министерства любви на свободу, возлюбил своего фюрера — «Большого брата», он уничтожен как личность, превращен в пассивное существо, ведущее безмятежно животный образ жизни. Брехтовский Галилей сломен, но не раздавлен. После отречения он живет под надзором инквизиции и как тайному пороку предается науке, а результаты исследований тайком пересылает для опубликования. «Брехт,— читаем мы в комментариях к последнему советскому изданию пьесы,— имел в виду ту сложную и подчас хитроумную тактику, к которой приходится прибегать борцам подпольщикам (в частности, антифашистам в Третей империи). Для того чтобы донести слова правды до народа, приходится маскироваться, таиться, показной лояльностью и законопослушанием вводить власти предержащие в заблуждение». Но что это? Уж не хвала ли Галилею вместо его осуждения? В жизни только на очень немногие вопросы можно дать односложный ответ, и Брехт не упрощает ситуации. «Вряд ли,— пишет он,— можно настаивать на том, чтобы только восхвалять или только осуждать Галилея»⁷.

В первой постановке пьесы (Цюрих, 1943) воздавалась хвала Галилею-подпольщику, не склонившему головы. В 1957 году «Берлинский ансамбль» передвинул акцент на осуждение предательства. В постановке Московского театра драмы и комедии (1965) мысль драматурга расчленена на составные части: в спектакле как бы два конца. Сначала зритель видит Галилея смирившегося, чуть ли не впавшего в детство, злого придурка, третирующего окружающих и выпроваживающего вон своего бывшего ученика, который пришел его навестить перед отъездом за границу. На сцене гаснет свет; хор «долдонов-монахов» торжествует, а хор мальчиков, олицетворяющих светлое будущее, скорбит по поводу случившегося. Все кончено. Но вот снова загорается свет, и все оказывается иным: придурковатость Галилея — лишь средство камуфляжа; ученый после отречения не только сохранил полную ясность мысли, но все это время напряженно размышлял и работал. Более того, Галилей предстает перед зрителем как мыслитель, поднявшийся в понимании места науки и роли ученого в жизни общества на более высокие позиции и с этих позиций осуждающий представление своего ученика (и свои прежние представления) о науке как о некоем самодовлеющем и самоценном моменте в жиз-

⁷ Брехт Б. Театр, т. 2, с. 421.

ни человечества. Смысл заключительного монолога Галилея можно передать словами одного из великих гуманистов нашего времени: «Люди, будьте бдительны!» И пионеры, которые выбегают на сцену с вращающимися глобусами в руках, и музыка Шостаковича — все говорит о том, что все-таки она вертится, наша планета Земля, независимо от того, что кто-то, может быть, и хотел бы видеть мироздание устроенным по-иному. Два конца спектакля — два варианта судьбы: сытое, бездушное прозябание и сопротивление до конца.

Моральная проблема ученого сформулирована в «Жизни Галилея» с необычайной остротой. Каждый волен сделать выбор, в любой ситуации есть два решения. Но только ли об этом пьеса? Если это так, то, значит, кульминация в реплике Андреа, произнесенной после отречения Галилея: «Несчастлива страна, в которой нет героев!» Но ведь за этой репликой последовали убийственные слова Галилея: «Несчастлива страна, которая нуждается в героях!» Главное для Брехта — социальный аспект проблемы.

К. Рюлик-Вейлер рассказывает в своих воспоминаниях, как Брехта однажды попросили изложить содержание «Жизни Галилея». Он ответил английским четверостишием, известным у нас в переводе Маршака:

Шалтай-болтай сидел на стене,
Шалтай-болтай свалился во сне,
Вся королевская конница, все королевская рать
Не может шалтая, не может болтая, шалтая-болтая собрать.

«Ничего больше, собственно, не происходит», — сказал Брехт, но тут же пояснил, в чем вся «соль», процитировав Карла Валентина, которым он всегда восхищался:

На лестницу умник взобрался,
Глупый уселся под ним.
Лестница опрокинулась,
Худо стало двоим.

Непоправимость и всеобщность грозящей катастрофы, которая захватит всех — и «умных» наверху и «глупых» под ними, если не изменится статус современной науки, — вот *главная* идея пьесы. Теперь обретут более глубокий смысл и другие (уже процитированные выше) слова Брехта: «В «Галилее» речь идет вовсе не о том, что следует твердо стоять на своем, пока считаешь, что ты прав, и тем самым удостоиться репутации твердого человека».

Конечно, можно и нужно апеллировать к мужеству (равно как и к разуму, и к моральному чувству) человека (ученого, политика и т. д.), но спать спокойно человечество сможет только тогда, когда будет создана система общественных отношений, исключающая возможность катастрофического развития событий. Человек обязан вести себя нравственно, но «несчастлива» (нестабильна, подвержена угрозе распада) та «страна» (социальная система, общество в целом), где нравственное поведение требует героизма. Моральная проблема неразрешима вне рамок социальной проблемы.

Вернемся, однако, к тем мыслям, которые владели умами крупнейших ученых после 1945 года. Мы уже знаем, что волновало Н. Винера. Ученый пытался разобраться, в чем состоит его долг, не следует ли ему воспользоваться правом на личные секреты и скрывать свои идеи и свою работу. «Некоторое время я забавлял самого себя этим намерением, но потом пришел к заключению, что оно неосуществимо, так как мои идеи принадлежат скорее нашему времени, чем мне лично. Даже если бы я уничтожил каждое слово, которое могло бы дать представление о том, что я сделал, эти слова неизбежно появились бы снова в работах других и, может быть, в таком контексте, при котором их философский смысл и кроющаяся за ними социальная опасность оказались бы менее явными»⁸. Скрывать открытия — это такая же утопия, как мечтать о том, чтобы открытия оставались достоянием ученой элиты. То, что было возможно в застойной кастовой системе древнего Египта и Индии, неосуществимо в наш динамичный век, когда бизнес, власть и наука все более сливаются в единое целое.

Проблемы, над которыми после окончания второй мировой войны задумались Винер, Эйнштейн и Брехт, ныне привлекают внимание мировой прогрессивной общественности. Все обстоятельнее в научных кругах Запада дебатруется проблема академической свободы. Если ученый в одиночку не способен остановить движение знания по опасному пути, то, может быть, это в состоянии сделать общество? Следует ли ограничить развитие науки в определенных областях? Как это осуществить? Есть ученые, которые в принципе отвергают любую попытку вторгнуться в сферу исследовательской деятельности. Академическая свобода, говорят они, абсолютна и неприкосновенна. Наука выстрадала свою свободу; не для того она боролась за нее, чтобы,

² Винер Н. Я — математик. М., 1964, с. 296.

достигнув цели, снова надеть на себя оковы. Времена изменились, отвечают им их оппоненты, наука подошла к опасному рубежу, дальнейшее ее бесконтрольное развитие чревато опасными последствиями.

«Каждое новое научное открытие идет на пользу человечеству». В научно-фантастическом романе К. Воннегута «Утопия 14» эта фраза фигурирует как пример заведомой лжи. Образцом истины служит следующее положение: «Главная задача человечества состоит в том, чтобы сделать человеческое существование приятным и полезным, а не превращать людей в придатки машин, учреждений или систем». В романе с тонким юмором нарисованы картинки американской жизни после завершения научно-технической революции: правящая элита подавляет народ, используя самые хитроумные машины. Мысль автора предельно ясна: неограниченное развитие науки и техники вредно для общества, необходим контроль.

А вот та же мысль, выраженная академической прозой. «Нельзя серьезно утверждать,— пишет на страницах журнала «Мир науки» американский химик Р. Дж. Рутман,— что регламентирование деятельности ученых на базе установившихся и общепризнанных обычаев совершенно немыслимо, и на этом основании заявлять, что содержание научно-исследовательской работы свободно от такой регламентации... Более того, право ученого вести научные исследования по своему усмотрению вовсе не абсолютно, поскольку это право подвержено различным прямым или косвенным ограничениям со стороны общества, в большинстве случаев направленным на то, чтобы поставить под свой контроль не столько сами открытия, сколько их использование... Поэтому не должно быть такой индивидуальной академической свободы, которая использовалась бы для деятельности, наносящей ущерб целям и задачам самой академической свободы и противоречащей им»⁹.

Логика рассуждений доктора Р. Дж. Рутмана совпадает с ходом авторской мысли в «Жизни Галилея». Брехт, как мы знаем, опровергает принцип «знания ради инквизиции» (а следовательно, и инквизиторский контроль за наукой). В равной мере он отвергает и принцип «знания ради знаний» (ибо в этом случае бесконтрольное развитие науки дает возможность инквизиции присвоить себе то, что ей нужно для осуществления антигуманных целей). Принцип, который

⁹ «Мир науки», 1967, № 12, с. 26.

утверждается в пьесе, гласит: «знания ради человечества». Поскольку человечеству нужны далеко не все знания, то, следовательно, оно заинтересовано в разумном контроле над наукой. Как организовать его? На этот вопрос Брехт не отвечает, он вообще лишь подводит к постановке подобного вопроса. Р. Дж. Рутман целиком занят именно этой стороной дела.

Статья Р. Дж. Рутмана интересна прежде всего тем, что вопрос об опасных последствиях развития науки она переносит с зыбкой почвы морали на более прочную основу права. Речь идет уже не об этике ученого, а о правовом положении науки. Право, однако, обеспечивается принудительной санкцией: кто выступит его гарантом? Можно ли доверять современному империалистическому государству контроль за наукой, когда речь идет как раз о том, как уберечь научные знания от того, чтобы власть имущие, говоря словами брехтовского Галилея, «их употребили, или не употребили, или злоупотребили ими». Дело в том, что сама структура буржуазной государственной власти порождает условия, которые сводят к нулю разумный контроль над силами разрушения. Когда в 1945 году над японскими городами разорвались атомные бомбы, то это было сделано не из научных и даже не из военных, а прежде всего из политических, или, точнее, из политиканских соображений. Н. Винер в своей автобиографии говорит о том, что через руки людей, руководивших атомными исследованиями, проходили миллиарды долларов. После окончания войны они должны были отчитаться в расходах. Если бы чиновники пришли к финишу с пустыми руками — с бомбой, оставшейся в чертежах или даже с символическим использованием бомбы, их положение было бы непрочным: новое правительство, оказавшееся у власти после войны и заинтересованное в том, чтобы очернить своих предшественников, могло бы обвинить их в нерадивости и присвоении государственных средств.

Подобное объяснение может показаться неадекватным, но нас в данном случае интересует другое: насколько трезво естествоиспытатель оценивает мотивы поведения лиц, стоящих у кормила власти. Контроль за наукой со стороны правящей касты, отождествляющей свои корыстные интересы с интересами нации и даже человечества, хуже любой анархии.

Р. Дж. Рутман возлагает надежды на «сообщество ученых» как на инстанцию, контролирующую научные ис-

следования. К сожалению, он не развивает своей идеи, поэтому трудно и комментировать ее. Если это «сообщество» будет внутригосударственной организацией, то вряд ли оно сможет осуществить какие-либо меры, идущие вразрез с правительственной точкой зрения. Пример «РЭНД корпорейшн» в этом отношении весьма показателен.

«РЭНД корпорейшн оф Санта-Моника» — «независимая и неприбыльная» научная организация — первоначально возникла как исследовательский центр фирмы «Дуглас Эйркрафт». Ныне это неофициальный «мозговой бункер» Пентагона. Порой здесь, правда, диспутируют об этике исследовательской работы, и можно даже услышать радикальные речи об обязанности ученого уничтожить немедленно свое изобретение, коль скоро у него возникнет опасение, что оно будет использовано во вред человечеству. Но это в часы досуга. Рабочее время занято другим. Из дня в день в обстановке абсолютной секретности (меры предосторожности в РЭНД более суровы, чем в самом военном министерстве) здесь репетируется термоядерная война, в ситуациях «близких к действительности» проверяется действенность разведки, связи, различных систем вооружения, подсчитываются возможные потери и т. д. Здесь собраны специалисты всех областей знания (от астрофизики до микросоциологии), которые по первому требованию военного ведомства дают необходимые сведения, рекомендации, прогнозы на будущее.

Пагуошское движение возникло как результат озабоченности ученых-атомщиков последствиями радиоактивных осадков от взрыва на атолле Бикини в марте 1954 года. (Именно в эти дни Брехт произнес знаменательные слова: «Теперь уже не потребуются война для того, чтобы уничтожить мир: благодаря развитию атомной физики вполне достаточно военных приготовлений».) У колыбели движения стояли А. Эйнштейн и Б. Рассел.

На Пагуошские конференции приглашаются не научные учреждения и организации, а наиболее выдающиеся ученые, пользующиеся влиянием на политическую жизнь в своей стране; при этом строго соблюдается паритет в представительстве разных стран и идеологий. Материалы обсуждений не публикуются, это обеспечивает полную откровенность в обмене мнениями и предотвращает использование трибуны конференции в пропагандистских целях. В нужных случаях пагуошцы выступают с заявлениями, обращенными к мировой общественности, но главной целью их встреч по-

прежнему остаются неофициальные контакты специалистов, могущих подать разумный совет своему правительству или хотя бы проинформировать его о научных и технических аспектах современной международной политики. Договор о частичном запрещении ядерных испытаний — свидетельство того, что их соображения принимаются в расчет. Этот договор говорит о возможности разумного, «неинквизиторского» контроля за экспериментами, опасными для человечества. Но сегодня его недостаточно: только полный запрет всех ядерных испытаний, полная ликвидация атомного оружия могут обеспечить выживание человечества.

Сегодня передовые ученые со все нарастающей тревогой обращают внимание на опасные тенденции развития науки. Причем речь идет не только о физике. «Ныне биологи,— пишет профессор Массачузетского технологического института Р. А. Вайнберг,— подобно тому как 40 лет назад физики преступили границы, в которых их деятельность оставалась вне категорий добра и зла. Дозволено ли перестраивать живое для удовлетворения нужд человека и его любознательности? Можно ли и нужно ли описывать жизнь на языке молекулярных представлений? Многим кажется, что красота природы поблекнет от такого подхода»¹⁰.

Дело не только в красоте, а в самом существовании природы и жизни. Еще в 1969 году советский биолог академик П. Анохин ставил вопрос о том, что «те или иные действия ученых «именно как ученых» могут способствовать возникновению сложных социально-этических проблем... Это наводит на мысль, что, возможно, международный контроль, скажем контроль ООН, надо осуществлять не только над использованием тех или иных результатов науки, но и над самими исследованиями, которые могут привести к опасным результатам»¹¹.

Призыв установить контроль за некоторыми сферами естественнонаучных исследований продиктован высшей заботой о судьбе общества и самой жизни. Это не лозунг «назад к обезьяне», не кликушество мракобесов, отвергающих знание как таковое. Ни в чем подобном не заподозришь ни Брехта, ни одного из упоминавшихся ученых. Здесь выражено не недоверие к рациональным формам познания, а лишь трезвая оценка иррациональной ситуации классового общества, в котором не может быть чистой

¹⁰ «В мире науки», 1985, № 12, с. 14.

¹¹ «Литературная газета», 30 апреля 1969 г.

науки. Наука — социальное явление, и рассматривать ее «саму по себе», вне общества, невозможно.

Ныне уже встает вопрос не о контроле, а о международном управлении наукой. Отвечая на вопросы руководителя «Международного института жизни» М. Маруа, М. С. Горбачев отметил: «Наука и техника нашего времени дают возможность в полном смысле слова украсить жизнь на Земле, создать условия для всестороннего развития каждой личности. И они же, эти творения ума и рук человеческих, угрожают самому существованию человеческого рода. Кричащее противоречие! Мы за то, чтобы наука перестала быть слугой двух господ — жизни и смерти, чтобы она служила только жизни.

Идеи, содержащиеся в программе «Наука на службе жизни» по самому своему существу таковы, что их подлинное решение предполагает соединение усилий как СССР и США, так и всего человечества»¹².

В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме» писал о кризисе физики. Для поверхностного взгляда это казалось парадоксальным: наука семимильными шагами шла вперед, а мыслитель говорил о кризисе. Но Ленин пояснял, что речь идет о методологическом кризисе, о неспособности естествоиспытателей осмыслить и истолковать собственные открытия. С поразительной четкостью был поставлен вопрос о том, что развитие науки имеет свою теневую сторону: «Реакционные поползновения порождаются самим прогрессом науки»¹³.

Трудно сказать, читал ли Р. Оппенгеймер «Материализм и эмпириокритицизм», однако идея кризиса науки владеет его умом. Американский ученый (в книге «Летающая трапедия») говорит о трех кризисах физики XX века. Первый связан с появлением теории относительности, второй — с рождением квантовой механики, третий — с созданием атомной бомбы. Суть третьего кризиса — иная, чем первых двух. Это социальный кризис.

Итогом размышлений А. Эйнштейна над судьбами науки и человечества явилась его статья с красноречивым заголовком «Почему социализм?». Великий физик рассказывает в ней о своей беседе с неким «порядочным интеллигентным человеком» о грозящей опасности новой войны, которая, по мнению Эйнштейна, подвергла бы угрозе существование

¹² «Правда», 15 марта 1986 г.

¹³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 326.

человечества. «Я сказал, что только международная организация представляет защиту от такой опасности. На это мой посетитель ответил спокойно и холодно: «Почему, собственно, вы так бурно противитесь уничтожению человечества?» Эйнштейн был потрясен неожиданным поворотом дела. Еще век тому назад, пишет он, никто не высказался бы таким образом, так может рассуждать только человек, окончательно потерявший равновесие и надежду. Причину подобного распада личности Эйнштейн увидел в «экономической анархии капиталистического общества», а решение проблемы — в создании социалистической системы хозяйства.

За десятилетия, истекшие со времени написания «Материализма и эмпириокритицизма», кризис науки распространился на социальную сферу, перерос в бессилие ученых перед достигнутыми результатами, которые вышли из-под их контроля. Ситуация усложнилась, но выход остается прежним, на него указал еще В. И. Ленин, — овладение научным мировоззрением и, главное, претворение его принципов в жизнь. «Жизнь Галилея» еще раз напоминает об этом.

К тем же проблемам, что и «Жизнь Галилея», обращена пьеса Н. Погодина «Альберт Эйнштейн» (Погодин скончался, не успев закончить работу; пьеса была завершена А. Волгарем), опубликованная в журнале «Театр» (1968, № 9). Советский драматург подошел, однако, к ним иначе, чем Брехт. «Опровержение мысли об ответственности Эйнштейна за атомное оружие было главной идеей, — пишет профессор Б. Кузнецов, статья которого сопровождает публикацию. — Чувство ответственности не было у Эйнштейна личным». В своей книге об Эйнштейне Б. Кузнецов изложил другую точку зрения, пересмотренную затем под влиянием построенного на интуиции замысла Н. Погодина. «Почему же советский драматург понял позицию Эйнштейна точнее и раньше, чем исследователь, много лет изучавший научные труды Эйнштейна, его переписку и т. д.? Потому что драматург обладал способностью интуитивного восприятия образа Эйнштейна в целом».

Погодинский Эйнштейн оказывается лишь невольно вовлеченным в создание атомной бомбы, он не пишет, а лишь нехотя подписывает письмо к Рузвельту, положившее начало атомному производству. Вот его слова: «Энергия атома... Что это значит? Откуда она, эта энергия атома? Каков ее источник? У огня источник все то же солнце. А у нее

другое происхождение... скрытое от человека самой природой за семью печатями, недоступное... Мы не только посягнули на эту тайну, мы хотим использовать ее для убийства... Вдумайтесь в эту фразу: «деление урана для создания оружия»... Господа, объясните мне, что мы делаем... Я, кажется, плохо стал соображать». Плохо отдавая отчет в своем поступке, Эйнштейн поддается на уговоры и ставит подпись под роковым документом. Затем после Хиросимы он лишь сетует по поводу случившегося и советует физику, руководившему созданием бомбы, не выставлять напоказ свои переживания.

Фактически здесь устранена трагическая коллизия, суть которой в том, что герой сознательно выбирает роковой путь, ибо другого для него не дано. Эйнштейн сознательно пошел на создание бомбы, а после войны столь же сознательно и весьма активно, хотя и совершенно безуспешно, боролся за ее запрещение, за принятие других мер международной безопасности. «Эйнштейн умер,— утверждает его близкий друг Альберт Швейцер,— от сознания своей ответственности за нависшую над человечеством опасность атомной войны»¹⁴. Брехт, намеревавшийся на закате своих дней написать пьесу «Жизнь Эйнштейна», именно так понимал трагедию великого физика.

Сопоставляя замыслы Погодина и Брехта, мы невольно возвращаемся к тому, с чего начиналась статья, к вопросу о личной ответственности. Тот факт, что моральная проблема оказывается лишь частью другой, более широкой,— социальной проблемы, снимает первую лишь в философском смысле, т. е. поднимает ее на более высокий уровень, отнюдь не устраняя полностью. Ответственность за соучастие в преступлении остается на каждом персонально, и списать ее за счет пороков капиталистической системы никому не удастся. Об этом напоминают процессы военных преступников, где судили не только фашизм в целом, но и конкретных его носителей, в том числе с учеными степенями и званиями. Наука — социальное явление, ее судьбы определяет общество, но ученый — человек, и как таковой он сам является хозяином своей судьбы.

¹⁴ Геттинг Г. Беседы со Швейцером. М., 1967, с. 98.

МИФ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1. НА ПОДСТУПАХ К ПРОБЛЕМЕ

Все возрастающий всеобщий интерес к мифу очевиден. Не только у нас, но и «у них», на Западе и на Востоке, повсюду. Можно подумать, что состарившееся человечество если не впадает в младенчество, то силится вспомнить о нем, лелея свои пеленки и погремушки. Более точным, пожалуй, будет другое сравнение: взрослому, полному сил человеку наскучило пресно-рациональное бытие научно-технической эры, и он ищет отдохновения в детской фантазии, которая, кстати, нужна ему, и его науке, и его технике, ибо стимулирует творческие силы и в этих областях. Иные ищут в мифологии корни своей национальной культуры.

Так или иначе, но современный читатель (и писатель) все чаще обращается к античности, к Библии, к священным книгам и эпосу древности. Термин «миф» мелькает на страницах научных изданий, говорят о современном мифомышлении, о возрождении мифа в литературе и искусстве. На страницах «Литературной газеты» (в 1981 году) и «Литературной России» (в 1982 году) прошли дискуссии, затрагивавшие проблему мифа. Вышел у нас уникальный справочник «Мифы народов мира». При всех его упущениях это весьма полезное издание.

Действительно, откуда еще можно почерпнуть популярные сведения о полинезийских и хеттских божествах, о Цзян Юань, матери древнекитайского культурного героя Хоу-Цзи, об Этане, легендарном правителе шумерского города Киша. Античная мифология представлена великолепными статьями А. Ф. Лосева. С. С. Аверинцев блистательно излагает и интерпретирует библейские сюжеты.

Не повезло только отечественной мифологии. Станным образом отсутствуют статьи об Илье Муромце, Алеше Поповиче, Добрыне Никитиче. Среди многочисленных и прекрасно выполненных иллюстраций не нашлось места для картины Васнецова «Богатыри», образ которых сопровождал нас в трудные годы Отечественной войны. Все дореволю-

ционные битвы наш военно-морской флот вел под андреевским флагом. Но кто такой Андрей Первозванный, из энциклопедии «Мифы народов мира» не узнать.

Издание открывает статья «Мифология», где излагается история воззрений на предмет от древних времен до современности и марксистская теория вопроса. Но кардинальный вопрос — в какой мере можно говорить о мифомышлении сегодня — остается без ответа, он даже не поставлен.

Между тем именно в последние годы эта проблема стала предметом оживленных дебатов на Западе (в энциклопедии рассмотрение западной литературы завершается работами К. Леви-Стросса, относящимися к 60-м годам). В 1971 году в ФРГ появился объемистый том «Террор и игра. Проблемы восприятия мифа», содержащий материалы теоретической конференции, в центре которой стояли дискуссионные доклады Г. Блюменберга и О. Маркварда. В 1978 году Блюменберг выпустил книгу «Работа над мифом», Марквард выступил с докладом «Хвала политеизму», — через год он был опубликован в сборнике «Философия и миф». В 1982 году третьим изданием вышла хрестоматия, составленная К. Кереньи, «Открытие подходов к мифу», где представлены наиболее важные, по мнению редактора, извлечения из трудов теоретиков мифологии от эпохи Просвещения до наших дней. Наконец, летом 1983 года увидел свет коллективный труд «Миф и современность»¹. К этим книгам мы будем обращаться по мере необходимости, хотя нас в данном случае интересуют не высказанные точки зрения, а сама проблема, точки зрения лишь в той мере, в какой они способствуют ее прояснению.

Для того чтобы вопрос о мифе был поставлен конкретно, а ответ прозвучал адекватно, следует отрешиться от трех стереотипов мысли.

Стереотип языковой. По-русски «миф» это, прежде всего, — вымысел, несоответствие реальности, искажение фактов. К проблеме мифа как формы сознания это словопотребление отношения не имеет.

Стереотип историко-литературный. Миф — древняя литературная форма, повествование о богах и героях. Эта литературная форма дала название рассматриваемому нами

¹ См.: «Terror und Spiel. Probleme einer Mythenrezeption». München; 1971; Blumenberg H. Arbeit am Mythos. Frankfurt /M., 1978; «Philosophie und Mythos». Berlin, 1979; «Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos». Darmstadt, 1982; «Mythos und Moderne». Frankfurt/M., 1983.

феномену, но не тождественна с ним. Миф как повествование был порожден определенной формой сознания. Как литературная форма миф ушел в прошлое; как форма мышления он продолжает жить и влиять на литературный процесс.

Стереотип политический. «Миф XX столетия» — библия фашистов. В те годы, когда Европе угрожала коричневая чума, и в последующие годы широкое распространение получило понимание мифа как современного стадного сознания. В этом плане фашисты возвеличивали миф, а антифашисты развенчивали его. В конце войны появилась книга М. Хоркхаймера и Т. Адорно «Диалектика просвещения» (1944), на долгие годы определившая критическое отношение к мифу как неизбежному отрицательному последствию любой человеческой деятельности. Задача авторов, напуганных фашизмом, состояла в том, чтобы сеять беспокойство.

Критическим отношением к мифу руководствовались и французские структуралисты, внесшие ощутимый вклад в изучение проблемы (анализ логической структуры мифомышления). Француз Р. Барт, исследовавший современные виды манипуляции массовым сознанием, пришедшие на смену тоталитарному фашистскому мифу, заявил категорически: «Наше общество — преимущественная область мифологических значений»². Барт имел в виду современное буржуазное общество, которое нуждается в магических формулах, формирующих сознание и поведение обывателя.

Миф, по Барту, — своего рода метаязык, слова которого помимо прямого своего значения приобретают «сверхзначение», особый мировоззренческий смысл. «Новый ситроен» — речь идет не просто о новой машине; автомобиль — мифологический объект технической эры, предмет поклонения и образ эпохи, как готический собор в средние века. «Мозг Эйнштейна» — формула, выражающая веру во всемогущество науки. «Вселенная — сейф, к которому человечество ищет шифр. Эйнштейн его почти обнаружил. В этом состоит эйнштейновский миф».

Автор настоящей работы одно время разделял аналогичную, довольно-таки узкую концепцию мифа как только стадного сознания. Знакомство с классическими работами — зарубежными и отечественными — открыло ему глаза, показало, что существует более содержательное понимание мифа. Поисками этого понимания отмечена и упомянутая

² Barthes R. Mythen des Alltags. Frankfurt/M., 1964, S. 124.

западногерманская литература последних лет. В том числе хрестоматия К. Кереньи.

Кереньи начинает ее небольшим отрывком из дневника Гердера, который тот вел во время морского путешествия из Риги во Францию в 1769 году. Представьте себе парусный корабль без современных средств навигации и связи. Успех плавания и жизнь людей зависят не только от опыта и мастерства команды, но и от каприза стихий. На борту возникает особое настроение, неведомое человеку на суше. По-иному взирает он на небо, наблюдает Луну и звезды, следит за движением туч и полетом птиц. И древняя мифология воспринимается как наполненная особым жизненным значением.

Немецкие романтики опирались на Гердера. На рубеже двух столетий — восемнадцатого и девятнадцатого — возникает «Речь о мифологии» Ф. Шлегеля. «Великим преимуществом обладает мифология, — говорил Шлегель, — то, что в иных формах ускользает вечно от сознания, предстает здесь зримо и ощутимо — как чувственное и духовное, как душа во плоти, сквозь которую она мерцает глазу и молвит уху»³. Мифологию Шлегель назвал «художественным произведением природы». И поскольку человеку нужны такие художественные произведения, а вспять повернуть историю нельзя, нельзя погрузиться в древние мифы, Шлегель призывал к созданию «новой мифологии».

Эта мысль была близка Шеллингу, впервые фундаментально разработавшему теорию мифа. Мифология для Шеллинга — необходимый этап сознания человечества, состояние «слепоты». Хотя слепой не видит солнца, оно греет его, то есть это путь к истине, только путь, а не сама истина, которая дается лишь в христианском откровении, завершающем мифологический процесс, являясь чем-то принципиально новым. (После этого Д. Штраус уже мог без труда отнести и христианство к одному из видов мифологии, Л. Фейербах — охарактеризовать его как состояние отчуждения, а К. Маркс — вскрыть социальные корни этого феномена.)

Согласно Шеллингу, мифология создается совокупным человечеством на определенном этапе его развития. Вот почему в мифах разных народов можно обнаружить общие мотивы, даже у тех народов, которые не соприкасаются друг с другом, так что речи не может быть о заимствованиях.

³ «Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos», S. 10.

Мифология возникает как индивидуальное сознание народа, когда оно выделяется из всеобщего сознания человечества. Нет народа без мифологии.

Основной принцип шеллингизма — тождество бытия и мышления — помогает увидеть природу мифологии. В мифе реальное и идеальное сливаются воедино, причем реальное преобладает. В анализе мифа, отмечал Шеллинг, надо исходить «не из знания, а из бытия человека»⁴. Само шеллингизм родилось из мифологического отношения к действительности.

2. ЧТО ЖЕ ТАКОЕ МИФ?

У Маркса читаем: «Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы». Причем «под природой, — подчеркивает Маркс, — понимается все предметное, следовательно, включая и общество»⁵. В XX веке исчезает мифологическое отношение к окружающей природной среде: человек во многом господствует над ее стихиями, из госпожи она превращается в жертву человека. Но стихия социальных сил, обусловленных существованием буржуазного мира, продолжает господствовать над человеком, зачастую даже в более жестких формах, чем ранее. И над собственной природой человек далеко не властелин, естество свое подчас формирует он лишь в воображении. Отсюда возможности существования мифомышления в наши дни.

Из советских авторов, писавших о мифологии, назову А. Ф. Лосева, в первую очередь его статью «Мифология» в «Философской энциклопедии» и книгу «Знак. Символ. Миф» (М., 1982). По Лосеву, «миф не есть бытие идеальное, но — жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность»⁶. Все, условно трактуемое в аллегории, метафоре, символе, в мифе, становится действительностью в буквальном смысле слова. Когда древний грек называл солнце Гелиосом, то он действительно считал, что по небу в огненной колеснице движется живое божество, и в соответствии с этим представ-

⁴ Schelling J. F. W. *Sämtliche Werke*, Bd. XI, S. 206.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 737.

⁶ Лосев А. Ф. *Диалектика мифа*. М., 1930, с. 14.

лением строил свое поведение (возносил молитвы, совершал жертвоприношения и т. д.). В своих последних трудах А. Ф. Лосев проводит ту же мысль, что была сформулирована им полвека назад.

Миф — это образ, воспринимаемый как реальность, аффект, ставший поступком. В первобытном сознании восприятие и волевой импульс слиты воедино (этнологи сравнивают это с состоянием толпы в зрительном зале при крике: «Пожар!»). У современного человека подобные психологические акты в достаточной степени дифференцированы, миф — состояние духа, их объединяющее.

Все реалии мифа — не познавательного, а поведенческого плана. В человеческом поступке действительно сливается идеальное и реальное, осуществляется их взаимный переход. Миф — не столько образ сознания, сколько образ действия. Конечно, в мифе откладываются первые крупницы знания, но в целом это не познавательная модель мира. Как форма знания сегодня миф абсолютно архаичен, как повеление к действию он не исчерпал свои возможности.

Каковы еще признаки мифа, кроме отмеченного главного — слияния мысли и действия? Следует отметить бессознательный характер мифомышления. Ницше сравнивал миф с музыкой. Леви-Стросс считает, что это нечто среднее между музыкой и связной речью, лежащее за пределами сознательного восприятия. Кереньи: «Музыка имеет смысловой аспект лишь постольку, поскольку он передается через целое, аналогичным образом дело обстоит и с мифологией».

Философский интерес к проблеме бессознательного возник уже в начале XVII века. Долгое время считалось, что это феномен индивидуального мышления. Затем, сравнивая мифы разных народов, ученые пришли к выводу о существовании неких общих для человечества форм бессознательного. Подобные формы Юнг назвал «архетипами» или «коллективным бессознательным». Юнг: «Хотя ребенок рождается, не обладая сознанием, его мозг — не «табула раза»... у него есть своя история. Он развивался на протяжении миллионов лет и воспроизводит историю, результатом которой является... Подобно тому как мы обладаем одинаковой телесной структурой — двумя глазами, двумя ушами, одним сердцем и т. д., мы обладаем и внутри определенным сходством, мы все не индивидуальны, мы едины»⁷. Едины в архетипе,

⁷ Jung C. G. *Über die Grundlagen der analitischen Psychologie*. Frankfurt/M., 1975, S. 169. Юнговские архетипы легко превращаются

различны в мифе. Архетип — скелет мифа, миф — живая плоть архетипа. Архетипы выплескиваются из глубин бессознательного, принимая форму мифа.

Еще один характерный признак мифа — синкретизм, нерасчлененность мысли. Мифомышление не проводит строгого различия между объектом и субъектом. Отсюда идентификация себя с другими. Абориген Новой Гвинеи, отправляясь на охоту, не призывает на помощь своих предков, он отождествляет себя с ними. Чтобы быть удачливым в делах любви, мужчина дает себе имя Марай, тайное имя Луны. В мифе Луна — неотразимый мужчина, и, принимая имя Марай, любовник уверен, что стал Луной.

По словам Томаса Манна, Наполеон «сожалел, что современный тип мышления не позволяет ему, подобно Александру, выдать себя за сына Юпитера — Амона. Но нет никакого сомнения в том, что в период восточного похода он мифологически отождествлял себя по крайней мере с Александром. А когда позднее он решительно посвятил себя Западу, то заявил: «Я — Карл Великий». Обратите внимание — не «Я похож на него», или «Наши судьбы аналогичны», или даже «Я как он», а именно «Я — это он». Такова формула мифа»⁸. Миф не знает категории времени, жизнь в мифе — вечное повторение.

Рудименты мифомышления проявляются в поведении современного человека, когда он переживает и реализует свою национальную принадлежность, отождествляя себя с другими, такими же, как он. Это вариант мифологического сознания, себя не изживший, общественно необходимый.

в художественные образы. (Наиболее характерный пример — фильм Феллини «8^{1/2}», который непонятен без знакомства с процитированной только что статьей Юнга «Архетипы коллективного бессознательного».) Труднее говорить о научном содержании теории Юнга. Исходя из общезначимого, научного факта наличия у человека бессознательных структур мысли, Юнг давал им довольно произвольную интерпретацию. Можно говорить о мифологическом характере всех психоаналитических концепций — не только иррационалиста Юнга, но и тяготевшего к вульгарному рационализму Фрейда. И «психоанализ» Фрейда и «аналитическая психология» Юнга строят языковые модели поведения человека, описывающие (порой успешно в терапевтическом отношении), но отнюдь не объясняющие загадку подсознания. На это обращает внимание М. Шнайдер, один из авторов сборника «Миф и современность», который пишет: «Момент триумфа, который могут пережить психоаналитики, если они его не придумывают, наступает тогда, когда они расшифровывают знаки таинственной болезни, переводя их в другой текст. А это мифологическая операция» («Mythos und Moderne», S. 201).

⁸ Mann Th. Gesammelte Werke, Bd. 8. Berlin, 1955, S. 517.

Мифомышление, трансформировавшись, живет и в историческом сознании, в чувстве сопричастности ушедшим поколениям.

Миф не знает различия между естественным и сверхъестественным. Для него существует одна абсолютная реальность. В этом отличие мифа от религии. Кассирер: «Колдун, появляющийся в маске бога или демона, не подражает богу или демону, а принимает его природу, превращается в него, сливается с ним. Здесь нет изображения, представительства, нет и представления, ничего не «подразумевается», кроме того, что действительно осуществляется. Когда в ходе развития мифологического мировоззрения такое разделение наступает, появляется специфически религиозное сознание»⁹.

Любому виду религии прямо или косвенно свойственна вера в сверхъестественное. Для религиозного сознания существуют как бы два мира — один видимый, подчиненный естественным законам, другой — мир невидимых, волшебных сил. Религиозный человек дополняет свои реальные действия ритуальными формулами и обрядами, рассчитанными на то, чтобы привлечь милость божества. В мифологии магический ритуал и реальный поступок слиты воедино. Миф есть чудо, которое, однако, в порядке вещей. Миф может обходиться без религии, религия без мифа — никогда.

Миф равнодушен к противоречию. Отсюда французский социолог Л. Леви-Брюль вывел свою формулу — «дологическое мышление». О. М. Фрейденберг уточнила — «доформально-логическое». В мифе есть своя логика, разрешающая противоположные высказывания. Антитеза мифа — рассудочное понятие (и формальная логика с ее запретом противоречия). Диалектика, включающая противоречие в систему знания, стремящаяся к конкретности, цельности, воспроизводит на высшем этапе некоторые черты мифомышления. Формальная логика — отрицание мифа, диалектика — отрицание отрицания.

И еще одно важное обстоятельство: признание мифа в качестве жизненно важного ориентира поведения, принятие его на веру и к исполнению. Миф в чистом виде не может служить мировоззрением (последнее требует дистанции по отношению к миру, чтобы «взирать» на него, чего нет в мифе). Но миф может заменять мировоззрение, побуждая к действию без рассуждения (как к ритуальному, так и к практическому) или запрещая его.

⁹ «Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos», S. 175.

Итак, миф характеризуется четырьмя признаками: 1) слияние реального и идеального; 2) бессознательный уровень мысли; 3) синкретизм восприятия; 4) императивность.

Как относится миф к личности?

На первый взгляд, они исключают друг друга. В древнем мире индивид был растворен в общине. В древних мифах личностное начало приглушено. Но почему романтики, боготворившие личность, проявляли живой интерес к мифу? Видимо, есть разные типы мифомышления. Помимо коллективного бессознательного существует и неосознанный индивидуальный миф.

А. Ф. Лосев утверждает: «Всякая живая личность есть так или иначе миф». Цель его «Диалектики мифа» — исследовать именно эту сторону дела. Действительно, высшая духовная потенция личности — любовь в ее духовной ипостаси, представляет собой вариант мифологического сознания. «Любовь зла...» Пример из «Диалектики мифа»: девушка влюблена в военного; стоило ему оставить службу, как чувству пришел конец — миф исчез. У лермонтовской княжны Мери наоборот: когда она увидела Грушницкого в эполетах, пропал заинтересовавший ее и придуманный ею ореол мученичества: она считала юношу не юнкером, а разжалованным.

Структура личности не раскладывается по полочкам рассудочного мышления. «Сущее не делится на разум без остатка» (Гёте). Тем более в человеке. Есть в индивиде иррациональный и в этом смысле мифологический остаток, как унаследованный («архетипы»), так и приобретенный. Личностью человек становится тогда, когда осознает и реализует в поведении свою принадлежность к социальной группе и свою индивидуальность. Это процесс идентификации себя с социумом и одновременно обнаружение своей неповторимости — в потребностях, способностях, ответственности. Даже на уровне элементарных физических потребностей человек ведет себя иррационально, зачастую просто неразумно. Творческий акт, а следовательно, и способности к нему иррациональны в своей основе. Таково и проявление личной ответственности («Безумство храбрых — вот мудрость жизни»).

Есть одна умная и полезная книга — Эрик БERN «Игры взрослых». (Автор — американский психиатр, тираж немецкого перевода его книги в 1982 году достиг 200 тысяч, цифры для ФРГ внушительной.) Название может вызвать возраже-

ние: игра всегда находится под контролем сознания, а доктор Берн ведет разговор о неконтролируемых стереотипах мысли и поведения, то есть фактически о мифе. Берн решает терапевтическую задачу, он предлагает читателю внимательно и критически взглянуть на самого себя, определить тип «игры» (мифа), который тот принял, и, в случае необходимости, освободить себя от этого. От того, что называем мы игрой, в феноменах, которые описывает автор, есть только то, что подчинены они определенным правилам и зачастую вовлечены в них несколько человек со строгим распределением ролей.

«Алкоголик» — в наиболее сложном варианте «игра» для пятерых. Мистер Вайс, главный участник, — не обязательно пьяница, он может быть и «сухим алкоголиком», предающимся иному пороку или просто подверженным какой-либо слабости, вызывая при этом недовольство «попрекающего», в роли которого выступает обычно партнер по браку. Третий участник «игры» — «спасатель», человек, видящий свое призвание в том, чтобы направить несчастного на путь истины. Четвертый участник — «пособник», из жалости, тайком от других потакающий пороку мистера Вайса. И наконец, бесчувственный «посредник», выполняющий свои профессиональные обязанности даже в неурочное время.

Весь этот комплекс отношений (иногда более простой по составу участников) основан на неспособности контролировать свое поведение. Люди следуют стихийно возникшим стереотипам, живут на уровне пошлого житейского мифа.

Доктор Берн описывает 36 вариантов подобных ситуаций. Вот еще два простеньких примера. «Все из-за тебя!»: миссис Вайс твердо убеждена, что во всех неудачах ее жизни виноват только один человек — ее муж. «Пусть победит сильнейший!»: миссис Вайс (даже вступив в брак) нуждается в соперничестве мужчин, причем ее избранником при этом может оказаться не «победитель», а некто третий.

«Игры» могут быть общественно полезными. Например, «Отпуск по профессии»: американский почтальон на отдыхе в Токио начинает помогать японскому коллеге разносить письма; врач во время туристической поездки по Гаити работает в тамошней клинике. Оба, вернувшись домой, довольны, полны впечатлений, как будто принимали участие в охоте на львов.

«Я им покажу!» Существуют два варианта этого сте-

реотипа. В деструктивном варианте мистер Вайс из кожи вон лезет, чтобы выбиться в люди и нанести вред своим недоброжелателям. В конструктивном варианте он продвигается вверх по социальной лестнице, чтобы вызвать у них, не оценивших его по достоинству, зависть и чувство раскаяния. «Они еще вспоминают обо мне!» — наиболее благородный вариант этой «игры»: Вайс демонстрирует, на что он способен, стремясь оправдать оказанное доверие.

Доктор Берн говорит о социальном и личном значении подобных «игр». По его мнению, «воспитывать детей значит внушать им, в какие игры они должны играть»¹⁰.

На этом мы расстанемся с доктором Берном. Его прогнозы и советы в данном контексте нас не касаются. Сделаем лишь два вывода. Первый — бессознательные структуры мысли могут носить сугубо личный характер. Второй — бессознательное поведение может быть вредным или полезным.

3. ОТ МИФА К МУДРОСТИ

Вернувшись теперь к общим проблемам мифа, мы можем сказать, что представляет он собой чисто формальную структуру, содержание которой зависит от многих обстоятельств. Миф может быть высоким, гуманистическим, а может — низменным, враждебным человеку. Г. Блюменберг сводит содержание мифа к двум полярным категориям — «террор» и «поэзия». В первом случае миф представляет собой «пассивность демонической скованности», во втором это «необузданность антропоморфного освоения мира и теоморфного возвышения человека»¹¹.

Антитеза справедлива, только не следует забывать о метафорическом ее звучании. Низкий миф может обходиться без физического террора, подавляя личность духовно. Таковы социальные мифы, описанные Р. Бартом. А высокий миф, строго говоря, не обязательно является поэзией: в основе поэзии как вида искусства лежит принцип «игры». (Здесь термин «игра» также условен, но все же более уместен, чем в рассуждениях Берна. Это не просто зависимость от правил, но присущая игре двойственность ситуации, когда реальное и условное сосуществуют.) Играющий

¹⁰ Berne E. *Spiele der Erwachsenen*. Reinbek, 1982, S. 233.

¹¹ «Terror und Spiel», S. 13.

всегда пребывает в двух планах. Миф все свои реалии трактует буквально.

История культуры — сублимация мифа, возведение его во все более высокую степень. Шеллинг («Философия мифологии») и Гегель («Философия религии») проследили эволюцию представлений о божестве. Эти представления принимают все более антропоморфный и антропофильный характер, проникаются моральным содержанием. Таков образ Прометея, богоборца, обреченного на вечные муки за помощь людям, таков образ бога, который стал человеком и разделил его самую тяжелую судьбу, добровольно избрав мучительную и позорную казнь.

Каковы культурформирующие возможности «новой мифологии»? В социальном плане они ничтожны. К. Маркс иронизировал над «бандой незрелых студентов и преумнейших докторов», которые стремились заменить материалистическую базу социализма «современной мифологией с ее богинями справедливости, свободы, равенства и братства»¹².

XX век дал образец социального мифа, который обернулся трагедией для немецкого народа. На смену тоталитарному мифу после краха фашизма пришли другие, мирные «мифотеррористические» (подавляющие) формы, но и они служат целям манипуляции массовым сознанием.

А традиционная мифология? Исчерпала ли она свои возможности? Думается, что пока еще не исчерпала. Веками воспитанное гармоническое отношение к природе, к семьям, к труду, к родине обогащает мировоззрение, построенное на научных данных. Тяга к народной традиции — повсеместное явление в развитии мировой культуры сегодня. В литературе это получило название «деревенской прозы». Существует она не только у нас, но и на Западе.

Миф — форма мысли, свойственная человеку, как свойственны ему другие ее формы. Погруженность мифа в бытие делает его незаменимым. Разрушение мифа приводит не к господству рациональности, а к утверждению другого мифа. Когда на смену высокому мифу приходит низкий — беда: цивилизация идет вперед, но культура распадается. Об этом — повесть Ч. Айтматова «Белый пароход». Гибнет мальчик, носитель мифопоэтического сознания, побеждает потребительский, «террористический» миф. Это в той жизни,

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 34, с. 234.

что на страницах повести. Идеально (в душе отзывчивого читателя) торжествует высокий, традиционный миф.

Если миф вездесущ, если «стриптиз мифа», как выразился О. Марквард, обречен на неудачу: под снятой одеждой всегда обнаружится новая, то есть демифологизация невозможна, то, может быть, самое правильное для человека заняться «критикой мифа», выбрать наиболее человеческий и на этом успокоиться? О. Марквард озаглавил свою работу «Хвала политеизму», его тезис: опасен мономифологизм, полезен полимифологизм. Пример современного мономифологизма (заимствованный у К. Леви-Стросса) — «миф французской революции» как единственно возможного пути французской истории. Опасна замена многовариантных историй одной-единственной. Марквард говорит о «втором конце полимифологизма». Первый был связан с победой монотеистических религий, второй — с распадом политического плюрализма. Вопреки известным фактам, Марквард выводит из политеизма принцип разделения властей (на земле, как на Олимпе!), а также принцип индивидуализма. (На самом же деле деспотизм восточных государств и древнего Рима уживался с политеизмом, а сознание индивидуальной ответственности и личной судьбы принесло христианство.)

Программа Маркварда — «просвещенный политеизм», плюрализм в науке и философии. Последняя также должна порвать сотрудничество с мономифологизмом. «Это особенно важно для понимания философии как правомыслящего моно-логоса, ориентированного на единственность разума и запрета всего иного... Мне кажется, хорошо бы вернуть терпимое отношение к правомыслию, которое Марк Твен рекомендовал по отношению к правописанию, когда говорил: я жалею того, у кого не хватает фантазии писать слово то так, то этак. Печальна участь философии, если она не позволяет думать о вещах то так, то этак; думать одним одно, другим другое. В этом смысле единоличная мысль подозрительна, да здравствует мудрость многих»¹³.

Справедливые возражения Маркварду последовали в сборнике «Миф и современность». Я. Таубес: «За фасадом наигранной беллетристики в статье Маркварда скрываются серьезные вещи, нуждающиеся в решении. Возникнув на гребне расхожего увлечения язычеством, его тезисы идут, однако, дальше внешнего возвеличивания мифа и поли-

¹³ «Philosophie und Mythos», S. 57.

теизма. Они затрагивают область этической ориентации и теоретико-познавательных скрижалей. Не случайно его программная работа называется «Прощание с принципиальным». Одо Марквард не стремится к романтической реконструкции мифа, его не занимает потенциал мифа в эстетике, его «хвала политеизму» возносится в период кризиса истории и ее философии».

Позицию Маркварда Таубес сравнивает с тем, что было изложено в книге «Диалектика просвещения» М. Хоркхаймера и Т. Адорно. Напуганные фашизмом, авторы всюду видели опасность тоталитаризма. Так и у Маркварда — никаких перспектив, кроме возврата вспять, к древней мифологии; «просвещение» всего лишь фильтр, чтобы отсеять вредные модификации мифа.

Критикуя Маркварда за антиисторизм, Таубес выступает от имени религиозной философии. Он прав, настаивая на прогрессивном характере монотеизма по сравнению с язычеством, монотеизм дал новые этические нормы, неизвестные древнему миру. От «философии мифологии» Таубес предлагает, как в свое время Шеллинг, перейти к «философии откровения».

Для религиозной философии это закономерно — откровение сменяет миф. А что может в качестве альтернативы мифа предложить научная философия? Если сравнить миф с другими формами мысли, возникает следующая «лестница» (не простая, а винтовая, где каждая ступень — шаг вверх и... в сторону):

1. Миф — бессознательный уровень мысли, где реальное сливается с идеальным.

2. Художественный образ — слияние реального и идеального приобретает условный характер, возникает двойственность ситуации, когда нечто есть и его нет (принцип «игры»).

3. Рассудочные формы — чувственный образ представляет собой в этом случае идеальный, сиюминутный слепок реальности, на основе которого конструируется абстрактное понятие как фиксация одной из ее сторон. Здесь достигается наибольшее удаление от мифа.

4. Разум — диалектическое понятие воссоздает из абстракции логическую конкретность на идеальном уровне.

5. Относительно высшей формы мысли единый термин не найден. Шеллинг говорил «дух», Гегель пользовался термином «идея», обозначая им совпадение понятия и объективности. Литературная и философская традиция донесла

до нас слово «мудрость». Мудрость — это самокритика разума, постоянное движение вперед, преобразование человеком самого себя.

Человеку по определению («гомо сапиенс») свойственна мудрость. Философия есть любовь к мудрости. А высокая литература сродни философии. Именно в мудрости осуществляется единство теории и практики, синтез всех духовных потенций, всех форм мысли, совпадение истины, добра и красоты. Мудрость не отвергает миф, она ценит его в той мере, в какой он причастен поэзии и нравственности.

Существенная оговорка: высокий миф — высокая литература. И миф не сам по себе, а взятый в составе мудрости, в сотрудничестве с другими формами мысли — таковы условия включения мифомышления в современную культуру.

4. ПИСАТЕЛЬ И РАБОТА НАД МИФОМ

Для современного писателя возможна не столько жизнь в мифе, сколько «работа над мифом», использование его в своих художественных целях. Томас Манн в романе «Иосиф и его братья» обрабатывает библейский сюжет, играет с мифом, облекая в древние одежды современные проблемы, и разве что машинистка, печатавшая текст, могла принять за реальность фантазию автора, чем его позабавила¹⁴. Случай характерный.

Но вот спорная вещь — «Осень патриарха» Габриэля Гарсиа Маркеса. Создатель романа, кто он такой? «Эрудит, изучавший классическую мифологию и новейшую литературу о структуре мифологического сознания, или мифопэст, живущий в космическую эпоху?»

Вал. Зорин, автор предисловия к русскому изданию романа, откуда заимствован процитированный вопрос, не

¹⁴ «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все это было на самом деле», — сказала она. Это была трогательная фраза — ведь на самом деле ничего этого не было. Точность и конкретность деталей являются здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью: здесь пущены в ход все средства языка, психологизации, драматизации действия и даже приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего, но, несмотря на вполне серьезный подход к героям и их страстям, подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор» (Манн Т. Иосиф и его братья, т. 2. М., 1968, с. 900). Юмор всегда создает дистанцию, а миф, как мы убедились, снимает ее.

исключая полностью первого варианта ответа, склоняется все же ко второму. «Всеми своими корнями социальная фантастика Маркеса связана с народной эстетикой». Герой романа, диктатор одной из латиноамериканских стран, наделен чертами мифологического персонажа — петуха, выступающего в креольском фольклоре (как мы увидим далее, не только в нем) в качестве олицетворения мужской силы, власти, подавляющего превосходства. Его гарем как курятник, он пользуется своими наложницами наскоком, не снимая генеральской формы, будто петух топчет своих кур; как бойцовый петух, забивает он насмерть своих соперников. Весь вопрос в том, насколько сам автор убежден в магической силе диктатора-петуха? Его герой может одним окриком усмирить взбунтовавшуюся казарму, он в состоянии творить чудеса, но у власти его поставила вполне земная сила — чужеземные морские пехотинцы, а долги он вынужден покрыть продажей моря, вывезенного куда-то в Аризону. Я не берусь судить, где кончается миф в «Осени патриарха», а где начинается политический памфлет. Это дело специалиста, знатока латиноамериканской литературы.

Трансформация мифа в литературе неизбежна. Входя в литературное произведение, традиционный миф зачастую теряет первоначальный смысл, он может становиться проекцией авторского замысла, полностью противоположного своим первоисточкам.

Основное содержание книги Блюменберга «Работа над мифом» составляет рассмотрение судьбы мифологического образа Прометея в западной литературе. Прометей — герой Эсхила, Гёте, Маркса. Фридрих Ницше, Андре Жид, Кафка дегеронизируют прометеевский миф.

Кафка говорит о четырех вариантах судьбы Прометея. Наряду с традиционной — вечными муками прикованного к скале героя — существует другая версия: Прометей, спасаясь от клюва орла, вдавливал себя в скалу и полностью слился с ней. Согласно третьей версии, с ходом времени, по прошествии тысячелетий, его измена богам была забыта; забыли все, в том числе он сам. Четвертая версия — все устали, боги, орел, и рана закрылась от усталости. Остались необъяснимые скалы...

Блюменберг видит в версиях Кафки «формальную пародию» предания; миф перевернут: мертвая природа одолела историю. Открыто пародийна и другая «мифологическая» притча Кафки — «Посейдон». Морской бог ныне не разъезжает среди вод с трезубцем в руках, это «бог» вполне совре-

менный: крупный чиновник, заваленный бумажной работой. «Посейдон сидел за рабочим столом и подсчитывал. Управление всеми водами стоило бесконечных трудов. Он мог бы иметь сколько угодно вспомогательной рабочей силы, у него и было множество сотрудников, но полагая, что его место весьма ответственно, он сам по второму разу проверял все расчеты, и тут сотрудники мало чем могли ему помочь. Нельзя сказать, чтобы работа доставляла ему радость, он выполнял ее, по правде говоря, только потому, что она была возложена на него, и, нужно признаться, частенько старался получить, как он выражался, более веселую должность, но всякий раз, когда ему предлагали другую, оказывалось, что именно теперешнее место подходит ему больше всего. Да и очень трудно было подыскать что-нибудь другое: нельзя же прикрепить его к какому-то одному морю; помимо того, счетная работа была бы там не меньше, а только мизернее, да и к тому же Посейдон мог занимать лишь руководящий пост».

Мифологические мотивы используются Кафкой в целях критического осмысления окружающей его действительности. Можно найти еще два-три древних мифологических мотива у Кафки, но в целом его творчество (три романа «Америка», «Замок», «Процесс» в первую очередь) дают «очужденный» взгляд на мир как на все чужое, противостоящее человеку. (А в мифе человек сливается с миром!) Вот почему я не вижу оснований для утверждения, что в творчестве Кафки «оживает миф».

Если бы дело ограничилось Кафкой, может быть, не стоило бы вступать в спор. Но делается более широкое обобщение: «Целостность древних мифо-эпических представлений, проявлявшаяся двояко: в единстве героя с окружающей его национально-исторической средой и в его единстве с повторяющимися, сверхисторическими ситуациями,— эта целостность в новых литературах расщепляется на эпическую и мифологическую: в русской литературе преобладает тяга к эпической цельности, в западных к мифологической. Так складывалось положение дел в мировой литературе второй половины XIX — первой половины XX века»¹⁵.

Обобщение мне представляется неправомерным. «Буденброки», «Жан Кристоф», «Прощай, оружие», можно

¹⁵ Эпштейн М. и Юкина Е. Мир и человек. «Новый мир», 1981, № 4, с. 252.

назвать много крупных произведений западной литературы указанного периода, в которых герой показан в единстве «с окружающей его национально-исторической средой». Что касается русской литературы, то она тяготеет к монотеистическому мифу, может быть, даже более, чем литературы Запада, ориентированные скорее на античный политеизм. Я не могу себе представить, чтобы два советских критика, подобно современным шеллингианцам, исключали христианство из корпуса мифологии. И как-то неудобно напоминать им о существовании романа «Братья Карамазовы», где не только «Легенда о великом инквизиторе», но и весь текст дышит атмосферой христианского мифа. А последний роман Толстого? Разве это не «работа над мифом», из которого заимствовано и название книги и идея нравственного воскресения человека? Неудобно напоминать и о романе «Мастер и Маргарита».

О чем, может быть, уместно напомнить, так это о романе Вс. Иванова «Ужгинский кремль». Опубликованный посмертно, он странным образом не привлек внимания критики. В романе соотнесена древность и современность. В стародавние времена в городе Подзоле (он же Ужга) был построен кремль краше московского. «...Я встретил против кремля на лугу, называемом Ямским, девушку. Я заметил, что руки у нее тоньше камыша и грудь, как спелые яблоки. Там дрались со мной кольчужные мастера. И когда я победил их, они предложили мне золото — и я отказался. Я по-прежнему шел с поднятым оружием. И они предложили мне книгу «Рудники драгоценных камней», и я опустил оружие, так как я не только воин, но и путешественник...» Это из раздела, названного автором «Лучшие отрывки по истории ужгинского кремля». Язык древней легенды.

Языком древних летописей повествует автор о строительстве кремля. А о бурных событиях современности говорит нервно, сбивчиво, чуть ли не косноязычно. После революции ужгинский кремль становится местом борьбы идеологий. Церковная община намеревается выпустить новое издание Библии. Ибо «в начале бе Слово». Но община разлагается, миф распадается, побеждают мануфактуры — фабрика, противостоящая занятому церковниками кремлю.

В романе воссоздана обстановка провинциального города двадцатых годов. И вдруг... дракон. «Дракон шел, пощипывая траву, он ступал неслышно, как верблюд по песку. Шерсть на нем была серая, казавшаяся дымчатой, так чтобы

сливаться с туманом, головы его имели хитрое и веселое выражение...»

А в опубликованных посмертно материалах к роману «У» Вс. Иванова возникает другой мифологический персонаж — знакомый нам Петух, некое олицетворение демонической силы, заставляющей граждан бежать за ним по улицам столицы. (Дело происходит в Москве в 30-е годы.) Причем не ясно, преследуют они его или покорно следуют, как дети за гаммельнским крысоловом. Петух приводит толпу на Поклонную гору, откуда Наполеон взидал на город перед тем, как его занять. «Петух стоит бодрый, веселый, выпрямившийся, задрал голову. Одно крыло он заложил за спину, другое за серый борт сюртука, в разрезе коего виден край белого жилета. Его гребень передвинут, кренится набок и принял явственные очертания черной треуголки». Вс. Иванов «работает» над наполеоновским мифом, и до него старательно развенчиваемым русскими классиками второй половины XIX века.

Еще одно произведение Вс. Иванова — рассказ «Сизиф, сын Эола». Отставной солдат армии Александра Македонского, возвращающийся домой, видит на склоне горы «добродушного великана» с лицом, наполненным «тем избытком дней, который встречается крайне редко и прежде всего указывает на необыкновенную силу и умелое, терпеливое расходование этой силы». Занят великан бессмысленной и изнурительной работой: он катит вверх огромную каменную глыбу, которая, достигнув вершины, срывается и падает вниз. Великан при этом находит время (по ночам) для того, чтобы возделывать свой огород, у него хозяйство в порядке — прекрасное вино и пищи достаточно, и он рад, что боги смилоствовали над ним: раньше ему приходилось трудиться в подземном царстве во мраке и слякоти, а теперь он видит солнце. Солдат зовет Сизифа с собой в Коринф, чтобы «грабить, убивать, насиловать и собирать сокровища». Но Сизифа не оторвать от привычного дела: лучше «ворочать навстречу ветру бесполезные камни, чем сеять быстро восходящее зло». Рассказ был написан в 1944 году в Переделкине.

А за год до этого в оккупированном немцами Париже вышла книга «Миф о Сизифе». Ее автор Альбер Камю ставил целью призвать соотечественников к борьбе с фашизмом. Камю писал о Сизифе — борце без надежды на успех. Сизиф крепче скалы. Его образ трагичен: это бунтующий пролетарий богов, Сизиф сознательно идет навстречу своим страда-

ниям, и это дает ему победу. «Нет такой судьбы, которую нельзя было преодолеть презрением». Поэтому, заключает Камю, мы должны считать Сизифа счастливым человеком.

Разумеется, нелепо искать влияния Иванова на Маркеса, а Камю на Иванова. Просто возникает порой подобие в строе художественного мышления, хотя полного совпадения не происходит. Что касается Сизифа, то Иванов создал образ труженика, а Камю — бунтаря.



Мировой литературный процесс един, хотя и многообразен. Национальные особенности, накладывающие неизгладимый отпечаток на творчество писателя, не исключают общих закономерностей, объединяющих все литературы в одно целое. К ним принадлежит и «работа над мифом», обращение к мифологии прошлого, критическое осмысление современных мифов.

От мифа уйти нельзя, да и незачем к этому стремиться. Миф может стать опасным, если наполнен враждебным человеку содержанием и бесконтрольно господствует над мыслью. Миф выигрывает, подчиняясь мудрости, сливаясь с ней, он приближает мудрость к жизни, к действию — во имя человека, для его блага.

В ЗАЩИТУ ПРЕКРАСНОГО

От кого приходится защищать красоту? Кто угрожает прекрасному? Не разбойники с большой дороги, не отпетое хулиганье, не битники, не хиппи, не панки. Представьте себе, уважаемые профессора и приват-доценты эстетики ополчились против основной категории своей науки.

Передо мной лежат книги, изданные в ФРГ. Но западно-германская ситуация не уникальна. В свое время мне довелось участвовать в московской встрече советских и итальянских критиков. Гости упрекали нас в том, что мы отстаиваем устаревшие ценности: итальянский «неоавангард» ориентирован не на истину, а на сомнение, не на красоту, а на безобразное.

Началось это давно. Лет сто назад немецкий искусствовед Конрад Фидлер сформулировал задачу, набросал программу: «Вся предшествующая эстетика признает в качестве задачи искусства подражание прекрасному и его созидание. Понятие прекрасного должно быть изгнано из эстетики полностью, и в качестве задачи искусства как изобразительного, так и словесного признана интерпретация природы ее собственным языком в соответствии с индивидуальными способностями художника.

Позднее записано: понятие прекрасного не должно быть изгнано из эстетики: обосновать это понятие и есть собственная задача эстетики; вот почему надо изгнать эстетику из сферы рассмотрения искусства: они не имеют ничего общего»¹.

Итак, предложены были два варианта разрушения эстетики и истребления красоты: либо удалить из эстетики категорию прекрасного как всеобщее эстетическое отношение, либо признать эстетику доменом красоты, но и то и другое устранить из сферы искусства, убедить художников в том, что им следует забыть о прекрасном. Сам Фидлер остановился на втором варианте. Вот некоторые его рассуждения:

¹ Fiedler K. Schriften zur Kunst, Bd. 2. München, 1971, S. 380.

«Произведение искусства может не нравиться и все же быть хорошим»;

«Требовать от искусства красоты столь же несправедливо, как требовать от него моральную тенденцию»;

«Искусство — это не что иное, как язык, с помощью которого вещи переводятся в сферу познающего сознания»;

«Любой прогресс состоит в расширении познания».

Эти афоризмы Фидлера нам пригодятся: в них как раз та программа, которую сегодня пытается реализовать «неоавангард». Кризисные явления, обнаружившиеся в искусстве уже в прошлом веке, Фидлер выдавал за прогресс познания. Слабость его рассуждений очевидна. Фидлер узко смотрит на художественное творчество, видит в нем только способ добывания знаний, умалчивая о воспитательном назначении искусства, об эстетическом идеале, третируя высокие чувства.

Мы привыкли считать, что теоретической основой разрушения красоты служит «разрушение разума», так назвал Д. Лукач философский иррационализм. Фидлер — убежденный рационалист, но крайности сходятся, и крайний рационализм приводит туда, где расположился иррационализм. «Авангард» — это экстремизм, потеря меры, «утрата середины», как удачно выразился один искусствовед. Прежний, довоенный «авангардизм» тяготел к иррационалистическому философствованию, нынешний, «неоавангард» апеллирует к науке, к «точным методам».

На Фидлера сегодня опираются те, кто воюет с красотой в искусстве. Показательна в этом отношении конференция западногерманских искусствоведов и эстетиков, материалы которой вышли в свет под выразительным заголовком «Искусство, которое больше не является прекрасным». Авторы сборника ставят перед собой задачу лишить традиционное понятие эстетического «нормативной самоочевидности». Как уточняет рекламная аннотация на суперобложке тома, «в качестве пограничных явлений эстетического рассматриваются: абсурдное, безобразное, болезненное, жестокое, злое, непристойное, низменное, омерзительное, отвратительное, отталкивающее, политическое, поучающее, пошлое, приводящее в содрогание, скучное, ужасное, шокирующее». Выразительный набор «категорий»! За редкими исключениями здесь представлены термины не «пограничные» эстетическому, а находящиеся далеко за его пределами, прямо ему противоположные.

Американский профессор Х. Дикман выступил на кон-

ференции с обширным докладом, один из разделов которого называется «Утверждение безобразного». По мнению Дикмана, прекрасному можно бросить упрек в том, что «оно не изумляет и не подавляет. Это требование непосредственности и интенсивности влечет за собой решительные перемены в понимании объективности, дистанции, предметности и идеальности художественного произведения»². Новое понимание «объективности, дистанции, предметности и идеальности» состоит в том, что устраняется принцип отражения, художественное произведение наделяют «объективностью», т. е. убирают дистанцию между искусством и жизнью, делают искусство «предметным» в том смысле, что оно уже не принадлежит более «идеальному», духовному миру красоты. Конечно, ужас и отвращение вызывают более «интенсивные» и «непосредственные» эмоции, чем переживание прекрасного, но каков вектор, какова направленность этих эмоций? Они деструктивны, не возвышают, а унижают человека.

Вот здесь и проходит водораздел между классической эстетикой и современными западными теориями искусства. Классическая эстетика не уходила от проблемы безобразного в искусстве, но решала вопрос четко и однозначно, требуя бескомпромиссного его отрицания. А теперь нам преподносят «утверждение безобразного»! Классическая эстетика требовала от художника не отворачиваться от безобразного, но и не капитулировать перед ним. Предмет изображения не тождествен художественному произведению, последнее включает в себя мастерство художника и его мировоззренческую позицию; произнося приговор над безобразным, художник способствует утверждению идеала. Отрицание отрицания есть утверждение, в данном случае прославление красоты как правды жизни. Такого взгляда придерживались и Буало, и Гердер, и Шиллер.

Классика не в чести. Кого вспоминают часто, так это Карла Розенкранца, автора книги «Эстетика безобразного». Вспоминают, однако, некстати. Для начала книгу надо проштудировать, а потом сослаться, но такова профессорская привычка: кто-то раз упомянул, и затем ссылки сыплются без того, чтобы заглянуть в текст. А в тексте все наоборот.

Ученик Гегеля Розенкранц был верен классической традиции, его книга не апология мерзости, а призыв к ее разоблачению. «Не само безобразное как таковое доставляет

² Die nicht mehr schönen Künste. München, 1968, S. 274.

нам наслаждение, а прекрасное, которое преодолевает отпадение от самого себя». И в другом месте: искусство «должно нам продемонстрировать безобразное во всей остроте его уродства»³.

Не с вами Розенкранц, истребители прекрасного! Он вместе с классиками, от которых вы отреклись, он принадлежит эстетике, которую вы относите к ископаемым временам, объявили устаревшей. Профессор Одо Марквард, мастер на хлесткие афоризмы (ему принадлежит выражение, давшее название сборнику — «Искусство, которое не является больше прекрасным»), относительно эстетики и эстетического высказался так: «Определить, значит установить дату: эстетическое — это дело определенного исторического периода, а именно — это теория и практика искусства между 1750 годом и началом XIX века». (В 1750 году вышел первый том «Эстетики» А. Баумгартена, который не только дал имя науке, возникшей еще в древности, но и пытался определить место этой науки в системе философии. В начале XIX века Шеллинг и Гегель изложили классическое понимание домарксистской эстетики, на это время падает и расцвет творчества Гёте.)

Марквард произнес приговор эстетике. Не пощадил он и тех, кто занимается этой наукой. Раз нет прекрасного искусства, бессмысленными становятся и рассуждения о нем. Так прямо и было заявлено в лицо почтенной публике, толковавшей о достоинствах безобразного искусства. Этим сказано было все: искусства нет, эстетики нет, нечего о них толковать, пора расходиться по домам. Достигнутый результат быстро переключал в справочники. В то время (начало семидесятих годов) предпринято было издание многотомной энциклопедии «Исторический словарь философии». Статья «Эстетика» (в соответствии с немецким написанием слова оказавшаяся в первом томе) фактически сворачивала рассмотрение проблемы на Гегеле и содержала утверждение, что современное искусство «не выполняет более эстетическую функцию». Оставалось только закрыть кафедры эстетики, а знатокам ее сложить с себя ученые степени.

Но люди, не ведавшие о вердикте ученых мужей, продолжали читать художественную литературу (а писатели писать ее), ходить в театры и музеи, радоваться красоте

³ Rosenkranz K. *Asthetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853, S. 43, 52.

окружающего мира. В их числе были, не сомневаюсь, и профессора эстетики. Продолжали они, видимо, размышлять о своей (не существующей более) науке. И, это уж точно, — ездить на международные эстетические конгрессы, которые порой проводились в весьма привлекательных курортных местах. Ситуация возникла парадоксальная и тупиковая.

Из тупика путь один — назад. Уже зимой 1972 года в Фрейбургском университете была прочитана серия докладов на тему о том, жива ли еще эстетика. Из этих докладов возник сборник «Эстетика сегодня», составитель которого А. Гианарас в статье «Оправдание эстетики путем подозрений» констатировал: «Наука о прекрасном сегодня невозможна, потому что место прекрасного заняли новые ценности, которые Валери назвал шок-ценностями — новизна, интенсивность, необычность». Гианарас ратовал за эстетику без категории прекрасного. Таков, мы помним, был первоначальный вариант истребления прекрасного, предложенный Фидлером. После того как не удалось полное разрушение эстетики, вспомнили и о такой возможности. Любопытная деталь: Гианарас отмечал «особую готовность марксизма предоставить эстетике новую родную почву и включить ее в свою систему»⁴. Пока буржуазные профессора разрушали эстетику, марксисты работали в ней. Еще немного, и эстетика могла бы превратиться в синоним революционной теории. Такого допустить было нельзя.

Мне трудно судить о мотивах, побудивших бохумского профессора В. Эльмюллера срочно собрать своих коллег для выяснения вопроса, что осталось от эстетики, существуют ли еще какие-либо ее остатки, что делать с ними — доламывать до конца или начать работу по сбору их, ремонту и реставрации. Возникла (в Падеборнге) исследовательская группа «Философия и искусство». Открывая первый сборник, выпущенный этой группой, Эльмюллер исходил из факта «конца философской дисциплины эстетики»⁵. Другие выражались осторожнее.

Что же все-таки оставляют нам ученые мужи просвещенного Запада от доброй старой науки эстетики? Профессор Ф. Коппе, участник падеборнских сборников, наиболее благожелательно к эстетике настроенный, выпустил в 1983 году книгу «Основные понятия эстетики», один из разделов которой так и называется «Остаточные критерии эстети-

⁴ Gianaras A. *Asthetik heute*. München, 1974, S. 11.

⁵ «Kolloquium Kunst und Philosophie», Bd. I. Paderborn, 1981, S. 12.

ческого». Самый «респектабельный» из остатков эстетического — «инновация», обнаружение новых восприятий, новых смысловых горизонтов. Еще осталась «неопределенность или многозначность». Третий остаток — «фикциональность», иными словами — вымысел. По сути дела, это те же «шок-ценности», о которых, ссылаясь на Валери, писал Гианарас.

Ну а как быть с красотой? «Прекрасное не равнозначно эстетическому, если вспомнить, что эстетическое содержит элементы безобразного, которые не уменьшают, а иногда и повышают эстетическую прелесть»⁶. И, как принято, ссылка на Розенкранца, который, как мы отметили, говорил совсем иное. Пассаж этот содержался и в одном из выступлений Коппе на коллоквиуме «Философия и искусство» и вошел в новую книгу, получив любопытные дополнения.

Коппе различает «традиционную» и «современную» красоту. Раньше красота была целостным восприятием «здорового» мира, теперь стало ясно, что мир «болен» и целостное отношение к нему фальшивка, красота возможна поэтому только как разоблачение, как «демифологизация надежды». Ну, разумеется, и художественный язык всегда прекрасен. А затем у Коппе в конце книги (в сноске № 78) появляется вдруг ценнейшее признание: «В кардинальном пункте совпадают оба определения — эстетического и красоты (хотя они и позволяют различать внутри искусства крайние противоположности). Поэтому вопрос о понятии прекрасного и сегодня — в свете опровержения красоты современным искусством — остается центральным вопросом эстетики».

Вот те раз! Центральный вопрос — и в сноску. Впрочем, и то слава богу: начали ведь заупокойную службу и лишь к концу вдруг провозгласили здравицу. Что же происходит в художественной жизни западного мира, если снова (пусть пока в сноске!) заговорили о прекрасном как центральном вопросе эстетики?

* * *

Все злключения буржуазной эстетики — то полный ее разгром, то робкие попытки реставрировать разрушенное — так или иначе отражают злключения «авангардистского» искусства. Конец 60-х и начало 70-х годов (когда вышла

⁶ Koppe F. Grundbegriffe der Ästhetik. Frankfurt / M., 1983, S. 156.

книга «Искусство, которое не является больше прекрасным», когда «Исторический словарь философии» похоронил эстетику) — время анархического бунта «новых левых». Экстремизм в политике — экстремизм в искусстве. Но западную публику уже трудно было удивить: видела она на выставках и мазню ташистов и унитаза с автографами, ржавые колеса, раскрашенные фотографии и муляжи. Поп-арт и оп-арт казались уже архаикой.

И вот возникло нечто новое — лэнд-арт. «Лэнд» — «земля», «почва», и в музеи потащили щебенку, камни и просто землю. Высшее достижение этого жанра — 500 кубометров грунта в залах картинной галереи. Затем лэнд-арт переключался на свежий воздух. Художники рисовали узоры на траве, подстригали цветы и деревья. Непосвященные профаны заговорили о том, что садовники давно занимаются таким делом. «Авангард» отправился в пустыни. В горах Невады маэстро лэнд-арта динамитом и бульдозерами выбрал 240 000 тонн породы. Возник котлован длиной с полкилометра. Говорят, что с самолета, если тот летит невысоко, зрелище довольно любопытное. А если пустить воду, будет хороший бассейн.

Кстати, камерный вариант лэнд-арта с использованием воды и природных живых форм: в музее установили аквариум с плавающими в нем рыбами. Когда «автор» с помощью электрошока (шок-ценности!) хотел на глазах зрителей убить в аквариуме все живое, публика запротестовала.

Следующая новация — боди-арт. «Боди» — «тело»; однажды на выставке скульптуры Яекий ваятель выставил самого себя. Потом уже двое демонстрировали свои фигуры, под музыку они совершали некоторые телодвижения. Профаны опять напомнили о том, что это не скульптура, а пантомима, искусство древнее и достойное. Тогда «авангард» пустился во все тяжкие. Перед изумленной публикой скульптуристы (слово образовано как нечто среднее между скульптором и скульптурой) мазали себя краской, обливали нечистотами и кровью животных, выполняли разного рода непристойные «акции». Высший результат в этом жанре — скульптурист Шварцкоглер, регулярно увечивший себя в ходе самодемонстрации, в конце концов скончался от нанесенных себе телесных повреждений.

Но и это еще не все. Во всех, даже самых абстрактных видах беспредметного искусства и художествах боди-арта было на что смотреть. «Авангард» не мог с этим прими-

ряться. И вот возникает «теоретическое искусство», изобразительное искусство без изображения, когда нужно не смотреть, а думать.

...Пора, видимо, сослаться на источник, иначе читатель может заподозрить мистификацию. Все, о чем я поведал, взято не из газетного фельетона, а из вполне солидного искусствоведческого исследования — Джон А. Уокер, «Искусство, начиная с поп-арта», Лондон, 1975. В том же году появился немецкий перевод, который я и процитирую далее. Речь идет об описании «Мундуса» — электронного аппарата, изобретенного создателем «теоретического искусства» Стизекером.

«Это хитроумное устройство размером с игровой автомат представляет собой первое четкое воплощение теорий Стизекера. Двумя контрольными кнопками можно освещать набор пластин. Каждая пластина содержит диаграмму, которая четырьмя различными символами изображает четыре понятия — действие, привычку, обучение, закон. Посетитель играет в символическую игру, отвечая на вопросы и продвигаясь к конечному пункту «х», находящемуся в нижней части машины, двумя возможными путями — субъективным и объективным»⁷.

Стизекер назвал «Мундус» «функциональным художественным произведением», целью которого является не изображение внешней «реальности», а описание мира значений, которые фиксируются интеллектом в ходе символической игры».

Вот так и закончилась история западноевропейского изобразительного искусства. Программа, набросанная столет назад Фидлером — никакой красоты, никаких эмоций, одни знания, — была осуществлена.

Снова скажу: из тупика путь один — назад. И чем скорее, тем лучше. Заметнее всего попятное движение западного искусства проявилось в художественной прозе. Тетралогия П. Хандке «Медленное возвращение домой», которая открывается повестью того же названия, заслуживает более обстоятельного разбора. Пока лишь отмечу: герой повести возвращается домой после долгих странствий на чужбине, возвращается в родную культуру, к традиционным ценностям. Назад к красоте! К красоте природы, жизни, искусства. Таков смысл второй части тетралогии Хандке — «Уроки гряды Сент-Виктуар». Тема возвращения в культуру

⁷ Walker J. A. Kunst seit Pop Art. München, 1975, S. 56.

трактуются здесь на материале изобразительного искусства. У авангардистов исчез пейзаж, а без пейзажа, считает Хандке, нет живописи. Он размышляет о положительном идеале как задаче искусства. Увековечить природу в изображении — запечатлеть ее на полотне или в литературном описании — и в прямом смысле слова, т. е. уберечь от истребления все, что живет на земле, — такова, по Хандке, задача художественного творчества.

Удивительно перекликается с тетралогией Хандке роман швейцарца Сильвио Блаттера «Растущая тоска по дому» (в русском переводе, выпущенном издательством «Радуга», «А тоска все сильней...», заголовок утратил характеристики той тоски, которая мучит героев). Герой романа, литератор, возвращается из-за границы в родной кантон, чтобы писать его историю. События прошлого переплетаются с современными делами, в том числе детективной историей: из тюрьмы бежит уголовник. У последнего тоже вдруг просыпается «тоска по дому», и он намерен начать жизнь сначала. Замысел, правда, рухнул, но в день его краха, когда раненого парня грузят в полицейскую машину, на свет появляется новый человек, и уж он-то будет прочно держаться за свое гнездо! Написанный затем роман С. Блаттера «Нет краше края» развивает ту же тему.

За искусство, утверждающее истину, добро и красоту, выступает американский писатель Джон Гарднер. «В мире, где почти все, именуемое искусством, мертво, продажно и к тому же отдаёт пустозвонством и академизмом, я отстаиваю — при помощи разумных доводов или, наоборот, стуча кулаком по столу — старомодный взгляд на сущность и назначение искусства... Традиционный взгляд состоит в том, что подлинное искусство морально, оно стремится продвинуть жизнь к лучшему, а не принизить ее. Оно стремится предотвратить сумерки богов и наши собственные»⁸.

Теперь нам станут понятнее те виражи, которые совершает западная эстетика вокруг устраненной ею категории прекрасного. Интерес к традиции, поиски гармонии, возвращение к классике, которые все явственнее проявляются у художественной интеллигенции Запада, не могли не затронуть теоретиков. Кстати, и «авангард» подстраивается под настроения и пятится назад. Энди Уорхол, корифей поп-арта, тоже проявляет интерес к классике. В 1981 году на международной книжной ярмарке во Франкфурте мне до-

⁸ Писатели США о литературе, т. 2. М., 1982, с. 389.

велось видеть последнюю (тогда) его работу — портрет Гёте. Уорхол не стал утруждать себя собственным осмыслением и воссозданием образа великого поэта, нет, он взял классический образец — портрет работы Тишбейна (деталь картины «Гёте в Италии»), скопировал его в плакатной манере, значительно увеличив размер копии по сравнению с оригиналом. Что можно сказать об этом произведении? Плакат, он и есть плакат. Ни протеста, ни особых восторгов он не вызывает.

Вызывает озабоченность то, что видишь иногда на западном экране. Формалистические кривлянья в кино не прижились. Зато натурализм перешагнул все допустимые границы. Как будто режиссеры думают только о том, как бы еще оглушить зрителя, что бы еще такое позволить себе недозволенное. «Сто двадцать дней Содома» Пазолини. Автор уверял, что это антифашистский фильм. Действие действительно происходит в последние месяцы муссолиниевского режима, показанного без прикрас. Но социальный пафос фильма растворен в содержании, заимствованном у маркиза де Сада. Два часа демонстрируют сексуальные перверзии, смотреть становится вдруг невольно, закрываешь глаза. Это уже антиискусство, антикино, когда невозможно смотреть на экран. Тот же просчет в фильме «1900» Бертолуччи. Режиссер воссоздает историю классовой борьбы в итальянской деревне начала нашего века. Но, отдавая дань моде, он подчас нагнетает кадры, вызывающие отвращение. В том же «жанре» снята «Шкура» Ковани. На экране — нагромождение утрированных мерзопакостных сцен. Я называю только серьезные фильмы, претендующие на высокий уровень, на новаторство. Что уж говорить о массовой коммерческой продукции, дешевых шоу. Когда-то итальянский кинематограф прославил себя замечательными лентами. Теперь на смену «неореализму» пришел «неоавангардизм». Будем надеяться, что топтание в эстетическом тупике продолжится недолго и возобладает человечность и чувство прекрасного.

В художественной жизни Запада происходят сейчас противоречивые процессы. Явно обнаружившейся «тоске по прекрасному», поискам гармонии противостоит общая тенденция распада духовных ценностей перед лицом тупиковой экономической ситуации и возможной атомной катастрофы. Дезориентирующее влияние оказывает художественная критика и эстетика, утратившая «связь времен» и твердые ценностные критерии.

Буржуазная эстетика отреклась от классического наследия. О Лессинге забыли. Над Шиллером подтрунивают. У Гегеля заимствуют одну из самых слабых его идей — мысль о конце искусства, о замене его наукой. Наследником классической традиции выступает марксизм, впитывающий в себя все ценное из культуры прошлого.

В послевоенные годы советская и зарубежная марксистская эстетика сделала шаг вперед, обогатилась новыми результатами. Наши идейные противники не желают этого замечать. Критикуя марксизм, они обращаются, как правило, к работам тридцатых и сороковых годов, опровергая нами отвергнутое и превзойденное.

Нас критикуют за вульгарное социологизирование в эстетике, не замечая того, что мы сами критикуем тех, кто проводит подобные взгляды. Учение Маркса о социальных корнях и обязанностях искусства не имеет ничего общего с примитивной трактовкой вопроса.

Нас обвиняют в умозрительном подходе к искусству, в гносеологизме, в том, что мы видим в искусстве только средство познания. Это тоже вчерашний день нашей эстетики. После войны у нас появился ряд работ, обосновывающий ценностный подход к художественному отражению мира. Красота — это ценность, которой дорожит социалистическое общество. В отличие от буржуазной эстетики, устранившей проблему прекрасного из круга своих интересов, марксистская эстетика уделяет этой проблеме огромное внимание. Вот уже тридцать лет идет у нас, то затухая, то вспыхивая вновь, дискуссия о природе красоты. Нельзя сказать, что безуспешно. Пустым словопрением она может показаться лишь человеку постороннему, не желающему думать; заинтересованного она ведет по пути решения проблемы, свидетельствуя о развитии марксистской эстетической мысли.

Вот две книги с одинаковым названием. Работа московского эстетика В. Ванслова «Проблема прекрасного» вышла в 1957 году, но и сегодня читается с живым интересом, в чем-то убеждает, в чем-то вызывает желание возразить. Автор, как и его единомышленники, настаивает на «общественной сущности эстетических качеств»⁹. Двадцать четыре года спустя ереванский эстетик А. Калантар выпустил рабо-

⁹ Ванслов В. Проблема прекрасного. М., 1957, с. 63.

ту, также озаглавленную «Проблема прекрасного», он выступает от имени тех, кто отстаивает иную, противоположную позицию, а именно — «объективно-природное существование прекрасного»¹⁰. Вся книга от начала до конца полемична, содержит возражения и аргументы, иногда убеждающие, иногда нет, но направленные на выяснение истины. Тон деловой, спокойный, а в предисловии автор просит прощения у тех, по отношению к которым «в пылу полемики был излишне резок», многолетний спор он не считает бесплодным. Если учесть, что вскоре после выхода книги А. Калантар скончался, его слова обретают характер завета, обращения к следующему поколению ученых, которые достойно продолжат спор и доведут его до конца. Коллегиальный тон полемики всегда на пользу дела. Только в этом случае спор носит действенный характер, способствуя сближению точек зрения, приносит ощутимые результаты¹¹. Здесь они налицо: зачинатель дискуссии, покойный ныне А. Буров, поначалу ярый «общественник», внимательно прислушавшись к голосу «природников», в последней своей книге пришел к разумному синтезу крайних точек зрения — «эстетическое имеет как природную, так и общественную основу»¹².

Действительно, решить проблему можно, лишь опираясь на идеи К. Маркса и Ф. Энгельса о человеке как социально-природном существе. Сущность человека — совокупность всех общественных отношений. Это аксиома. Но Маркс никогда не сбрасывал со счетов природу, требуя от обществоведов учитывать ее фундаментальную вовлеченность в социальный процесс, принадлежность человека природе.

Широко известна мысль Маркса о формировании человеком материи по законам красоты в силу способности человека прилагать к предмету природы соответствующую меру. Отсюда красоту можно определить как объектив-

¹⁰ Калантар А. Проблема прекрасного. Ереван, 1981, с. 300.

¹¹ Вот почему заслуживает отрицательной оценки упоминавшаяся выше книга М. Лифшица «В мире эстетики» (М., 1985), где собраны его ранее не публиковавшиеся фельетонного типа статьи. Грубые передержки, оскорбительный тон по отношению к оппонентам, стремление не опровергнуть, а обругать и унизить человека водили рукой автора, тоскующего по духовной атмосфере тридцатых годов, когда подобные приемы полемики были широко распространены. Книга производит отталкивающее впечатление и нисколько не способствует прояснению спорных проблем.

¹² Буров А. И. Эстетика: проблемы и споры. М., 1975, с. 69.

но данную меру взаимодействия в системе человек — природа.

Есть еще один аспект проблемы, на первый взгляд бесспорный, но при внимательном рассмотрении дающий повод для спора, требующий глубокого анализа и обоснования. Это вопрос об объеме и содержании понятия «прекрасное». Существует ли прекрасное наряду с другими эстетическими категориями (в том числе и безобразным), или красота является всеобщим эстетическим отношением и только соотносительность с ней (и подчинение ей) дает право говорить об эстетическом смысле других понятий? По отношению к теории искусства этот вопрос звучит так: должно ли художественное произведение быть обязательно прекрасным?

Большинство наших «природников» и «общественников» (в том числе В. Ванслов и А. Калантар в своих книгах «Проблема прекрасного») дают недвусмысленный положительный ответ на этот вопрос. Да, вне красоты нет искусства. К сожалению, не всегда такой ответ слышишь от творческих работников. Иногда говорят о том, что современное искусство якобы вышло за рамки красоты, художник сегодня пользуется более широкими критериями, стремится к чему-то иному, что не произносится, но подразумевается — безобразному. И совсем беда, когда эти принципы воплощаются в творчестве. Возникают тогда произведения убогие (уродующие вкус), безыдейные.

Взаимная связь искусства и красоты, судя по появившимся у нас работам, привлекает внимание польских марксистов. Но не всякое предложенное решение, не всякий подход к проблеме может быть принят без оговорок и возражений. В книге Алиции Кучиньской «Прекрасное. Миф и действительность» есть специальный раздел, озаглавленный «Должно ли произведение искусства быть прекрасным?»; ознакомившись с этим разделом, читатель не получает четкого ответа на поставленный вопрос, ответ (и притом неприемлемый) он неожиданно находит в предшествующем тексту эпиграфе из Герберта Рида, где говорится: «Нельзя применять классическое понятие прекрасного одновременно и к греческой Афродите, и к византийской мадонне, и к божку дикарей из Новой Гвинеи или с Берега Слоновой Кости; исходя из здравого смысла, следует признать, что последний не только не красив, но даже безобразен. Но, несмотря на то,

красивы или безобразны эти предметы, все они считаются произведениями искусства»¹³.

В книге А. Кучиньской есть иллюстрация — африканская статуэтка, изображающая мужчину и женщину. Фигуры приземисты, лица схематичны, пропорции тела нарушены. Но можно ли назвать статуэтку безобразной? Я не решился бы: безобразно то, на что неприятно смотреть; когда исполнители боди-арта на глазах публики вспарывают живот свинье и вываливают внутренности на обнаженную женщину, это отвратительное зрелище, по той же причине невозможно смотреть фильм «Шкура», о чем шла речь выше. А в африканской статуэтке есть своя привлекательность. Ее хочется разглядывать. Первая мысль при этом — о недостатке умения: в чем-то она напоминает детские рисунки, которые всегда радуют нас, несмотря на их несовершенство. В статуэтке нет карикатурности, нет стремления унижить человека, надругаться над его телом, в основе лежат непривычные нам принципы лепки образа. И тут возникает мысль о необходимости раздвинуть представления о красоте, сделать их предельно широкими, чтобы охватить ими все творения человеческого гения в разных исторических условиях.

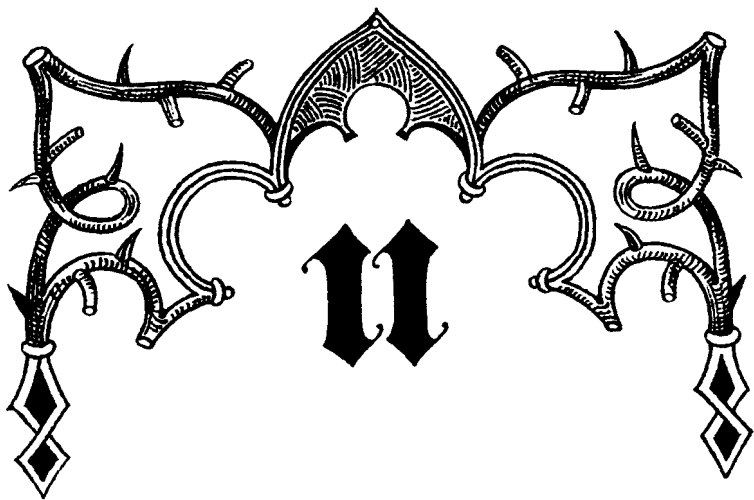
Локальные цивилизации древности и средних веков создавали ограниченные эстетические критерии, непримиримые к иным художественным принципам. Римляне считали древних германцев «варварами». Христианское средневековье отвергало и языческую античность и мусульманский Восток. «Просвещенные» европейцы XVII века непонимающими глазами смотрели на шедевры Мексики и Бенина, а у себя дома не замечали красоты народного творчества. В свое время Пушкина упрекали в том, что он «портит» литературный язык, вводя в него слова и выражения, бытующие в народе. Конечно, и в наши дни жива художественная непримиримость, не в целом развитый вкус сегодня позволяет наслаждаться не только всеми видами национального искусства, но и художественным творчеством других народов, других эпох. При этом расширение границ прекрасного не приводит к их исчезновению, не уравнивает в правах красоту и безобразное. Границы остаются. Уступить здесь значит вступить на путь в тупик, который уже проделало западное искусство.

¹³ Кучиньская А. Прекрасное. Миф и действительность. М., 1977, с. 58.

Кучиньская права, указывая на недостатки теории прекрасного, на нечеткость и расплывчатость формулировок. Но нет никаких оснований для ее вывода: «Прекрасное как исследовательская категория в современной эстетике не имеет и не может иметь значения... Кризис в развитии теории прекрасного и свержение его с пьедестала именно в теоретической области заключается не только в модернизации языка, как думают некоторые. Вопрос здесь не только вербальный. Благодаря обогащению языка особый вид эстетической ценности, который на протяжении веков назывался «прекрасным» — это следует подчеркнуть, — обособляется от связанных с ним внеэстетических ценностей — добра и истины».

И хотя Кучиньская подчеркивает, что речь идет о прекрасном как о понятии (не о реальном отношении), хочется решительным образом возразить. Понятия отражают действительность, и если они неудовлетворительны, надо их совершенствовать, а не отбрасывать с порога, отказываясь от теоретического решения проблемы, в котором заинтересованы не только теоретики, но творцы искусства, его потребители и пропагандисты.

Странно видеть эстетика, отворачивающегося от этики, как раз в то время, когда идея эстетического воспитания все больше овладевает умами педагогов. Странно слышать от эстетика, что нет более связи между красотой и истиной, как раз в то время, когда ученые, изучающие процесс научного поиска, все чаще вспоминают о красоте как надежном ориентире открытия. Художественная культура исследователя рассматривается в качестве одного из условий успеха. Свою роль в подъеме художественной культуры призвана сыграть и эстетика — наука о прекрасном.



В КОНЦЕ ВОЙНЫ

Война закончилась для меня в ночь на 14 апреля 1945 года. Немецкий антифашист ефрейтор Круммель и я, капитан Советской Армии, стояли на центральной площади городка Фишгаузен. Улицы были пусты: передовые части ушли дальше к Пилау, а тылы не подтянулись; население пряталось по подвалам, может быть, его здесь и вовсе не было. Город горел.

Помню немецкую самоходку, уткнувшуюся пушкой в магазинную витрину. Помню раненую лошадь, ноги которой застряли в канализационном колодце. Делать здесь нам было нечего. Я показал Круммелю в ту сторону, откуда мы пришли. Он схватил меня за руку:

— Геноссе капитан, немцы!

Навстречу нам из дыма и пламени выполз танк. Мы бросились в дверь магазина, витрину которого раздавила подбитая самоходка, и легли на пол. Танк быстро прошел площадь. Обгоняя его, пронеслись два бронетранспортера, ехали машины и повозки, бежали солдаты. Все это двигалось в сторону моря: остатки разбитой части пытались уйти от плена. Мы слышали топот сапог, крики, ругань.

Когда шум снаружи смолк, мы вышли из укрытия. Быстрым шагом проулками и задворками выбрались на

окраину. Начинало светать. Мы прошли еще несколько километров. Здесь уже было совсем тихо. Вошли в одинокий дом у дороги, нашли там наших связистов, легли на пол и заснули.

Мы не виделись тридцать лет. Я бывал в ГДР и раньше, но трудно найти человека, когда известна только фамилия и ты не знаешь ни его имени, ни где он работает, ни когда он родился. Круммель, как потом выяснилось, бывал в нашей стране, но он не помнил даже моей фамилии. На этот раз я заранее обратился за помощью в Союз писателей ГДР.

Не стану рассказывать о перипетиях поисков. Были они не просты. Но... «ищите, да обрящете». И вот мы сидим вместе и не узнаем друг друга: время сделало свое дело. Выручают фотографии тех лет и общность воспоминаний.

Круммель попал в плен, точнее, перешел на сторону Красной Армии, еще точнее — переехал вместе со штабной автомашиной, которую обслуживал, в самом начале войны. Ранее политически нейтральный, бездумно проделавший почти бескровную кампанию во Франции, он впервые задумался о судьбе своего народа, когда Гитлер напал на СССР. Он понимал, что в этой войне поражение Германии неизбежно. В плену он стал антифашистом. Участвовал в создании Национального комитета «Свободная Германия» и вошел в его состав. Вскоре его послали уполномоченным на Северо-Западный фронт. Ходил в немецкий тыл к партизанам, разбрасывал листовки Национального комитета, вел на переднем крае передачи для немецких солдат через громкоговорящую установку. Когда была создана антифашистская школа I-го Прибалтийского фронта, стал одним из ее немецких преподавателей. Школу укомплектовали сравнительно новыми военнопленными, изъявившими желание активно участвовать в борьбе с гитлеризмом. У каждого за плечами были многие месяцы войны, поэтому в боевой подготовке они не нуждались. Главное внимание уделялось политическому образованию.

Дело было под Кенигсбергом. Наши войска готовились к штурму осажденного города. Под покровом темноты сосредоточивались невиданные массы боевой техники. Днем все это маскировалось в лесах, и только разбитое вдрызг шоссе, на котором уже не оставалось ни кусочка асфальта, свидетельствовало о том, что происходит здесь по ночам. Немцы знали, что их ждет, и укрепляли оборону;

возникали новые минные поля, противотанковые заграждения, ряды проволоки. Нашим разведчикам все труднее становилось приводить «языков».

В этих условиях и было решено на участке 39-й армии использовать немецких антифашистов. Боевое задание гласило: активными действиями спасти жизнь возможно большому числу немецких солдат, в случае необходимости применить оружие. Командиром отряда был назначен ефрейтор Круммель. В одну из мартовских ночей в немецкой форме с оружием в руках отряд покинул нашу передовую. Круммель шел впереди с ударной группой, за ней два взвода. Луна спряталась в облаках, опустился туман. Шли медленно и долго. Время от времени посылали вперед саперов, но ни мин, ни проволоки не было. Связь с командованием поддерживали по рации. Через полтора часа стало ясно, что отряд движется по нейтральной зоне вдоль немецких и советских окопов. Приказано было вернуться назад.

Неудача не обескуражила. Было только очевидно, что Круммель в командиры не годится. Он прекрасный товарищ, политически безупречен, но командовать должен офицер. Даже если у ефрейтора в помощниках маршалы и генералы, ничего путного не получится: разительный пример тому — Гитлер. Командиром отряда был назначен лейтенант Альфред Петер.

В ночь на 22 марта в районе станции Гольдшмиде 58 антифашистов (вооружение — 47 автоматов, 11 винтовок, 40 ручных гранат) снова вышли в нейтральную зону. Круммель в этой операции не участвовал. Но у него сохранилось донесение лейтенанта Петера. Оно лежит сейчас передо мной, и, сопоставляя воспоминания участников и свои собственные, я выправляю по нему неточности памяти.

А память воссоздает необычную картину: из трех «студбеккеров» выпрыгивают солдаты в касках и обмундировании вермахта. Рослые парни с немецкими автоматами и немецкими гранатами, и это не бутафория, а до переднего края рукой подать. Но дело происходит в конце войны, не под Москвой, а под Кенигсбергом. Это понимают и наши разведчики, рядом с которыми я стою, они в курсе дела, держатся спокойно, хотя и настороженно. Петер негромко подает команду и выстраивает антифашистов.

Дальше его рассказ. Отряд двигался в следующем порядке: впереди два сапера, затем группа прорыва под командованием фельдфебеля Борнмана, командир роты со связными и за ним два взвода. Винтовочный и пулеметный огонь,

осветительные ракеты заставляли двигаться крайне медленно и на узком участке. Русский разведчик вывел антифашистов за линию боевого охранения, показал, где находятся немецкие огневые точки. «Лежавшее перед нами темное поле,— пишет Петер,— давало прекрасные возможности для сближения. Двигаясь змейкой, сюда быстро подтянулись оба взвода. В 300 метрах от нас виден был отдельно стоящий дом. Я отдал приказ командиру ударной группы фельдфебелю Борнману использовать этот дом в качестве ориентира для дальнейшего продвижения. Прошло примерно 1—1/2 часа, пока фельдфебель Борнман со своей группой достиг передовых позиций. Находясь на расстоянии примерно 20 м от немецких окопов, Борнман принял решение обнаружить себя». По его распоряжению находившийся впереди сапер крикнул три раза:

— Эй, часовые!

Наконец раздался ответ:

— Да, в чем дело?

Тогда группа Борнмана поднялась с земли. Заговорили громко и наперебой:

— Слава богу, вышли к своим!

— Ребята, не стреляйте!

— Где у вас тут проход?

Проход показали, и антифашисты спустились в окоп. Перед ними был пулеметный расчет: унтер-офицер и два солдата.

— Кто вы такие? Откуда? — спросил унтер-офицер.

— Возвращаемся из глубокой разведки и заблудились к чертям. Нам нужно к майору Нахт из боевой группы Финкеля,— ответил Борнман.— Какой сегодня пароль?

Пулеметчики пароля не знали. Борнман попросил закурить. Его и несколько человек проводили в блиндаж унтер-офицер и один из солдат. Там хозяев блиндажа обезоружили. Когда Борнман вышел наружу, третий солдат, оставшийся у пулемета, был также обезоружен. Борнман не медля отправил связного к Петеру с донесением об успехе.

«Получив донесение,— пишет Петер,— я понял, что наступил подходящий момент для того, чтобы ввести в немецкие позиции оба взвода. Боевая задача и способ ее осуществления были известны всем участникам операции. Первый взвод под командованием унтер-офицера Кунце должен был, войдя в образовавшуюся брешь, двигаться направо, насколько возможно с учетом конкретной ситуации. Второй взвод под командованием унтер-офицера

Лау имел аналогичную задачу в левом направлении. Кроме того, каждому взводу надлежало выделить по одному отделению для обеспечения флангов продвигающейся вперед группы Борнмана. После того как оба взвода вошли в прорыв, группа Борнмана двинулась в сопровождении пленного пулеметчика к командному пункту роты.

Наступило решающее мгновение. Унтер-офицер Штробель и обер-ефрейтор Майснер с автоматами наперевес вошли в блиндаж командира роты обер-лейтенанта Грюнвальда. За столом сидели два солдата, на нарах лежали еще пять человек. Штробель был известен своим бесстрашием и немногословием. Он приветствовал сидевших возгласом «Хайль!» и умолк. Дальнейшие переговоры вел Майснер, выполнявший в ударной группе политические функции.

С нар поднялся командир роты и взволнованно спросил:

— В чем дело? Что вам здесь нужно?

— Господин обер-лейтенант, мы военнопленные, участники движения «Свободная Германия». Мы пришли сюда, чтобы спасти вашу жизнь и жизнь ваших людей.

— Каким образом? Что вы хотите с нами сделать?

— Отвести вас к русским. Война проиграна. Мы хотим прекратить кровопролитие.

— И направляете на меня автомат.

— Другого способа нет.

Обер-лейтенант Грюнвальд стоял, опустив голову и засунув руки в карманы. В блиндаж вошел Борнман. Штробель разбудил спящих и поставил их у двери. Неожиданно зазвонил телефон. Грюнвальд взял трубку; на него уставились два автомата.

— Так точно, я отправил их в три ноль-ноль.

Трубка легла на место.

Майснер: Господин обер-лейтенант, на каком расстоянии находится командный пункт батальона? Сколько там человек?

Грюнвальд: Метров 500—600. Число людей обычное.

Майснер: Вы не могли бы позвонить командиру батальона и вызвать его сюда? Он придет?

Грюнвальд: Я думаю, что придет. Позвонить ему?

В этот момент Борнману доложили, что бежал один из обезоруженных часовых. Борнман дал приказ к отступлению. Из блиндажа вынесли боевые трофеи — автоматы, карабины, гранаты, полевую сумку обер-лейтенанта, его бинокль, схемы позиций, секретные приказы... Был еще

один трофей, не упомянутый в донесении Петера (здесь уже память исправляет документ!) — плоские настольные часы. Война есть война; Штробель сунул их в карман шинели, покидая блиндаж. Я знаю об этом потому, что потом он подарил их мне. Долгие годы после войны они стояли у меня на письменном столе, напоминая об отчаянном парне из окрестностей Вены, которому не довелось дожить до конца войны...

Вверх поднялись две зеленые ракеты. Это означало: задание выполнено, начал отход. При свете ракет увидели, что в тыл убегает немецкий солдат, его окликнули, он не остановился, его застрелили. Наткнулись на фельдфебеля, который сначала оказал сопротивление, а затем с криком бросился бежать. По нему также открыли огонь. Воспользовавшись суматохой, обер-лейтенант Грюнвальд скрылся.

Оба взвода успешно выполнили свою задачу, продвинувшись метров на 400 каждый в свою сторону. Были взяты пленные и трофеи. Первым вернулся Кунце. Петер начал общий отход, оставив до возвращения Лау и Борнмана в месте прорыва четырех человек во главе с ефрейтором Клайном. На Клайне была форма фельдфебеля, и это сыграло решающую роль в том, что произошло далее.

(Многие из участников этой операции занимают сегодня крупные военные и гражданские посты в ГДР. Найти Клайна не представляло труда: в семидесятые годы он был заместителем министра культуры. Я работал тогда над статьей «Искусство без морали», и мне нужно было увидеть нацистскую военную кинохронику. Клайн направил меня в фильм-архив, а вечером в гостинице мы предались воспоминаниям. Клайн начал войну штурманом пикирующего бомбардировщика «Ю-88». В декабре 1941 года их сбили. Пилоту удалось посадить самолет; увидев подбегающих русских, он застрелился. Клайн хотел последовать его примеру, но, к счастью, его опередил меткий выстрел русского офицера, пуля попала в правую руку, пистолет упал. Через полтора года Клайн этой рукой подписал коллективное заявление ста немецких военнопленных, просивших советское командование отправить их на фронт для борьбы с фашизмом. Клайн прекрасно помнил операцию Петера и рассказал мне дальнейшие детали.)

Едва Клайн с тремя антифашистами занял указанную ему позицию, как увидел, что к нему приближается немецкое подразделение. Он решил перехватить инициативу и крикнул:

— Стой! Кто идет? Пароль?

Вперед вышел унтер-офицер и сказал что-то, что Клайн не расслышал. В свою очередь задал вопрос:

— Где командир взвода?

Клайн ответил, что он и есть командир взвода. Унтер-офицер подошел ближе и представился:

— Унтер-офицер Кнооп из саперной роты. Мы должны здесь работать.

Клайн пожал ему руку и представился в свою очередь:

— Фельдфебель Клайн из Национального комитета «Свободная Германия».

— Какая Германия?

— Свободная.

— Вы что, оттуда? — Кнооп показал в сторону русских позиций.

— Именно. Неужели вам не надоела война?

— Бог мой, конечно, но...

— Никаких «но»!

Продолжая правой рукой держать руку унтер-офицера, Клайн левой выхватил из его кобуры пистолет. Шесть оторопевших солдат молча наблюдали за происходящим. Клайн каждому из них пожал руку и у каждого отобрал оружие. Его фельдфебельские погоны действовали гипнотически. Были, конечно, и три винтовки, направленные на саперов. Но главную роль все же сыграли погоны старшего по воинскому чину.

Вскоре подошел второй взвод и группа прорыва. Антифашисты покинули немецкие окопы. Отход прикрывали Штробель и Борнман.

Успех превзошел все ожидания: 35 пленных! И это в условиях стабильной обороны. Захвачено 2 пулемета, выведено из строя — 3, разгромлен командный пункт роты, доставлены важные документы. Оголены позиции противника на расстоянии около километра. В его ряды внесено замешательство, посеяна подозрительность. В ходе операции были убиты 4 человека. Потери антифашистов — трое легко раненных.

Раньше на нас, офицеров, занимавшихся работой среди войск противника, наши товарищи смотрели с некоторой долей снисходительного пренебрежения, считали, что мы занимаемся бесполезным делом. Теперь наши акции резко поднялись. Нам издали улыбались, нас расспрашивали о подробностях и дальнейших планах. Мы, разумеется, отмалчивались и отшучивались. Между тем в нашей армии создавалась по примеру фронта своя небольшая антифашистская

школа. Начальником школы был назначен майор Кочорадзе. Мне предстояло доставить из фронтовой школы преподавателя и трех «обстрелянных» антифашистов, участников операции Петера.

На старой, выдавшей виды полуторке я пересек Восточную Пруссию от Кенигсберга до литовской границы. За Неманом в глухой лесной деревушке Наткишки размещалась «антифашуле». Там меня ждали. Представили мне Круммеля, который должен был вести занятия, и трех антифашистов — ядро будущей школы. Старшим был Штробель, взявший в плен командира роты, его заместителем — Буш, как звали третьего — молоденького ефрейтора, — не помню. Антифашисты устроились в кузове, я рядом с шофером, и мы тронулись в путь.

Для армейской школы был отведен дом лесника вдали от населенных пунктов и коммуникаций. Дорогу к дому перекрыли шлагбаумом. Поставили щит с надписью: «Проезд запрещен». В доме уже хозяйничал Фомичев — нестроевой солдат. Он привез продукты и готовил завтрак. Антифашисты угостили меня трофейным кофе (из запасов оберлейтенанта Грюнвальда). Здесь я впервые услышал подробный рассказ об их ночном поиске.

Рассказывал Буш, голубоглазый блондин, сын богатого коммерсанта. В плен он попал в январе 1943 года в Великих Луках, был радистом в штабе окруженного гарнизона, в последний день осады лег к пулемету, стрелял, пока не кончились патроны. Я спросил, что привело его в ряды движения «Свободная Германия».

— Избыток патриотизма. Гитлер поставил Германию на край пропасти. Надо спасать нацию...

Штробель помалкивал, но на прощание подарил мне настольные часы Грюнвальда. К вечеру прибыл Кочорадзе с новичками пленными, главным образом из числа тех, что привел Петер. Школа открылась.

Занятия продолжались всего несколько дней. В апреле начался штурм Кенигсберга. В ночь перед наступлением школа получила боевое задание. Кочорадзе находился в окопе боевого охранения. Круммель пошел со всеми. Штробель повторил удавшийся однажды прием. Он подполз вплотную к немецкому пулемету и окликнул часового. Тот ответил. Приказав всем лежать, Штробель поднялся, прыгнул в окоп и начал разговаривать с пулеметчиками. До Круммеля доносились отдельные слова. Затем раздались выстрелы, и по антифашистам стал бить пулемет. Два

человека получили ранения. Буш скомандовал отступление.

О том, что произошло в окопе, Круммель узнал много лет спустя от одного из очевидцев. У пулемета находились два молодых солдата, только что призванных в армию. Из тех немногих слов, что произнес Штробель, им стало ясно, что есть возможность покончить с войной, и они были готовы ею воспользоваться. Но тут подошел унтер-офицер. Это был НСФО¹. Он застрелил Штробеля и приказал открыть огонь...

...Наступление развивалось успешно. 9 апреля пал Кенигсберг. Бои шли на Земландском полуострове. 39-я армия продвигалась к Фишгаузену. Перед антифашистской школой была поставлена задача проникнуть в расположение немецких войск. Советские разведчики должны были указать наиболее безопасный путь.

Круммель помнит, как в блиндаже, только что отбитом у немцев, Кочорадзе, командир разведподразделения, и командир антифашистов Буш, склонившись над картой, обсуждали план действий. Круммель стоял в дверях и курил. Он услышал за своей спиной резкий щелчок. Вслед за мыслью: «Взрыватель» — раздался грохот. В блиндаже взорвалась мина замедленного действия. Разведчики вынесли раненого командира. Затем вышел Кочорадзе. «Переживайте Буша», — сказал он. Буша вынесли, но он был без сознания и умирал. Кочорадзе попросил Круммеля посмотреть, что с его рукой. Она была в крови и не сгибалась. Другая рука тоже была в крови. И обе ноги. Дальше идти он не мог, разведчики понесли его к волокуше.

В тот день я вернулся в политотдел поздно ночью. Я вошел на аэродром листовки (наши самолеты сбрасывали их вместе с бомбами). Машина, на которой я приехал к летчикам, испортилась, предстоял долгий ремонт, и я решил добираться назад на попутном транспорте. Так я оказался в Кенигсберге. Недоучившийся студент-философ, я знал, что здесь похоронен Кант. И я отыскал его могилу. Среди обломков зданий, у стены полуразрушенного собора, стояло строгое надгробие с надписью: «Иммануил Кант». Рядом чья-то рука вывела мелом по-русски: «Теперь-то ты видишь, что мир материален». Мне, как и автору озорной эпитафии, было тогда невдомек, что Кант, собственно, не отрицал

¹ НСФО — «национал-социалистический фюрингсофицер». Так назывались политофицеры гитлеровской армии. В конце войны функции НСФО возлагались на строевых командиров и унтер-офицеров.

материальности мира. В ту пору это было прощительно...

Только я уснул, как меня разбудили: Кочорадзе тяжело ранен, мне приказано принять школу. Действовать в соответствии с обстановкой. После взятия Фишгаузена ознакомиться с положением в городе.

Штабной «виллис» доставил меня к месту назначения. По телефону я доложил о себе командиру дивизии. Генерал тут же распорядился:

— У меня тут в тылу идет стрельба. Нельзя ли послать твоих молодчиков сказать фрицам, чтобы кончали базар? Воевать осталось несколько часов. Гарантируем, мол, жизнь, питание и прочее.

Круммель вызвался вести школу, он даже раздобыл где-то немецкую солдатскую форму (обычно он носил русскую гимнастерку без погон), но я его дальше передовой не пустил. Наших восемь человек мы разбили на две группы, придали каждой пленных из окруженной части. Они пошли вперед, выкрикивая имена своих командиров и товарищей. Стрельба стала постепенно затихать. Задание было выполнено, но антифашисты назад не вернулись: их отправили в тыл с теми, кто сдался в плен.

Вместе с Круммелем я пошел на КП дивизии. Генерала там уже не было. Я попросил передать ему о выполнении приказа и получил в ответ, что могу «загорать». Надо было наконец выпастись. Но меня снова разбудили. Старший лейтенант, адъютант командира дивизии, сказал, что Фишгаузен взят левым соседом, дивизия повернула к северу, опять оставив в тылу окруженных немцев, и «хозяин» хочет повторить утренний эксперимент, используя для этого только что взятых пленных.

Пленных было человек двадцать. Когда я завел речь о том, что от них требуется, они наотрез отказались. Вернуться в этот ад? Ни за что на свете. Я понял, что мне их не убедить, и пошел за советом к Круммелю.

— Геноссе капитан, скажите им, что с ними будет говорить немецкий офицер. Обер-лейтенант.

Я вышел на улицу, подозвал пленного унтер-офицера и приказал ему построить людей. С ними будет говорить немецкий офицер. Обер-лейтенант.

Круммель вышел, грудь колесом. Солдатские погоны он снял, а по покрою и материалу солдатская и офицерская форма в вермахте не отличались. Унтер-офицер скомандовал: «Смирно!» — строй окаменел. Круммель молча и не спеша прошел вдоль строя, останавливая взгляд на каждом,

кто, по его мнению, недостаточно окаменел, и тот каменел еще больше. Прошло минуты две-три, пока он подал команду «Вольно!». Цик-цак. Четверть шага вперед, руки за спину, строй по-прежнему как струнка — так выполнялась у немцев эта команда.

Разговор Круммеля с пленными был коротким. Последовала новая команда унтер-офицера. Ряды сдвоились. Поворот направо и шагом марш — выполнять волю советского генерала.

Чем пронял их Круммель? Припоминается мне пламенная речь с аргументами «Свободной Германии»: надо спасти нацию, каждый неубитый немец — участник будущего возрождения, и т. д. Круммель уверяет, что речи не было. Был приказ «обер-лейтенанта», который не мог не выполнить унтер-офицер, которому не могли не подчиниться солдаты. Устав продолжал действовать и в плену...

Дело было сделано. Мы с Круммелем направились в сторону Фишгаузена. Город был пуст. Город горел. Здесь мы столкнулись с немцами, пытавшимися прорваться к осажденному Пилау. Здесь для нас закончилась война.

ВСТРЕЧИ С БУШЕМ

1945

В ноябре 1945 года двадцатичетырехлетний капитан Советской Армии, я получил новое — весьма необычное — назначение. Должность моя называлась: референт по театрам Управления военного коменданта города Берлина.

После краткой аудиенции в Карлсхорсте у майора Александра Львовича Дымшица, руководителя отдела культуры СВАГ (Советской военной администрации в Германии), я направился в центр города на Луизенштрассе, где находилась главная военная комендатура. В Берлин я прибыл накануне вечером, с вокзала сразу поехал в Карлсхорст — район, как и другие окраины, сравнительно не пострадавший от боевых действий; к тому же в темноте трудно было оценить масштабы разрушений. Теперь же, при свете дня, моим глазам представилась гнетущая картина. Во время войны мне довелось видеть разрушенные города: Смоленск, Витебск, Кенигсберг, но тогда улицы бывали запружены войсками и техникой, в напряжении боя никто не обращал внимания на развалины. Теперь же передо мной лежали пустые улицы, кругом стояла замогильная тишина.

Автомобиль медленно движется по узкой, расчищенной для проезда дороге мимо сложенных в штабеля кирпичей или нагромождения обломков и нетронутых руин, постоянно сворачивая, объезжая завалы. Франкфуртскую аллею — основную магистраль юго-востока — мы пересекаем что-то около десяти раз (пройдет еще полтора года, прежде чем она станет доступной для прямого движения!). Прохожих нет совсем, изредка навстречу идут машины — военные грузовики или потрепанные лимузины с желтым кругом на кузове, меткой гражданского транспорта. На стенах можно еще прочитать полузатертые геббельсовские лозунги: «Тсс, враг подслушивает!», «Смерть большевикам!», «Берлин останется немецким!» А рядом свежей краской, огромными буквами — новое, антифашистское: «Через борьбу к победе!» Труд-

но было поверить, что после такой катастрофы в Германии уже есть силы, которые знают, за что надо вести борьбу, и уверены в грядущем успехе.

Но вот мы в центре. Фридрихштрассе, Карлштрассе, Луизенштрассе — оазис уцелевших кварталов. Перед городской комендатурой улица перекрыта шлагбаумом, надо предъявить документы. У входа в здание снова проверка, и только после этого я могу подняться на второй этаж и представиться своему непосредственному начальнику майору Мосякову, который ведает делами культуры в масштабе советского сектора оккупации Берлина. Высокий приветливый блондин, экономист по образованию, Александр Григорьевич Мосяков работает на своем посту уже несколько недель. Он вводит меня в круг обязанностей и дает первое «боевое задание»: завтра вечером отправиться на премьеру пьесы Роберта Ардри «Скала грома» в театр имени Геббеля. Затем отпускает для устройства личных дел.

...Театр имени Геббеля расположен на территории, оккупированной американцами. У Потсдамерплац нас встречает огромный щит с надписью на четырех языках: «Вы въезжаете в американский сектор». Но никакой разницы по сравнению с английским сектором, который мы только что пересекли, и советским заметить нельзя: те же развалины, та же фанера в окнах вместо стекол.

Театр отремонтирован и хорошо освещен, но в зрительном зале холодно; большинство присутствующих в пальто. Мы оставляем шинели в гардеробе; впрочем, в этом нет особого геройства: нас предупредили, и под формой надето шерстяное белье.

Гонг. Гаснет свет, подымается занавес. На сцене — в разрезе башня маяка, установленного на Скале грома — пустынном островке озера Мичиган. Здесь никто не живет, кроме смотрителя маяка Чарльстона. Раз в месяц сюда прилетает инспектор, чтобы проверить документацию и доставить продовольствие. Вот и сейчас на сцене двое — инспектор и летчик; смотрителя не видно. Постепенно мы узнаем, что это необычный человек. В недавнем прошлом талантливый журналист, всегда находившийся в гуще мировых событий, но затем изверившийся во всем, он поселился на Скале грома и ничего не желает знать о том, что происходит вокруг. Поэтому он не спешит встретить инспектора и занят наверху своим обычным делом. Но вот он спускается по лестнице...

...Когда актер, игравший роль смотрителя маяка, вышел

на авансцену, в зале раздались аплодисменты. Кто-то за моей спиной отчетливо произнес: «Эрнст Буш».

Буш? Это имя мне было знакомо. Эрнст Буш выступал по московскому радио; «Марш левой, два-три, марш левой, два-три», — учили мы в школе и пели на демонстрациях; на фронте наша звуковещательная станция заводила пластинки Буша для немецких солдат, пытаюсь пробудить в них чувство классовой солидарности. Но ведь он погиб в Испании. Я заглянул в программу, там черным по белому стояло его имя. Неужели это тот самый Эрнст Буш?..

...Тем временем на сцене инспектор безуспешно пытается пробудить у Чарльстона интерес к политике, к судьбам мира и человечества. (Действие в спектакле происходит в августе 1939 года, накануне второй мировой войны.) Летчик Стритер, кстати давний приятель Чарльстона, сообщает ему о своем решении уехать в Китай, сражаться с японцами; он зовет с собой Чарльстона: ему нужен бортстрелок, на которого можно положиться. Чарльстон отказывается: он не трус, но считает бесперспективной любую борьбу. Перед его глазами пример Испании; там он принимал участие в гражданской войне, и чем все это кончилось? Он горел тогда энтузиазмом, он пел вместе со всеми:

Die Heimat ist weit,
Doch sind wir bereit...

...Эту песню я знаю; она называется «Колонна Тельмана». И голос узнаю, так петь может только Эрнст Буш. Но я никогда не знал, что Буш — драматический актер. Да еще какой!..

Стритер с сожалением смотрит на своего приятеля. Как вообще он может жить здесь в полном одиночестве? Одиночестве? Чарльстон таинственно улыбается. Он подводит летчика к стене, показывает ему мемориальную доску, установленную в память о затонувшем здесь в середине прошлого века корабле «Великие озера». Все находившиеся на борту погибли — капитан, команда и шестьдесят пассажиров-иммигрантов. Их имена выбиты на доске. Вот среди этих людей живет Чарльстон. Стритер уверен, что его приятель просто пьян: вдвоем они только что осушили бутылку виски. Безнадежно махнув рукой, летчик идет к самолету: уже садится солнце, пора улетать.

Затих вдали шум самолета, сгущаются сумерки. Чарльстон сидит, уставившись на бутылку виски, молча курит. И вот откуда-то сверху раздаются тяжелые шаги: по винтовой лестнице вниз идет человек в одежде моряка прошлого столетия. Это капитан парусника «Великие озера» Джошуа. Как ни в чем не бывало он подходит к Чарльстону и здоровается.

Занавес опускается.

Без антракта начинается второе действие. Теперь на сцене рядом с Чарльстоном уже не только капитан, но и погибшие вместе с ним пассажиры. И хотя они ведут полупризрачное существование, то появляясь из мглы, освещенные вспышкой маяка, то вновь пропадая, когда маяк гаснет и сцена погружается во мрак, — их поступки и заботы вполне реальны. Это обычные люди, возвращенные к жизни воображением Чарльстона. Здесь доктор Курц, врач, бежавший из Вены: он ставил опыты по обезболиванию операций, но невежественная толпа обвинила его в колдовстве и сожгла его дом; теперь он ищет пристанища в Америке. Здесь англичанка мисс Керби, посвятившая свою жизнь борьбе за равноправие женщин, но в конце концов махнувшая на все рукой. В Америке она собирается стать женой мормона; это тоже акт отчаяния.

Чарльстон смотрит на тревожнения этих людей с высоты XX столетия. Он знает, что за истекшие девяносто лет человечество решило все те проблемы, которые им представляются абсолютно неразрешимыми. Давным-давно вошла в практику врачебного дела анестезия (доктор Курц не знает даже этого термина!), женщины добились эмансипации. Так Чарльстон приходит к пониманию того, что его собственное разочарование в жизни столь же беспочвенно, как и у его собеседников. Теперь отшельника Скалы грома волнует уже другая проблема: если прогресс неумолимо прокладывает себе дорогу, то стоит ли напрягать силы, терпеть лишения, подвергаться унижениям, жертвовать жизнью ради того, что все равно проложит себе дорогу? Для Чарльстона этот вопрос приобретает кардинальное значение: приближается утро того дня, когда снова прилетит инспектор. Прошел месяц с его последнего визита, месяц с тех пор, как он отказался последовать за Стритером. Что с ним теперь? Летчик снова появляется на сцене, на этот раз уже в воображении Чарльстона: Стритер погиб, при встрече с японским бомбардировщиком стрелок-китаец оказался недостаточно расторопным. Окажись на его месте

Чарльстон, этого наверняка бы не произошло: Чарльстон отличный пулеметчик.

Здесь уже, собственно, дан ответ на вопрос о личной позиции. История идет своим чередом, но не помимо людей. Овладение той или иной конкретной ситуацией целиком в руках человека. Чтобы решить задачу, надо решать ее. Если бы доктор Курц не бросил своих экспериментов, человечество получило бы обезболивающее средство на несколько лет раньше. И мисс Керби не должна была складывать оружие. У Чарльстона созревает решение бороться за переделку мира.

Уже утро. В лучах солнца погас маяк. Прилетел инспектор, который весьма кстати привез приказ об увольнении Чарльстона: ему не нужно будет подавать заявление. В черном костюме, в белой рубашке без галстука, с небольшим чемоданом в руках он покидает сцену. Так уходят на призывной пункт. И эта ассоциация не случайна: наступило 1 сентября 1939 года. На Скале грома уже известно: гитлеровские танки перешли польскую границу; дальнейший путь Чарльсона лежит через поля сражений с фашизмом.

Спектакль произвел на меня неизгладимое впечатление. Сейчас, много лет спустя, я помню его в деталях, помню мерцающее освещение сцены, одухотворенное, волевое лицо Буша, железную логику его рассуждений, постепенно, шаг за шагом отбывавших позиции для жизнеутверждающего мировоззрения. Как нужна была эта логика миллионам немцев, в отчаянии взиравшим на руины родных городов. Как часто впоследствии я вспоминал эту логику, когда уже в иных ситуациях мне приходилось сталкиваться с проблемой смысла и цены человеческой деятельности.

Через несколько дней я снова был в театре имени Геббеля. И передо мной снова прошли мучительные искания моего современника, честного американского парня журналиста Чарльстона. После спектакля меня провели за кулисы и познакомили с Бушем.

— Здравствуйте, товарищ,— довольно четко произнес он по-русски.

— Вы знаете русский язык?

Буш отрицательно покачал головой. За свою бытность в Советском Союзе он выучил всего лишь несколько слов, знал по-русски последнюю строфу песни «Болотные солдаты» и мог безупречно произнести фразу, которой, по-види-

тому, в Москве ему часто приходилось пользоваться: «Ленинградского пива, пожалуйста».

Довольно быстро мы подружились. Участник войны в Испании, узник гитлеровского застенка, освобожденный Советской Армией, Буш казался мне олицетворением антифашистской судьбы. Борец-художник, он излучал совершенно не передаваемое в словах обаяние; его открытая, простая манера обращения буквально притягивала окружающих. С нами, советскими офицерами, он держался как единомышленник, как равный. И мы часто прибегали к его советам.

Когда возникла идея возрождения в Советском секторе «народной сцены» («Фольксбюне»), то именно Эрнст подал мысль о том, как решить проблему помещения. О реставрации какого-либо разрушенного театрального здания в то время еще не могло быть речи. «Надо найти кинозал со сценой», — сказал Буш. Подходящим оказался «Пратер» на Кастаниен-аллее. 30 мая 1946 года там открылся театр «Фольксбюне», первоначально как филиал театра имени Геббеля, во главе которого стоял Карл Гейнц Мартин.

Первое время в «Фольксбюне» шла «Скала грома». Но Мартин быстро готовил «На дне» Горького. Через четыре недели состоялась премьера.

Буш играл Сатина. Берлин в этой роли видел Станиславского. Буш, однако, не стремился его повторить. Он вкладывал в образ свое понимание. Его Сатин — босяк-мечтатель, босяк-трибун. Буш, по сути дела, здесь решал ту же философскую проблему, что стояла перед ним и в «Скале грома»: где и как жить человеку — в мире иллюзий или в мире правды, за которую надо бороться. То, что в «Скале грома» возникало как смена душевных состояний главного героя, в пьесе Горького было представлено контроверзой Лука — Сатин. С одной стороны, несущий успокоительную ложь утешитель, с другой — правдолюбец, за которым остается последнее слово. Буш наделил своего Сатина чертами творческими и даже героическими. В четвертом акте он царил на сцене. «Человек — вот правда... Всё в человеке, всё для человека. Существует только человек» — эти слова Буш произносил с покоряющей убедительностью. В спектакле Мартина не Кривой Зуб, не Бубнов, а именно Сатин заводил финальную песню «Солнце всходит и заходит», и заключительная реплика Сатина (по поводу самоубийства актера): «Эх... испортил песню... дурак» —

звучала поэтому не как сожаление стороннего слушателя, а как обида художника, которому не дали завершить начатое произведение, как обида за человека, бессмысленно расставшегося с самым драгоценным даром — жизнью.

В начале 1947 года интендант театра «Ам Шифбауэрдамм» Фриц Вистен предложил Бушу поставить «Матросы из Каттаро» — пьесу о неудачном восстании в австро-венгерском флоте в январе 1918 года, послужившем, однако, прологом к революции, которая свергла монархии Габсбургов и Гогенцоллернов. Буш согласился. Он считал «Матросов из Каттаро» лучшей пьесой Фридриха Вольфа, актуальной и поучительной. Кроме того, для него это была своеобразная встреча с молодостью: в 1930 году он играл в «Матросах» главную роль вожака восстания Франца Раша.

Начались репетиции. Я жил тогда на Макс Рейнгардтштрассе, в пяти минутах ходьбы от театра, и Эрнст часто заглядывал ко мне. Иногда он приходил с кем-нибудь из актеров, и они продолжали здесь свои споры, иногда он прибежал взволнованный и требовал «расправы» над теми, кто «саботирует» спектакль. Вольф рассказывал, как однажды во время репетиции один из актеров, потрогав доски, предназначенные для сооружения «крейсера» на сцене, сказал, что из этого можно было бы сделать прекрасную детскую кроватку. Буш взорвался. «Идиот,— кричал он,— ты должен был об этом подумать в 1933 году! Тогда бы в Берлине уцелели сотни тысяч детских кроваток! А теперь мы ставим эту пьесу для того, чтобы никогда не произошло ничего подобного! Чтобы все вы поняли свою ошибку! Тот, кто не понимает этого,— прочь со сцены, тому нечего здесь делать!»

Буш вместе с художником набрасывал декорации и костюмы, вместе с автором вносил изменения в текст. Это был режиссер, вникавший во все детали, вносивший свое деятельное участие во все стороны того театрального целого, которое называется спектаклем.

Больше всего беспокоила Буша роль Франца Раша. Он знал, как ее надо играть, но артист не мог воплотить его представления. Приближалась премьера, а главного героя в спектакле не было. Вольф как-то заикнулся, что Буш должен сыграть эту роль. Эрнст накричал на него, но другого выхода не было. За два или за три дня до генеральной репетиции он вышел на сцену. Теперь Буш был не только создателем, но и главным участником спектакля.

Успех превзошел ожидания. «Инсценировка Эрнста Буша отлично передает стиль произведения,— писала «Нойес Дойчланд».— Ведущие исполнители — это сам Буш в роли Франца Раша и его превосходный партнер Ганс Лайбельт в роли «фрегатенкапитана». «Тэглихе рундшау» видела значение спектакля в «захватывающей, исполненной выразительности и силы режиссуре, в зажигательной игре нашего Эрнста Буша, вылепившего запоминающийся образ Франца Раша — трезвого, мудрого и решительного революционера, который при этом светится человеческим теплом и сердечностью». И даже комментатор радио в американском секторе Берлина давал высокую оценку спектаклю: «Аплодисменты то и дело раздавались во время представления. Восторженная овация поднялась, когда вспыхнул мятеж, когда освобождение проникло и на третий ярус, откуда хор, запевший песнь матросов, снова перебросил ее на сцену. Посмотрите этот спектакль. Я нахожу его значительным».

* * *

Все, кто знали Эрнста Буша,— друзья и почитатели таланта, радовались его успехам на драматическом поприще. Но мы понимали, что подлинное призвание Буша — боевая антифашистская песня. Здесь он уникален. И мы старались сделать все, чтобы он снова пел для широкой аудитории. Это было, однако, не так просто, ибо в результате ранения, полученного еще в 1943 году при бомбежке тюрьмы, у Буша была парализована часть лица. Голос сохранял прежнюю силу и чистоту, но певец не мог полностью использовать свою выразительную мимику. Не было уверенности и в благожелательном приеме у публики: талант Буша созрел в эмиграции, на родине его почти не знали; в душе у многих еще сидел яд фашистской пропаганды, дух скептицизма, усталости и разочарования. Буш пел в узком кругу, по радио, но не решался выйти на эстраду.

Впервые это произошло 30 мая 1946 года, в день, когда распахнулись двери «Фольксбюне». Открытие нового театра было обставлено со всей торжественностью. Обер-бург-мистр Берлина доктор Вернер произнес, как всегда, импозантную речь и передал театр интенданту Мартину. С приветствием «Народной сцены» выступили Эрих Вайнерт, Вилли Бредель, Фридрих Вольф. Затем на сцену вышел Эрнст Буш. В притихшем зале зазвучала «Песня безработного». Рядом с певцом на сцене стоял пастор Карл Клейншмидт,

борец с фашизмом и узник концлагеря, говорил о творчестве Буша, о его судьбе. С Бушем-певцом знакомила берлинцев и статья Александра Дымшица, опубликованная в этот же день в «Тэглихе рундшау».

Газета Советской военной администрации напечатала и отклики на концерт. Приведу наиболее красноречивый. Ильза Гольферт из Шпандау писала: «Во время открытия «Фольксбюне» мы впервые услышали Эрнста Буша. Конечно, старшему поколению, особенно тем, кто шел в нашей стране дорогой подпольной борьбы, это имя говорит бесконечно много. Но для нас, молодежи, оно ничего не значило, тем более что мы подчас, из упрямства или отчаяния, вообще ни к чему не проявляли интереса. Но куда исчезает упрямство и юношеская глупость, когда на сцене стоит человек, держится просто и поет песни, в которых все кипит той жизнью, которую мы не могли, не хотели знать и действительно не знали. Его пение сочетается с актерским мастерством, вместе с тем это не «игра», он весь живет мыслью передать в песне свою судьбу и судьбу своих братьев, произнести обвинение и пробудить тех, кого можно привлечь на сторону добра и справедливости. Добро и справедливость! Двенадцать лет мы слышали эту басню — и чем все это кончилось! Мы недоверчивы и строптивы, но вместе с тем мы одиноки. Нам нужно помочь, но не докладами, сводками и рефератами. Дайте нам Эрнста Буша!

Когда он в нашем кругу запоем свою песню о батальоне Тельмана, мы сразу поймем, что интернациональные бригады — это не «скопище бандитов», как нам вдалбливали в свое время. Песня о болотных солдатах и задушевная, усталая «Солнце всходит и заходит» заставят прослезиться, как это и случилось.

Эрнст Буш — певец долгожданной свободы. Молодежи нужен великий пример, искренняя сила его искусства. Его голос, могучий голос, то приглушенный, то металлически звонкий, поможет найти и познать самих себя».

В июне 1946 года Буша принял военный комендант Советского сектора оккупации Берлина генерал-майор Котиков. Я привез Эрнста на Луизенштрассе, и мы без проволочек проследовали в кабинет генерала. Могучего роста, увенчанный вьющейся седой шевелюрой советский военачальник поднялся из-за стола, протянул немецкому антифашисту обе руки и усадил рядом с собой на диване.

— Как ты живешь, Буш?

Генерал напомнил о приближении 18 июля — дня, когда

исполнялось десять лет со дня начала гражданской войны в Испании. Сейчас, сказал он, в Берлине свыше пятисот бывших бойцов интернациональных бригад. Что, если к памятной дате подарить каждому из них набор пластинок с песнями Буша?

У Эрнста загорелись глаза: возродить начатое им еще до войны производство антифашистских пластинок было его заветной мечтой. Он часто говорил об этом, и генерал, по-видимому, был в курсе дела.

Через несколько дней Буш уже репетировал с хором театра имени Геббеля в Доме радио на Мазуреналлее. Но дело не ладилось: не было подходящих микрофонов, Бушу не нравилась акустика, музыканты играли не так, как надо.

Однажды в моем кабинете раздался телефонный звонок. В трубке клокотал разъяренный голос моего друга:

— Слушай, Гулыга, у тебя есть с собой пистолет?

— Что случилось?

— Приезжай немедленно на Мазуреналлее, но только захвати побольше патронов.

Через полчаса я был в Доме радио. В зале, где работал Буш, царила растерянность: он рвал и метал по поводу какой-то неполадки. Вдруг Эрнст замолчал, красное дотоле лицо его побледнело; другие уже давно молчали, и в наступившей тишине было только слышно, как сидевший в небрежной позе перед роялем пианист что-то негромко наигрывает двумя пальцами.

— Ты знаешь, что он играет?

Я прислушался, мелькнула смутная догадка, но я лишь вопросительно поглядел на Буша. Он кивнул головой:

— Да, ты не ошибся. «Хорст Вессель». Этому подонку все равно, что тарабанить — фашистский гимн или пролетарскую песню. Так работать нельзя.

На следующее утро состоялось совещание у руководителя радиовещания Ганса Мале. Присутствовало также несколько офицеров из отдела культуры. Говорили о том, что записям Буша нужно во что бы то ни стало обеспечить высокое качество, что это не его личный каприз, что революционная песня должна звучать иначе, чем оперная ария. В результате дело сдвинулось с мертвой точки. Вскоре были получены вполне приличные записи трех вещей: «Песни о солидарности», «Колонны Тельмана», «Баллады XI бригады».

Тем временем наступило 18 июля. В самом большом зале

тогдашнего Берлина — варьете «Паласт» — был устроен юбилейный митинг.

Короткие выступления участников войны. Затем Буш. Эрнст вышел на подиум в черном костюме и белой рубашке без галстука (точь-в-точь как в финале «Скалы грома»). В руках — губная гармоника. Смолкает приветственная овация, Эрнст подносит гармонику ко рту, слегка намечает мелодию. Певец еще молчит, но в зале — такого я еще никогда не слышал, — в зале рождается песня: «Die Heimat ist weit». В «Паласте» собрались антифашисты, для которых эта песня была частью жизни, программой борьбы; им не нужно было объяснять, кто такой Буш, в чем смысл его искусства; они пришли не на концерт, а на политическое собрание, поэтому и запели первыми. Но вот выходит хор, в дело включается Буш, и под куполом огромного зала в полную силу звучит его замечательный голос.

Испанский вечер еще раз показал, какой огромной силой эмоционального воздействия обладает певческое искусство Буша среди широкой антифашистской аудитории. Было ясно, что организовать массовое производство его пластинок — важнейшее веление времени.

12 августа 1946 года советская военная администрация выдала Бушу официальную лицензию на создание фирмы грамзаписи «Современная песня». Предстояло наладить производство. Это было, пожалуй, даже труднее, чем организовать записи. Две существовавшие ранее в Восточной Германии фабрики — в Эренфридерсдорфе и Бабельсберге — были разрушены, уцелевшее оборудование частично демонтировали оккупационные власти, частично прятали бывшие хозяева, куда-то исчезли и запасы сырья. Предстояло решить задачу из области детектива. Рождались планы привлечения криминальной полиции. Но помог случай.

Как-то раз в комендатуре появился человек, заявивший, что он представляет группу заинтересованных лиц, которые готовы для «господ советских офицеров» наладить производство пластинок Вертинского, если будет дано соответствующее разрешение и гарантирована сохранность предприятия. Он оставил комплект образцов и свой адрес.

В тот вечер я дежурил в комендатуре и до поздней ночи слушал шансонье, которым в юности увлекалась моя по-

койная матушка. Она рассказывала мне, что Вертинский выступал в костюме Пьеро; лицо, скрытое под густым слоем белил, оставалось непричастным к происходящему, но зато руки артиста работали с удивительной выразительностью. И сейчас, когда в открытое окно над притихшей Фридрихштрассе неслись вычурные напевы из далекого прошлого, я пытался представить себе дореволюционный Петербург: чинная публика в партере, декольтированные дамы, мужчины во фраках. Каждому времени свои песни. Удивительно было то, что, вернувшись после войны из эмиграции, Вертинский снова входил в моду...

Итак, в нашем распоряжении был след, который привел и к спрятанным машинам, и к остаткам сырья. К сожалению, сырья было немного. Фабрика в Эренфридерсдорфе, начавшая производство, вскоре снова оказалась перед угрозой закрытия.

Тогда был найден следующий выход. Фирме «Современная песня» было разрешено производить также пластинки, рассчитанные на более широкий спрос: серьезную музыку (серия «Этерна») и современную танцевальную музыку (серия «Амига»). За каждую приобретенную пластинку «Амига» покупатель должен был сдать две старых.

К концу 1947 года было выпущено 260 000 пластинок. В следующем году должна была вступить в строй фабрика в Бабельсберге и продукция возрасти вдвое. Но меня к этому времени в Берлине уже не было. Я уехал на родину, получив в подарок комплект записей Буша: «Левый марш», «Песня о солидарности», «Мамита миа», «Колонна Тельмана», «Баллада 9-й бригады», «Ганс Баймлер», «Харама-Фронт», «Батальон Эдгар Андрэ», «Болотные солдаты». В альбоме было пять пластинок; на обложке — изображена разорванная цепь, а рядом дарственная надпись: «Капитану Гулыге, инициатору этой серии, лишившей меня покоя, тем не менее в знак дружбы. Эрнст Буш».

* * *

Теперь я снова вернусь назад. Декабрь 1945 года. Буш и я сидим в его квартире на Лаубенхаймерплатц. Слушаем его довоенные записи. Вдруг он останавливает патефон и спрашивает:

— Скажи, если бы ты угодил в тюрьму и тебе грозила смертная казнь, и один порядочный человек спас бы тебе жизнь, а затем времена переменились, и этот человек без

особых причин угодил бы за решетку, считал бы ты себя обязанным заступиться за него?

— О ком ты говоришь?

— О Густаве Грюндгенсе.

— Кто такой Грюндгенс?

— Ты не знаешь? Это наш, ну, как тебе объяснить...

Качалов, что ли. Большой художник и хороший человек. Мы знаем друг друга вот уже скоро четверть века. Когда наци привезли меня в Берлин и готовили надо мной суд, господин Грюндгенс, кстати тогда государственный советник и генеральный интендант, человек, которому было что терять, не побоялся дать письменное заявление о том, что я якобы совершенно непричастен к политике. Более того, Грюндгенс нанял самых лучших адвокатов, которые доказывали суду, что чрезвычайные законы, карающие немцев смертной казнью за коммунистическую пропаганду, на меня не распространяются, ибо я лишен германского подданства еще в 1937 году, когда этих законов не существовало. Только благодаря этому я остался в живых. А сейчас ваши органы безопасности арестовали Грюндгенса. Какие бы он посты при Гитлере ни занимал, я твердо знаю: этот человек — не фашист.

— Все, что ты мне рассказал, нужно изложить на бумаге, а мы передадим ее куда следует.

— Ты думаешь, это ему поможет?

— Безусловно.

— Дымшиц того же мнения, — сказал Буш, и я понял, что он не с одним мной делился своими заботами.

Соответствующая бумага вскоре была составлена и возымела действие. Грюндгенс вышел на свободу и вступил в труппу Немецкого театра. 3 мая 1946 года он уже играл главную роль в пьесе «Сноб» Штернгейма. Когда поднялся занавес и на сцене, потупив взор, стоял Кристиан Маске — Грюндгенс, раздалась буря аплодисментов. Это было не только приветствие любимому актеру, но и знак благодарности советским военным властям за акт гуманности и великодушия.

— Это ведь и тебе хлопали, — сказал я Бушу, когда мы встретились в антракте.

— Не говори глупости. При чем тут я? — ответил он, но глаза светились доброжелательно. Видно было, что он доволен.

23 февраля 1946 года — День Советской Армии. Первый армейский праздник в мирной обстановке. Мы хотели, чтобы вместе с нами этот день отметили и наши немецкие друзья. Пусть под разными крышами, но в одно и то же время поднимутся бокалы за мир и дружбу между народами, за то, чтобы никогда больше не было войны. По распоряжению коменданта все наиболее уважаемые работники Советского сектора получили в этот день продовольственные подарки. Буш и жил и работал в то время в Западном Берлине, но душой он был с нами, потому мы не могли его обойти.

При первой же встрече он сказал:

— Это, конечно, вы здорово придумали, передай от меня Котикову спасибо, но скажи, дружище, что делать актеру между праздниками? Я, разумеется, не о себе, меня наци научили обходиться немногим, но если похудеет Ариберт Вешер, ведь это же будет скандал. Человек, целиком отдающий себя творчеству, не может заниматься спекуляцией, и на разведение огорода у него нет ни сил, ни времени. Подумай об этом.

У меня давно уже возникла мысль о необходимости создания клуба, куда актеры могли бы заходить после спектакля отдохнуть, поговорить друг с другом, прочитать газету, послушать доклад, а главное — подкрепиться. При существовавшей тогда карточной системе продовольственного снабжения реализовать эту идею можно было лишь при деятельной помощи военных властей. Слова Буша укрепили в намерении довести задуманное дело до конца.

Я передал Александру Григорьевичу Мосякову содержание нашего разговора и свой план. Ему это понравилось, и он доложил начальству. Через некоторое время решение о создании клуба творческих работников было принято. Генерал Котиков приказал военному продовольственному складу отпускать ежедневно в распоряжение клуба 75 солдатских пайков. Оставалось дело за малым: найти помещение и человека, который бы возглавил это начинание. Я позвонил Бушу и предложил ему встать во главе создаваемого клуба. Он рассмеялся.

— Я вам испорчу все дело. Здесь нужен светский человек, что-нибудь вроде нашего славного бургомистра доктора Вернера. Самое подходящее — Тройберг, «красный граф». У него аристократические манеры, и он воспитан как будто в революционных традициях.

На следующий день завіт театр имени Геббеля Франц Тройберг сидит в моем кабинете на Фридрихштрассе, где помещался в то время отдел культуры. Мы только что вернулись после осмотра нескольких ресторанчиков, остановив свой выбор на одном из ближайших — Луизенштрассе, 18. Мы обменивались мнениями по поводу устава клуба, состава членов и ломали голову над названием. В то время Московский художественный театр был для нас вершиной сценического искусства; его всемирно известная эмблема подала нам идею. Клуб существует в Берлине и по сей день; изменились его функции, изменился состав членов, но у входа по-прежнему висит укрепленная в те времена табличка с надписью: «Чайка».

1 9 7 1

Посадка окончена. Чемодан сдан в багаж, и мы налегке занимаем места внизу у иллюминатора: на палубе сильный ветер. «Остров Хиддензее» отваливает от берега.

Пароходик назван по имени курорта, куда мы держим путь. Моя жена раскрывает путеводитель, и мы сообщаем начинаем его штудировать. Хиддензее — остров без асфальтированных дорог и автомашин. Общая площадь 16,6 квадратного километра. Расположен в Балтийском море севернее Штральзунда и западнее Рюгена. Три населенных пункта: Клостер, Фитте, Нойендорф. Ежегодно здесь проводят свой отпуск 24 тысячи человек. Поля вереска. Дюны. Новое строительство запрещено.

К нам прислушивается сосед. Открыв шестую бутылку пива, он вдруг констатирует:

— Вы — русские.

Получив подтверждение, расплывается в улыбке. Россия — страна его молодости. Попал в плен в сорок первом году. Пришлось, конечно, туго, но он тогда был молод, а это главное; где бы ни прошли молодые годы, вспомнить о них приятно. Он пьет за наше здоровье, расспрашивает, как нам здесь нравится, куда мы едем.

— На Хиддензее. Нас пригласил Эрнст Буш. Вам знакомо это имя?

Он силится вспомнить. Я подсказываю:

— Певец.

— Ах да, знаменитый оперный певец...

В разговор вмешивается девушка в синей блузе «Свободной немецкой молодежи»:

— Эрнст Буш никогда не пел в опере, только на эстраде, только революционные песни.

...Он называл себя ровесником века. Век, правда, опередил его на три недели: Эрнст родился 22 января 1900 года. В Киле, в семье рабочего. Семи лет отроду он уже выступал на сцене: в рабочем клубе с хором пел «Интернационал». Пятнадцати лет начал работать слесарем на судостроительной верфи. (Слесарное дело до сих пор считает своей основной специальностью; когда в тридцатые годы, уже будучи известным актером, он собрался в Москву, то написал Сергею Третьякову, не требуются ли в Советском Союзе квалифицированные слесари, и поехал, только получив утвердительный ответ.) Восемнадцати лет Буш участвует в восстании кильских моряков, положившем начало Ноябрьской революции в Германии. С тех пор две страсти владеют его помыслами — революционная борьба и искусство. Эрнст руководит семинаром изучающих «Коммунистический манифест» и драматическим кружком, разучивающим «Фауста». Режиссер Кильского театра обращает внимание на талантливого юношу. Когда Буш оказывается без работы, его берут на сцену. Поручают роль в опере Масканьи «Сельская честь». Это было единственное выступление Буша в опере; он, правда, не пел, а только размахивал опахалом. Затем с успехом выступает как драматический артист и в конце концов попадает в театр Пискатора, театр новаторский, театр политический. Здесь впервые по ходу действия в одной из пьес он поет две песенки. Здесь начинается многолетнее сотрудничество с композитором Гансом Эйслером и писателем Бертольтом Брехтом. Лучшие песни Буша созданы им в сотрудничестве с Эйслером и Брехтом. Он пел на политических митингах компартии, в рабочих клубах, на подмостках литературных кабаре. Одновременно работал в театре и кино. После прихода к власти фашистов Бушу пришлось покинуть Германию. Начались скитания по Европе, которые в 1935 году привели его в СССР. Третьяков написал ему, что здесь нужны слесари, но еще больше — революционные певцы. И он пел. Немецкие, советские, а после 1936 года — и испанские антифашистские песни. Полтора года Буш провел на фронтах гражданской войны в Испании. После поражения республиканцев оказался в гитлеровском застенке. Из тюрьмы его освободили советские войска.

На моих глазах в послевоенном Берлине происходило возвращение Буша к жизни искусства. Мы расстались в 1948 году, когда мне пришло время возвращаться домой.

Новая встреча — в 1957 году: Буш с театром «Берлинский ансамбль» приехал на гастроли в СССР. Москвичи и ленинградцы помнят его в брехтовских пьесах «Матушка Кураж и ее дети», «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея». О других его работах мы узнавали из немецких газет: Мефистофель в «Фаусте», Яго в «Отелло», Юлиус Фучик в пьесе «Прага остается моей». Через восемь лет я снова в Берлине, но Буш на сцене уже не выступает. Он приступил к осуществлению «дела своей жизни», созданию хроники песен нашей эпохи. На грампластинки с маркой «Аврора» записывается монументальный песенный цикл, отражавший историю века, ровесником которого довелось быть Бушу.

Когда им обоим исполнилось семьдесят лет, я послал Бушу поздравление. В ответ пришла открытка — шуточный автопортрет: юбиляр восседает на огромной гряде приветственных телеграмм. Рядом текст:

Hier sitz' ich auf dem Meilenstein,
Und sehe froh verwundert.
Noch nie hab' ich so hoch getront.
Seit anno 1900.

(Сидя здесь, на верстовом столбе, я смотрю вокруг удивленно и радостно, еще никогда с 1900 года не возносился я столь высоко.) Все это выполнено типографским способом: отвечать, видимо, приходилось многим. Но рядом собственно-ручная (фломастером) приписка:

Hat sich gelohnt?
Die Frage stimmt mich heiter.
Mir hat es Spaß gemacht,
Ich mache weiter.

(Был ли в том смысл? Вопрос смешон. Мне нравилось все это, и я продолжаю.)

Прошел еще один год. И вот вместе с женой я еду в гости к моему другу. Август. Мы проводим в ГДР наш отпуск. Побывали в Тюрингии и Саксонии, а теперь «Остров Хиддензее» везет нас на остров Хиддензее.

Приближается низкий берег. Это Фитте — первая остановка и конечный пункт нашего морского путешествия. Уже виден причал, на нем люди. Постепенно я начинаю различать белокурую, несedeющую голову Эрнста Буша. Рядом с ним его семилетний сын Ули (Ульрих). Через несколько минут мы обнимаем друг друга.

Дом Буша находится в трех километрах от пристани. Транспорта здесь нет. Я привязываю чемодан к велосипе-

ду Эрнста и стараюсь не отстать от Ули, который едет впереди, указывая дорогу. Искра и Эрнст идут следом за нами. На полпути нас встречает Ирэн — жена Эрнста.

За ужином начинаются расспросы и воспоминания. Как поживают московские друзья? Что нового в театрах? Советская жизнь интересует Буша, и он хорошо ее знает. Сведения — не только из газет, но и из многочисленных писем.

Корреспонденцией ведает Ирэн. Она приносит пачку писем. Я беру наугад одно и читаю: «Дорогой друг Эрнст Буш! Я назвал Вас другом не случайно: Ваш чудесный, неподобный голос сыграл в моей жизни огромную роль. Впервые я услышал его по радио в далекой сибирской деревне. Я был тогда подпаском и пас коров. В степи самостоятельно изучал немецкий язык с помощью учебников и книг, которые получал из Москвы наложенным платежом. Однажды я вернулся усталый из степи, лег в комнате отдыхать и вдруг услышал по радио немецкое пение. Это была песня «Болотные солдаты», пел Эрнст Буш, как объявил диктор. С тех пор я полюбил Ваши песни. В 1939 году я стал преподавать немецкий язык в средней школе, своим ученикам я рассказывал о Вас. В 1941 году я воевал на фронте под Москвой с немецкими фашистами. В эти тяжелые дни вполголоса я напевал Ваши песни. Пулеметный расчет, которым я командовал, заинтересовался Вами, Вашей жизнью. Я рассказал солдатам о Вашей героической жизни, о Вашем искусстве, о том, что Вы воевали с фашистами в Испании. На войне я был два раза тяжело ранен и стал инвалидом... Дорогой друг Эрнст Буш, я знаю, что Вам пишет много людей со всего мира и что Вы заняты, но мне все же хотелось бы получить от Вас хоть несколько строк, они принесли бы подлинную радость инвалиду войны в далекой Сибири...»

— Ты ответил?

— Ни одно письмо не остается без ответа.

* * *

Дома здесь имеют не номера, а названия. Дача Буша — «Дом в дюнах», соседняя (в полутора километрах) — «Изольда» и т. д. Дом небольшой: две комнаты внизу (гостиная и детская, предоставленная теперь в наше распоряжение) и две крохотные — наверху. Раньше «Дом в дюнах» принадлежал биостанции.

— Мне пришлось все перестроить, фактически сделать заново. И многое своими руками. Ты ведь знаешь: я слесарь. В эти доски собственноручно вколотил 20 000 гвоздей. Работа закончилась только в прошлом году. Кстати, вы здесь первые гости.

— Первые русские?

— Вообще первые.

Утро. Женщины и Ули ушли купаться. Эрнст укладывает в песок вдоль входа принесенные с берега камни, я ему помогаю. Получается нечто вроде мощеной дорожки.

Солнце ползет вверх. Эрнст уходит в тень, а я — на пляж. До моря триста метров. Но идти можно только узкой тропкой, петляющей среди высокого (по колено) вереска. По вереску ходить нельзя — заповедная зона.

Лиловый вереск, желтый песок, голубая вода и синее небо. Где я видел такое пронзительное и вместе с тем гармоничное сочетание чистых тонов? Ну конечно, у Нольде. Надо сказать, что живопись немецких экспрессионистов, практически неизвестная у нас на родине, была одним из сильных впечатлений от всей поездки по ГДР. Мы часами простаивали в музеях Берлина, Галле, Лейпцига, Дрездена перед полотнами Нольде, Шмидта-Ротлуфа, Кирхнера, Марка, Макке. Это было открытием, более того — откровением. Раньше (по репродукциям) эти художники казались нам выразительными рисовальщиками, надо было увидеть подлинники, чтобы понять, что перед нами великолепные колористы. И потом в разных местах страны мы наталкивались на реальные прототипы этого искусства. Так здесь, на Хиддензее, ясным августовским утром передо мной раскрылась палитра Нольде.

Размышляя о живописи, я незаметно перешел через песчаный гребень и оказался на пляже.

Я смотрю по сторонам и кругом вижу обнаженные фигуры. Ну и ну, это нудистский пляж. Отступить некуда, я сажусь на песок и вскоре понимаю, что быть здесь одетым — значит обращать на себя внимание, нарушать правила игры.

Когда мы были в Гарце, нам встретилась как-то в парке группа соотечественников, искавших стоянку автомашин. Мы проводили их и по дороге разговорились. Это были советские инженеры, работающие в Штральзунде и приехавшие на воскресную экскурсию в Вернигероде. Мы сказали, что собираемся в Штральзунд и далее на Хиддензее, они заулыбались: «Насмотритесь там на ФКК!» Я не знал, что

это такое. Оказалось, «Фрайе Кёрперкултур» — немецкое название нудизма. И в путеводителе говорилось о пляже ФКК в районе Фитте, но я не предполагал, что «Дом в дюнах» находится в его центре. И Эрнст ни слова не сказал об этом.

Шок проходит, я начинаю понимать, что здесь происходит. Бросается в глаза отсутствие молодежи. Мы обнаружили ее потом на обычном пляже; там игры, смех, веселье. Здесь же все чинно, благородно: торжественный покой, ходят не спеша, говорят негромко. Народу немного, в основном семейные группы, папа, мама, дети. У каждой семьи свое постоянное место, огражденное камушками, свой «бург».

На досуге я спросил Буша, как он относится к ФКК. — Нейтрально-созерцательно. Иоганнес Бехер, тот был энтузиастом этого дела. По его инициативе после 1945 года возникли у нас первые пляжи ФКК.

Сам Буш предпочитает купаться рано утром, когда на море никого нет. И не жарко.

Разговор вертится вокруг разных мелочей, но я стараюсь направить его в интересующее меня русло: над чем сейчас работает Эрнст. Он отнекивается, говорит, что в отпуске, что вообще ему скоро «отчаливать», но потом проговаривается: приступил к созданию новой серии пластинок — «Красная серия», в которой найдет отражение вся история немецкого революционного движения, начиная с истоков. Буш отыскивает в библиотеках и архивах в ГДР и за границей забытые произведения, собирает иллюстративный материал. Первый выпуск будет назван стихотворной строкой из Гердера «Утренний привет немецкой свободы» и посвящен двум событиям — Крестьянской войне 1525 года и восстанию силезских ткачей 1844 года. Долгоиграющая пластинка небольшого формата вложена в конверт, которому предшествует развернутое литературно-художественное введение, фактически целая книжка. На обложке — рисунок Л. Грундиг из графической серии «Немецкая крестьянская война», затем стихотворные тексты, фрагмент картины Макса Лингнера «Война крестьян» и историческая справка. Другая справка — о восстании ткачей, здесь же известный рисунок Кэте Кольвиц, стихи Гейне и Гервега, фотография, где запечатлена сцена из спектакля «Ткачи» Гауптмана (сентябрь 1930 года), в котором одну из главных ролей исполнял молодой Буш.

Кое-что уже сделано. Эрнст показывает иллюстрации. Потом включает магнитофон. Буш поет соло боевую песню

Ульриха Гуттена (оригинальный текст 1521 года!), вместе с хором песню «Флориан Гейер» и затем снова соло «Песню о ненависти» Гервега:

Дела любви нас не спасут,
Любовь — пустое слово.
Верши, о ненависть, свой суд,
Круши, сметай оковы!

Все это новые записи. Голос Буша чист, выразителен, неповторим, как и тридцать лет назад.

* * *

Наша поездка по ГДР началась в Берлине. Несколько дней мы прожили в новой гостинице на Александерплац. Эта площадь теперь — своеобразный клуб молодежи; руины давно расчищены, транспорт перенесен на соседние улицы, кругом новые дома, кафе, магазины, в центре бьет живописный фонтан, на парапете которого можно сидеть. Здесь произошел любопытный разговор с западногерманскими студентами.

Их было трое — рослые парни с локонами до плеч и столярно экстравагантно одетые, что даже среди здешней нестандартной толпы они обращали на себя внимание. У одного через всю грудь по зеленой майке тянулся красный лозунг: «Руки прочь от Вьетнама!» Другой был в брюках, солидно вымазанных известкой. Впрочем, когда он подошел ближе, стало ясно, что штаны новые, добротные, только материал сделан так, что кажется грязным. И лозунг на груди первого тоже оказался фабричного происхождения.

Разговорился я с третьим. Звали его Ханс-Георг. В этом году он окончил естественное отделение, но диплома защищать не стал. Почему? Поступил на первый курс философского факультета. Что так? В каждом немце сидит философ. Но все-таки? Заведующий лабораторией — гнусная личность. В таком случае меняют лабораторию, а не начинают все сначала.

Тут моего собеседника прорвало: «Вы хотите знать почему? Хорошо, я скажу. Вы читали «Прекрасный новый мир» Хаксли? Помните, там из одной оплодотворенной клетки выводят 96 одинаковых человеческих особей, абсолютно тождественных, так что никаких индивидуальных отличий, никакой психологической несовместимости — идеально слаженный коллектив. Идентичность — основа

общности. Мой шеф был одержим этой идеей. Да дело вовсе не в нем, а в самой науке. Вы представляете себе, что будет с личностью, если окажется возможным кардинально влиять на наследственность, формировать человеческий организм по заданной программе — кому как думать, как чувствовать, к чему стремиться. Для каждой профессии своя порода людей — послушные роботы, инициативные организаторы, воинственные солдаты. И все довольны. Ни тебе забастовок, ни студенческих волнений. И уж, конечно, никакой революции, капитализм на вечные времена! Вот почему я вышел из игры. Я хочу иметь чистые руки и чистую совесть. Вы ведь знаете, что Ган, первым расщепивший атом урана, после Хиросимы хотел застрелиться. И Эйнштейн не находил себе покоя. Говорят, что чувство вины ускорило его смерть.

Только не подумайте, что я вообще против науки. Сейчас пишут статьи в защиту естествознания, доказывают что-то, оправдываются. А нас называют троглодитами, рисуют карикатуры. Нас — это членов лиги гуманизации науки. Да, представьте себе, есть и такая, к сожалению, малочисленная. Мы повторяем вслед за Брехтом: прогресс в познании природы при застое в познании общества подобен смерти. И еще хорошо сказано: кто хочет выжить, должен философствовать. Вот почему я оказался на философском факультете. Мы вовсе не хотим повернуть человечество вспять, мы не против цивилизации, промышленности, комфорта. И Манфред не против (Ханс-Георг показал на своего приятеля в штанах «под известку»), он только с виду похож на хиппи, ему отец подарил автомобиль, и он сейчас зубрит правила уличного движения. Современное общество не может жить без науки, но некоторые области, таящие в себе опасность, надо взять под контроль. Запрещены же ядерные испытания в атмосфере.

Я за науку с человеческим лицом. Может ли у нее быть звериный оскал? Еще какой! Вспомните о Гёбхардте. Вам это имя ничего не говорит? Профессор Гёбхардт был президентом немецкого Красного Креста при Гитлере. В 1947 году его повесили в Нюрнберге. За проведение экспериментов на людях. Кстати, мой шеф был у него ассистентом, но каким-то образом ему удалось выкрутиться. В качестве «подопытных кроликов» использовали преступников, приговоренных к смерти, и советских военнопленных. Гёбхардт говорил, что Гиппократова клятва распространяется лишь на лечащего врача, а к врачу-экспериментатору отноше-

ния не имеет. Брехт же требовал Гиппократовой клятвы даже от физиков — «употреблять свои знания только на пользу человечеству». Мальчишкой в «Берлинском ансамбле» на Шиффбауэрдамм я видел «Жизнь Галилея». Никогда не забуду Эрнста Буша, произносившего эти слова. Они засели в моей голове так, что их оттуда и молотком не вышибешь. Это была для меня первая лекция о социальной опасности, которую несет наука в дисгармоничном обществе.

Я рассказал Бушу о своем разговоре с юношей из Марбурга и спросил, что он думает по этому поводу.

— Суть дела парень схватил правильно. Брехт несколько раз переделывал пьесу, каждый раз усиливая именно те вещи, о которых говорил твой знакомый. Знания — сила, все дело в том, в чьи руки они попадут, куда их направят. Первоначально Брехт хотел сделать своего Галилея чуть ли не подпольщиком. Потом в Америке, работая с Лаутоном, готовившим роль Галилея, он изменил замысел и изобразил своего героя предателем. Лаутон играл «ренессансного человека», обжору и сластолюбца, сломленного в борьбе.

— Но ведь ты тоже стремился к портретному сходству. Я читал у Эйслера, что кто-то увидел во Флоренции твой бюст, порадовался твоей известности, но, подойдя ближе, понял, что это бюст Галилея. И осуждение слабости, проявленной Галилеем, который отказался от своих убеждений, у тебя прозвучало убедительно. Я помню, как твой Галилей ест в начале и в финале спектакля. Увлеченный работой, он наспех глотает куски, не глядя на пищу. А в конце он не ест, а священнодействует, жареный гусь для него — смысл существования.

— Все это верно, но в берлинской постановке Брехта интересовала в первую очередь не судьба Галилея, не его осуждение, а роль ученого в современном обществе. И не астрономия, а вообще наука. Кстати, об астрономии у Брехта были весьма приблизительные представления. Он показал свою пьесу одному из ассистентов Нильса Бора, но тот, видимо, читал ее невнимательно. На репетициях я стал вдруг замечать, что иногда мне приходится говорить нелепости. Вместо «спутников Юпитера» в тексте стояло «планеты Юпитера». В первой сцене Галилей объясняет Андреа систему Коперника. Брехт думал, что смена дня и ночи происходит потому, что Земля вращается вокруг Солнца. Вернее, он не задумывался над этим.

— Брехт с большим вниманием относился к замечаниям Буша, — говорит Ирэн (в то время она работала помощни-

ком режиссера в «Берлинском ансамбле»). — Брехт приходил на репетиции раньше всех, с нетерпением ждал Эрнста и спрашивал, что тот придумал за ночь. Буш, войдя в роль, разговаривал тоном Галилея, ученого, читающего лекцию. Астрономические термины так и сыпались...

Я рассказываю о московской постановке «Жизни Галилея». О том, что монахи там ходят по сцене с портфелями, что Высоцкий играет почти без грима, заключительный монолог он произносит, обращаясь не к собеседнику, а в зрительный зал; сцена пуста и погружена во тьму, освещено только лицо размышляющего вслух актера. В финале на сцену выбегают пионеры с вращающимися глобусами в руках, как бы демонстрируя, что «все-таки она вертится».

— Это вполне в духе Брехта, — говорит Буш. — А первоначально пьеса так и называлась «Земля вертится».

* * *

Сегодня экскурсия в Клостер. Впереди, подымая брызги выше головы, бежит по воде Ули, а мы идем степенно по берегу — Эрнст, Искра и я. Ирэн придет на велосипеде прямо к обеду, заказанному по телефону на час дня в местном ресторане.

Клостер — сам по себе ничем не приметный поселок — прочно вошел в историю современной немецкой культуры: здесь жил и похоронен Герхардт Гауптман. В доме Гауптмана «Зеедорн» («Морская колючка») — мемориальный музей. Мы направляемся туда.

Перед музеем выстроилась длинная очередь. Сегодня воскресенье, и здесь собрались не только местные отдыхающие, но и приехавшие с материка. Эрнст идет к служителю, что-то говорит ему, указывая на меня, видимо, что я советский германист, что меня привел сюда профессиональный интерес, что завтра я уезжаю. Служитель кивает головой, делает нам знак и ведет внутрь сада. Эрнст остается снаружи: он был в музее множество раз. Кроме того, его окружила толпа пионеров в ожидании автографов. Один малыш становится в позицию для игры в чехарду, на его спине Эрнст подписывает открытки и путеводители.

— Герр Буш сказал мне, что вы из Москвы, — говорит наш проводник. — Вам приходилось бывать на Хорошевском шоссе?

Я отвечаю, что в Хорошеве прошло мое детство.

— А я строил в сорок пятом году жилые дома на Хо-

рошевском шоссе. По специальности я садовник, но в плену пришлось поработать каменщиком.

И дальше сообщается уже знакомое: было тяжело, но все плохое забывается, помнишь только хорошее, а что может быть лучше молодости? У входа в дом мы расстаемся, крепко пожав друг другу руки.

Гауптман приобрел «Зеедорн» в тридцатые годы. Он проводил здесь лето; зиму — в Силезии или в Италии. Он умер 6 июня 1946 года в Силезии, завещав похоронить себя на Хиддензее. После войны осуществить это было не просто: Силезия отошла к Польше. Только в конце июля специальный траурный поезд отбыл из Берлина в Штральзунд. В траурной церемонии принял участие Вильгельм Пик, который произнес на похоронах речь.

Меня всегда занимал вопрос, как Гауптман, автор «Ткачей» и «Флориана Гейера», мог остаться в гитлеровской Германии? Каково было ему, гуманисту и демократу, среди фашистских чиновных бонз, культа военщины и расизма? И сейчас, рассматривая экспонаты музея, вслушиваясь в объяснения экскурсовода, я снова думаю об этом.

Кто-то берет меня за руку. Оборачиваюсь — садовник, с которым мы только что распрощались. Он шепчет:

— Раз вы из Москвы, я покажу вам что-то особенное.

Он ведет нас на второй этаж, куда посетителям нет доступа, открывает дверь в спальню Гауптмана, показывает стену, испещренную надписями. Дрожащей рукой выведено: «Бегство — это убийство». Надпись сделана в 1933 году, когда у власти оказался Гитлер. «Молчание — величайшее искусство» — это в 1937 году. Гауптман в фашистской Германии чувствовал себя узником, заключенным. И как заключенный на стене камеры, он писал сокровенное на своей стене: художник мыслит метафорами и реализует их в своей жизни. Гауптману был семьдесят один год, когда произошел фашистский переворот. В такие годы трудно решиться на эмиграцию. Но вот Бушу сейчас тоже семьдесят один. Разве он смог бы молча страдать? Дело не в возрасте.

— У меня другая закваска, — говорит Эрнст, когда я делюсь с ним своими мыслями. — Я окончил антифашистский университет — три года французского концлагеря и два года каторжной тюрьмы в Германии.

Он некоторое время молчит, потом продолжает:

— В тюрьме меня питали два витамина Н и М — ненависть и месть. После войны я год не подавал руки немцам.

— По-моему, ты преувеличиваешь. Я помню, как в сорок пятом ты говорил, что наказание должны понести преступники, а не народ в целом. Я помню, как ты вступился за Грюндгенса.

— Грюндгенс спас меня от смертной казни.

— Значит, даже среди немцев, занимавших при Гитлере высокие посты, были порядочные люди.

Я рассказываю, что у нас издан роман Клауса Манна «Мефистофель». Герой романа Хефген как бы списан с Грюндгенса — талантливый актер, он остается в гитлеровской Германии, пресмыкается перед ее законами, в результате возносится на театральный Олимп, но предательство оплачено потерей таланта и ожиданием возмездия. На обложке книги — лицо Грюндгенса в гриме Мефистофеля. В послесловии и в рецензиях упоминался Грюндгенс как прототип героя. Но никто не обмолвился о том, что роман написан в 1936 году, когда еще рано было судить о судьбе Грюндгенса, в результате у Клауса Манна получился упрощенный образ. Жизнь оказалась сложнее, она (вместе со следственными органами) оправдала Грюндгенса.

— В качестве послесловия, — говорит Буш, — надо было напечатать мое данное под присягой и заверенное у нотариуса заявление о том, что Грюндгенс спас меня. Вопреки истине, он доказывал фашистскому суду, что я непричастен к политике, он нанял лучших адвокатов, которым удалось добиться смягчения приговора. Вместо гильотины я получил семь лет.

Разговор за обеденным столом в Клостере, да и после возвращения домой идет о делах политических. Буш говорит, что жизнь — это политика, а политика — это борьба; в борьбе нейтральных не бывает. Каждый должен определить свое место, ответить на вопрос, в какой сражаешься армии.

...И снова вечер. Лиловый закат сливается с лиловыми полянами вереска. В небе загораются звезды, а на горизонте — огни шведских маяков.

А утром — воссояси. Пять дней прошли, как один. На этот раз «Остров Хиддензее» уходит из Нойендорфа. Сюда значительно дальше, чем до Фиттс, и Эрнст заказывает единственный возможный здесь транспорт — конную фуру. Женщины располагаются на козлах, мужчины в кузове. Колеса на резиновых шинах мягко катятся по песку. Я рисую Ули русские буквы — осенью он пойдет в школу и будет учить русский язык. Искра разговаривает с возницей: его

молодость прошла в Краснодаре, он был тяжело ранен, считал себя покойником, но русские врачи выходили; на волах ездил на базар за махоркой. Потом Эрнст начинает рассказывать о своем первом пребывании в Москве. «Межрабпомфильм» заключил с ним договор на съемки в фильме «Восстание рыбаков» по рассказу А. Зегерс. Фильм не получился, но советских кинокартин он посмотрел много. «Веселые ребята» — это было хорошо. А «Цирк» — фильм аморальный. Там московские гимнасты за спиной у коллеги готовят его номер. Даже если коллега подонок, поступок этот недопустим с точки зрения профессиональной этики. За это исключают из «Международной ложи цирковых артистов» на двадцать лет...

Вот и Нойендорф. Пароход стоит уже у причала. Пора расставаться.

— До свидания, Эрнст! Приезжай в Москву! У тебя там много друзей, они ждут тебя. До свидания!

1 9 7 5

В Москве ему больше не довелось побывать. Он строил планы, назначал концерты. Но «чертовы врачи» не пускали, концерты отменялись. В октябре 1974 года моя семья получила от семейства Бушей (от всего «кустарника»: «буш» по-немецки — «куст») письмо: «У Эрнста огромные планы, и он работает день и ночь, чтобы их осуществить. 3 октября он должен был выступить в Москве с большим ансамблем, но это сейчас невозможно. Мы решили подготовить большую программу к его 75-летию. Эрнст хочет, чтобы этот вечер состоялся в Немецком театре. Если все будет в порядке, надеемся, что вы будете присутствовать. Если Эрнст будет здоров и сможет путешествовать, то в феврале эту программу он повторит в Москве. Кроме того, он полон замыслов по поводу новых пластинок.

В этом году на Хиддензее было мало солнца и снова много ремонтной работы, и все же Эрнст хорошо отдохнул. Когда ему нужны были камни, он говорил: я вспоминаю Арсения, который мне помогал. Если дело пойдет так дальше, то перетаскаем с пляжа все камни, и там останется один воздух».

Мы увиделись снова, когда ему исполнилось три четверти века. Союз писателей командировал меня в Берлин, чтобы поздравить Буша. В приглательном билете Академии искусств было сказано, что юбиляр принимает с 10 до 12.

В 9 утра я был уже на Леонгард-Франкштрассе. Меня опередило только телевидение. Входит Курт Хагер, секретарь ЦК СЕПГ, он приехал раньше назначенного времени: в десять у него заседание, он привез приветственное послание Э. Хонеккера. От имени правительства Буша поздравляет министр культуры Г. Гофман.

Коллеги Эрнста по Академии искусств, театральные деятели, журналисты, друзья, почитатели, знакомые — все это толпится и шумит. По краям обширной комнаты расставлены кресла и стулья, но все стоят.

— Откуда их столько? — улыбается юбиляр. — А что будет, когда мне стукнет сто лет?

Буша просят спеть, он отнекивается, вынимает из кармана листок и читает стихи Брехта:

Чтобы жить, нужно счастье.
Без счастья никто не спасется ни от голода,
Ни от холода, ни от человека.

Счастье дает силу.
Много раз я был счастлив. Поэтому
Я еще здесь
И, заглядывая в будущее, с тревогой думаю:
Сколько еще мне выпадет счастья?

Счастье дает силу.
Счастливого не одолеть.
Добрый воин и мудрый учитель
Счастливые люди.
Счастье дает силу.

— Скажи, Эрнст, какой день был самым счастливым в твоей жизни?

— 27 апреля 1945 года, день, который забыть нельзя. С утра могильная тишина в Бранденбургской тюрьме, затем невероятный шум, и вот распаивается широко дверь камеры. На пороге солдат со звездой на пилотке и «барабанным» автоматом на груди: «Выходи! Свобода!» Нас накормили, дали одежду, каждому велосипед, чтобы скорее добраться до дома. Проехали два километра. «Стой!» — попали на артиллерийские позиции. Велосипед отобрали, ведут к офицеру. А тот меня до войны в Москве в Колонном зале слушал. Узнал. Обнял. Приказал выдать мне самый лучший велосипед и новые ботинки. Мой сокамерник, слесарь Отто Клиппенштайн, жил совсем недалеко, скоро мы оказались у его дома. Он боится идти к своим: у жены слабое сердце. Я пошел вперед, вижу — девочка, спрашиваю: «Вы доч-

ка?» — «Да». — «А мать дома?» — «Да». — «Хотите видеть отца?» А он уже сам идет по дорожке... Добрался до Берлина, на Лаубенхаймерплац, все как в 1933 году: на двери дощечка «Буш», и рояль цел. Все годы в квартире жила родственница...

В двенадцать гости оставляют хозяев одних, я иду со всеми. Вдруг чувствую, кто-то тянет меня за рукав, это Эрнст:

— Ты куда?

И заталкивает меня в столовую.

После обеда он ложится отдохнуть, а мы с Ирэн разбираем почту. Письма и телеграммы на всех языках со всех концов света: из Москвы, Парижа, Мадрида, Мехико. И отвечать Эрнст будет на всех языках одно слово: «Спасибо».

В три часа начинается сначала: приветствия, поздравления, подарки. Это уже часть торжества, Академией искусств не предусмотренная. Прибыл посол СССР М. Ефремов. Он зачитывает Указ Верховного Совета СССР о награждении Эрнста Буша орденом Дружбы народов. Сотрудник посольства развязывает картонную упаковку: на столе самовар. Ирэн сияет: она еще четыре года назад просила меня прислать самовар, но мне, увы, так и не удалось этого сделать. Теперь задача решена на самом высоком уровне. Буша спрашивают, можно ли рассчитывать на концерт в посольстве. Нет, концерт он даст только в Москве, здесь разве что репетицию. Хорошо, пусть будет «репетиция».

(Через четыре месяца Буша пригласили в советское посольство для вручения ордена. Он пел, в том числе две новые вещи: стихи Э. Мюзама и Б. Брехта, положенные им на музыку.)

Дом снова полон гостей. Большинство я не знаю. Иных не узнаю. Ко мне подходит высокий плотный мужчина с начинающей седеТЬ бородой, приветливо протягивает руку. Бог мой, да ведь это Конрад Вольф, известный кинорежиссер. А я помню юношу Кони Вольфа, худого и долговязого.

А Эбергард Шмидт совсем не изменился: как и тридцать лет назад, стройный, стремительный, экспансивный. Талантливый композитор, в Испании он воевал простым солдатом, потом угодил в концлагерь. После сорок пятого года решил посвятить себя музыке, но политика неизменно врывалась в его жизнь. И сейчас, не успели мы обнять друг друга, как он взволнованно начинает толковать о событиях в Порту-

галии: НАТО проводит морские маневры у ее берегов, не иначе как готовится вторжение...

Буша опять просят спеть. Нет, он не в форме, включает магнитофон: запись сделана на прошлой неделе. Потом старые записи — пятидесятых, сороковых, тридцатых годов. Даты на пластинках разные, а голос тот же. Доброго здоровья, Эрнст Буш! Петь тебе и петь!

...Он пел почти до последних дней жизни. Осенью 1978 года тяжело заболел и лег в лечебницу, из которой не вышел. Летом 1980 года из Берлина пришло известие в траурной рамке: «Отныне Эрнст Буш живет только в своих песнях и нашей памяти».

ТРУДИТЬСЯ И СОТРУДНИЧАТЬ

Рассказ о двух поездках в ФРГ с приложением документов

Дважды побывав в ФРГ, я думаю над тем, что глубже всего врезалось в память, о чем следует рассказать в первую очередь. Я могу это выразить двумя словами — организация труда. Немцы умеют и любят работать, каждый занят своим делом. Идешь днем по улице — ни души, одни автомобили: все на рабочих местах.

Я был гостем издательства «Майнер». Это ведущее философское издательство страны. Здесь выходит известная «Философская библиотека», насчитывающая свыше трехсот томов классических произведений, здесь издают Полное академическое собрание сочинений Гегеля, сочинения других мыслителей, прошлого и настоящего, два философских журнала — «Эркентнис» и «Рацио». Если книга вышла у Майнера, значит, в философском отношении она безупречна. У издательства давно сложившаяся репутация, которой оно дорожит больше всего. Никаких карманных изданий, никакой погони за сенсацией.

Каков штат издательства? Кроме владельца — шесть человек. Один — то, что у нас называют производственный отдел, один — бухгалтерия, один — реклама, один — распространение, один — заведующий складом, он же кладовщик, он же транспортная контора. Своей типографии в издательстве нет, но склад всей готовой продукции здесь же, в огромном подвале, один человек и хранит книги, и доставляет их (на собственном микроавтобусе) в книжные магазины. Самое всеведущее лицо в издательстве — секретарша, фрау Арнольд, она выполняет всю стенографическую и машинописную работу, ведет корреспонденцию и в курсе всех дел. Наш консул посетил издательство, когда глава фирмы был в отъезде, принимала его фрау Арнольд, и он получил всю необходимую информацию.

А редакторы? Такой роскоши Майнер позволить себе не может. Только очень крупные, многоотраслевые издательства имеют редакторов. У Майнера же автор (или составитель, если автора нет в живых, или переводчик, если речь

идет о переводном произведении) обязан представить рукопись в готовом для набора виде, он же правит корректуру.

Любопытно, что в философском издательстве нет ни одного человека с философским образованием. У Рихарда Майнера завидная работоспособность, общая культура, жизненный опыт, любовь к книге, но диплома нет. И сын его Манфред, сотрудник издательства, ведающий рекламой, окончил только коммерческое училище. Герр Майнер внимательно прислушивается к советам специалистов, в первую очередь к своему внештатному консультанту герру Брандту, недавно окончившему философский факультет.

(Я видел, как работает издательство «Зуркамп» — «Инзель», где есть 10 редакторов. Ежегодно выходит в свет 340 новых названий и 180 названий допечатывается. В основном это художественная литература — классическая и новейшая, а также критика, публицистика, книги по философии, психологии, социологии и другим отраслям гуманитарного знания. Книги небольшого формата. Но все-таки: 34 книги — годовая норма редактора!)

В Бохуме я жил в гостинице с китайским рестораном. Гостиницу и ресторан обслуживали два человека. Один — повар, посудомойка, кладовщик. Другой — официант, бармен, портье, уборщица. В гостинице было все необходимое, было чисто.

Познакомился и подружился я с Рихардом Майнером («дядей Рихардом», как зовет его мой внук) на международном гегелевском конгрессе в Москве. Другой раз Рихард Майнер приезжал в Москву для участия в книжной ярмарке. Я возил его по московским достопримечательностям, он бывал у нас дома, подарил моему внуку конструктор «Сафари», из которого можно было смастерить роскошный вездеход, посадить туда охотника и играть в охоту на львов. Он помогал мне в работе над немецкой классической философией, обильно снабжая литературой.

И вот я лечу по его приглашению в Гамбург. Поездке предшествовала длительная переписка и переговоры по телефону. Мне предстоит пересадка во Франкфурте-на-Майне. Рихард советовал мне прилететь в Гамбург с последним вечерним самолетом, а часы пребывания во Франкфурте использовать для работы в издательстве «Инзель», где выходит моя книга о Канте. Я согласился, только с последним самолетом у меня не получилось, билет был уже куплен на более ранний рейс; однако времени между самолетами все равно достаточно: я готов встретиться с представителем

«Инзеля» и работать. В заключение разговора Рихард сообщил, что я прилетаю в день его рождения.

Почему он сразу не сказал мне об этом? Грешным делом, мне стало неловко: предстоит семейное торжество, соберутся гости, мое присутствие может помешать, поэтому и шла речь о последнем самолете. Но теперь делать нечего. Захватим еще одну бутылку коньяка и посмотрим, как капиталисты празднуют день рождения. В конце концов, в доме Майнера достаточно комнат, куда можно укрыться, если почувствую себя лишним.

Перед посадкой во Франкфурте стюардесса объявила:

— Температура воздуха плюс десять, разница во времени с Москвой два часа, сейчас одиннадцать по местному времени.

Мой сосед, водитель автобуса из Дармштадта (он приезжал в Москву с женой на пасхальные каникулы), сказал:

— Она ошибается. Неделию назад введено «летнее время» — чтобы раньше ложились спать и меньше жгли электричество. Теперь разница один час, сейчас во Франкфурте двенадцать.

Я понял, что меня не встретят. Действительно, как я узнал позднее, сотрудник «Инзеля» час назад приезжал к другому московскому самолету и, не встретив меня, уехал.

Франкфуртский аэропорт — крупнейший в Европе. Снаружи здание невзрачно: нечто длинное и серое. А внутри — целый город: цветная реклама, светящиеся указатели; магазины какие угодно, рестораны, гостиницы, кинотеатры; секс-шоп и церковная консультация, конференц-зал; и подземный гараж на 6000 автомобилей. (Есть еще многоэтажный гараж на 1000 мест, летом возникают дополнительные открытые стоянки.) Ты улетел, а машина стоит и ждет тебя. Стоит это, конечно, недешево.

Три пассажирских отсека — А, В, С (в плане они выглядят как три растопыренных пальца, средний раздвоен) — могут обслужить одновременно 54 самолета, прилетающих или улетающих. Каждый рейс имеет свой зал ожидания и свой выход. Заблудиться, разминуться здесь нельзя: следи за указателями, они приведут тебя по назначению. На худой конец возьми схему-путеводитель, там все обозначено: где, что, как, куда, почему.

Мне скоро наскучило бродить по этому разумно распланированному лабиринту. Я купил за марку ежедневную газету. 60 страниц текста — ее можно только перелистывать, читая избранные места.

Мое внимание привлекла заметка о том, что Франкфуртский аэропорт предполагается расширить и как этому противится местное население. Создание новых посадочных полос повлечет за собой уничтожение большого лесного массива, примерно трех миллионов деревьев. Против этого единым фронтом выступают все четыре партии в городке Мерфельден-Вальдорф — социал-демократы, коммунисты, либералы и христианско-демократический союз. Такое дружное единство действий — редкость для здешних политических нравов. Руководители местных партийных организаций, СДПГ, КПГ и ХДС, объявили голодную забастовку протеста. Они устроились на раскладушках в магистрате и три дня только пили воду и кофе (без сахара и молока). Лидер либералов присоединился к ним, ночевал на раскладушке, но голодать ему запретило начальство по службе: он майор бундесвера и отказ от пищи мог подорвать его боеготовность.

...В Гамбурге меня встречает Майнер-младший. Он был в Москве, я его знаю. «Новорожденный», видимо, готовится к торжеству. Как бы угадывая мои мысли, Манфред говорит:

— Отец на работе, у него срочное дело. Впрочем, у него всегда «срочные дела», он и по субботам работает.

Я спрашиваю, много ли сегодня будет гостей. Гости? Никаких. Матери нездоровится. Да и зачем лишние расходы.

«Зачем лишние расходы» — эту фразу я буду часто слышать в ФРГ. Немцы — экономный народ. Никаких излишеств, никаких бесполезных трат. Для дела Рихард не пожалеет ни времени, ни денег. Он выписывал для меня из Италии издания Шеллинга, которые не сыщешь ни в одном каталоге. Он заказывал мне ксерокопии всех необходимых материалов. Приобрел в антиквариате письма Каролины Шеллинг. Но он сделает мне замечание за неумение вести междугородные телефонные разговоры — надо поступать так: днем быстро условиться о вечернем разговоре и всю деловую часть вести вечером, когда льготный тариф. На автостраде бензин на два пфеннига дороже, чем в городе. Рихард из города выезжает всегда с полным баком: зачем лишние расходы, пусть мелкие, но все же лишние. В Москве на приеме он признался, что первый раз в жизни ест красную икру. Неужели в ФРГ нет красной икры? Есть, но дорого...

Поэтому не будем удивляться простоте его праздничного ужина. За столом четверо. Фрау Майнер, герр Майнер, их сын и я. На столе — салат, индюшка (купленная приго-

товленной), сыр, бутылка сухого вина. Никаких сладостей — пирогов, тортов, конфет. Я привез коньяк и икру. Спасибо, очень трогательно, но сейчас это как будто ни к чему? Действительно, зачем объедаться!

(Немцы едят в меру. И мало пьют — я имею в виду горячительное. За все дни, проведенные в ФРГ, мне только раз за столом предложили нечто крепкое — запечатанную бутылку водки, купленную, видимо, специально для меня, которая исчезла тут же, как только я покачал головой. Пьют легкое вино. Когда во второй свой приезд я снова привез Рихарду коньяк, он уже возмутился: зачем это, ведь ты знаешь, что я не пью. А Манфред? Он тоже теперь не пьет.)

После ужина мы перешли в гостиную. На столе кофе. Разговариваем о делах. Главная цель моей поездки — сбор материалов для биографии Шеллинга. Рихард приготовил мне новые книги, называет фамилии профессоров, с которыми следует встретиться.

Майнер намерен включить в свою «Философскую библиотеку» русских мыслителей — Герцена, Чернышевского, Соловьева. Какое, по моему мнению, небольшое произведение Соловьева может наилучшим образом дать представление о его учении? Конечно, «Смысл любви». Согласен ли я написать послесловие к нему? Конечно, согласен.

И еще одна наша забота — «Философия религии» Гегеля. Для полного собрания сочинений важно сверить опубликованный текст с оригиналом. Оригинал находится в одном московском архиве, прочесть же его могут только специалисты в Архиве Гегеля при Бохумском университете. Я привез ксерокопию. Можно сразу ехать в Бохум, а можно заехать сначала в Трир, где завтра открывается философская конференция, потом в Аахен, где у Рихарда дело к профессору Хаммахеру, и только тогда в Бохум. Мы выбираем второй вариант.

Утром встаем рано. Рихард выводит свой «вольво», в городе мы захватываем герра Брандта и отправляемся в Трир. У Брандта есть автомобиль, но эта поездка связана с делами издательства, да и зачем гонять 600 километров туда и назад две машины; глава фирмы везет своего сотрудника.

На автостраде никаких перекрестков и населенных пунктов, в одном направлении ведут три полосы. Мы едем по средней, стрелка спидометра застыла на цифре 140. Справа идут немногочисленные грузовики, мы обгоняем

их, слева нас обгоняют те, кто спешит. Есть еще одна, узкая резервная полоса на обочине, ее значение я оценил через несколько дней, когда поздно вечером на обратном пути в Гамбург мы попали в пробку. О состоянии дорог передают сообщения по радио и указывают объезды. Рихард забыл включить приемник, и неожиданно мы оказались перед длинной вереницей красных огней, за нами сразу возникла такая же вереница огней светлых. Что-то случилось впереди. По резервной полосе промчались две машины — полицейская и аварийная. Глубина пробки — 9 километров, сообщили по радио. Это расстояние мы преодолевали два часа, со скоростью пешехода.

Когда много машин, пешеход иногда движется быстрее, чем они. В Трире мы были в гостях у преподавателя тамошнего университета доктора Цебе. Он доставил нас к себе домой за десять минут. У него много редких книг, хозяин с гордостью нам их показывает. Вдруг он заволновался:

— Герр Майнер, у вас на пять часов назначено свидание, сейчас половина пятого, надо спешить: через несколько минут по улицам не проедешь — конец рабочего дня, мы застрянем.

Мы действительно застряли. Цебе выруливал в проулки, но все было забито машинами. Взглянув на часы, он в отчаянии воскликнул:

— Идите пешком, герр Майнер, если не хотите опоздать...

И еще одна «оборотная» сторона автоизобилия — негде поставить машину. Даже в сравнительно небольших городах, таких, как Гейдельберг и Тюбинген, в центре устроены многоэтажные платные стоянки, но и они забиты. С трудом находишь свободное место на верхнем этаже, спускаешься на лифте и идешь пешком по своим делам. Центральные торговые улицы закрыты для движения, это «зона пешеходов».

Документальное свидетельство. Газета «Франкфуртер Алльгемайне Цайтунг» от 28.10.1980.

Автобусом и электричкой на работу быстрее

Штутгарт. 27 октября. Оказывается, для ежедневных поездок из дома на работу пользоваться электричкой, автобусом или трамваем гораздо целесообразнее, чем это полагают многие владельцы автомобилей. Это явствует из социологического исследования, результаты которого недавно

опубликованы в Штутгарте. В течение месяца 800 владельцев автомашин для пробы пользовались общественным транспортом при поездках на работу. Хотя большинство участников эксперимента до его начала рассматривали свой автомобиль как наиболее надежное и быстрее средство сообщения, после его окончания они продолжали пользоваться общественным транспортом и оставляли автомобиль дома. Многочисленные опросы показали, что участники эксперимента, пользовавшиеся электричкой, попадали на работу в среднем быстрее тех, кто ехал на своей машине. Кроме того, многие опрошиваемые признали, что поездки на общественном транспорте стоят дешевле и «лишены стрессов».

* * *

Тема трирской конференции — «Феноменология литературы». Под феноменологией философия понимает нечто иное, чем психология. Последняя называет феноменологическим тот метод, который ограничивается описанием явлений, как они фиксируются нашим сознанием. Философская феноменология идет от явления к сущности, отвлекается от всего поверхностного, случайного, с тем чтобы дойти «до самой сути». Термин восходит к Гегелю («Феноменология духа»), основателем феноменологии как течения современной идеалистической философии считают Эдмунда Гуссерля (1859—1938).

Ученик Гуссерля Ханс-Георг Гадамер выступает сегодня с главным докладом. Я знаю его работу «Истина и метод», вышедшую двадцать лет назад и излагающую принципы философской герменевтики — искусства понимать другого и делать свое доступным для понимания. Люди говорят на разных языках (в прямом и переносном смысле), отсюда встает задача диалога. Понятия мертвы, только дилетант озабочен их определением. Истинный же мудрец ищет то, что стоит за понятием,— предчувствия, предвосхищения, предположения. От общего идет к индивидуальному, уникальному. Я в свое время в журнале «Вопросы философии» рецензировал самоизложение взглядов Гадамера, поэтому они для меня не новость.

Вот и сейчас он говорит о многослойности художественной литературы, о бесконечных возможностях ее истолкования. Гадамеру 80 лет, он давно на пенсии, но держится бодро, говорит с увлечением, с блеском, который могу оце-

нить даже я, человек другой культуры. Он весь светится от радости общения с аудиторией, благоговейно ему внимающей.

Что означает появление Гадамера здесь, на международном форуме, после того, как несколько лет у нас о нем ничего не было слышно? Последние годы для западно-германской философии были отмечены нарастающим влиянием англо-американского позитивизма. Вслед за англоязычной «философией науки» возникла немецкая «теория науки», пытающаяся все на свете разложить по полочкам понятийного знания, всю философию свести исключительно к логике научного исследования. В результате из философии исчез человек с его заботой о смысле и целях жизни, о лучшем ее устройении. «Теория науки» быстро заняла господствующее положение в ФРГ. Достаточно ознакомиться с материалами последних философских конгрессов — XI западногерманского (1975, Геттинген) и XVI международного (1978, Дюссельдорф), чтобы убедиться в этом. Гадамера не было ни в Геттингене, ни в Дюссельдорфе. А теперь он не только присутствует, но выступает с главным докладом. Не означает ли это возвращение к традиции, возрождение национальной самобытности, отличительной чертой которой всегда была «высокая метафизика», размышлявшая о «вечных» философских проблемах, о судьбах человека и его культуры?

(Возвращение к истокам налицо. И в этом нет ничего неожиданного: уже на Геттингенском конгрессе появились добрые предзнаменования. Известный логик и адепт «теории науки» П. Лоренцен посвятил свой доклад этическим проблемам. Он предупреждал, что сегодня «возросла опасность стать рабами естественнонаучного мышления», он призывал к «сократовско-кантовскому повороту от философии природы к морали», к «культурной революции во всех науках».)

Второй докладчик тоже носитель традиции. Он старше Гадамера на один год. Это Хельмут Кун. В своем докладе он пытается определить понятие литературы, опираясь на классический роман прошлого столетия. Возврат к традиции для эстетики и литературоведения не случаен: они всегда идут в ногу с философией. Еще в большей мере это связано с живым литературным процессом, в чем убедился я немного позже.

У нас Кун известен благодаря своей книге «История эстетики» (Москва, 1960). Она была написана по-английски в США, куда автор эмигрировал после 1933 года, выдержала

два американских и одно лондонское издание, вышла в ряде социалистических стран. Кун писал, что поражен ее «восточным успехом», и он объясняет это тем, что «эстетические принципы выше политических».

...Я напомнил ему об этом и спросил:

— Герр Кун, а чем объяснить, что ваш труд до сих пор не издан в Западной Германии? Политическими или эстетическими соображениями?

Он рассмеялся и не ответил.

Произошло это вечером на приеме, который давал участникам конференции Трирский университет и местные власти.

Здесь познакомили меня и с третьим докладчиком. Герхард Функе — главный редактор журнала «Кант-штудиен», главный хранитель кантовских традиций. Недавно он выпустил книгу, которую я получаю в подарок: «Об актуальности Канта». Высокая конъюнктура в изучении философии Канта не случайна: она связана в первую очередь с гуманистическими принципами его учения. В моих трирских беседах с философами всегда в той или иной мере присутствует имя Канта, некоторые из них, казалось бы чуждые ему по роду деятельности (например, работники гегелевского архива), признаются, как в ереси, в тайно исповедуемом кантианстве.

Когда мы собирались идти на прием, я спросил Рихарда, нужно ли надеть белую рубашку. В ответ услышал нечто неожиданное:

— Это у вас, в социалистических странах, придают значение условностям. У нас проще.

Сам он пошел на прием в том пиджаке, который был на нем весь день, и когда он вел машину из Гамбурга в Трир, и когда он слушал доклад Гадамера. Герр Брандт — человек молодой, одевается по молодежной моде. На нем потертые вельветовые джинсы, рубашка не застегнута на три верхних пуговицы, на шее нательный крест. А рядом чопорные в черном. Кому как нравится... (Только не подумайте, что в ФРГ нет никаких условностей. Об одной из них, весьма комичной — как не хотела Гейдельбергская академия наук пускать на свое заседание женщину, — я расскажу ниже.)

А пока что еще одно важное трирское впечатление — музей К. Маркса. На приеме кто-то бросил шуточный намек по поводу философии «родом из Трира», получившей всемирное признание. Я попросил Рихарда показать мне дом, где родился Маркс. Он узнал адрес: Брюккенштрассе, 10. Где она находится? Доктор Цебе, уже ряд лет работающий

в Трирском университете, не знал. Оказалось, что совсем рядом. Втроем мы и отправились на Брюккенштрассе.

Отец основателя научного коммуниста трирский адвокат Генрих Маркс арендовал этот дом в 1818 году, когда на свет появился его гениальный сын. В следующем году он приобрел уже собственный дом, в котором Карл провел свое детство. Дом стоит и поныне (Зимеонштрассе, 8). Но музей решили организовать там, где Маркс родился. Еще в тридцатые годы социал-демократическая партия приобрела дом у частных владельцев. Гитлеровцы, придя к власти, за бесценок перекупили дом. После войны сделка по суду была признана незаконной, и социал-демократы получили назад свою собственность. В 1947 году здесь впервые возник марксовский мемориал. В его нынешнем виде музей был открыт председателем СДПГ Вилли Брандтом в 1968 году к столетию со дня рождения Маркса.

Музей не стремится воссоздать обстановку начала прошлого века. Нам не показывают жилых помещений, нет никакой стильной мебели, предметов быта и т. д. Строго оформленные витрины, под стеклом документы (чаще в копиях), книги, фотографии, документы жизни и борьбы. Я впервые вижу родословную Маркса. По матери он, оказывается, приходился дальним родственником Генриху Гейне. По отцу дед Маркса — известный трирский раввин, женатый на представительнице древнейшей духовной фамилии. Бабушкины предки прослежены до XV века — десять поколений!

Гимназист Карл Маркс должен был на выпускных экзаменах написать семь письменных работ. Все они сохранились: одна — по математике, затем — перевод на французский (не с французского, а на французский!), перевод с греческого, упражнение по латыни без предварительной подготовки, сочинение на латинском языке о principate Августа, сочинение на религиозную тему, немецкое сочинение на вольную тему.

Маркс написал: «Размышления юноши при выборе профессии». Вчитайтесь в слова семнадцатилетнего юноши, покидающего гимназию для того, чтобы посвятить свою жизнь борьбе за высокие идеалы, они говорят о многом: «Главным руководителем, который должен нас направлять при выборе профессии, является благо человечества, наше собственное совершенствование. Не следует думать, что оба эти интереса могут стать враждебными, вступить в борьбу друг с другом, что один из них должен уничтожить другой;

человеческая природа устроена так, что человек может достичь своего усовершенствования, только работая для усовершенствования своих современников, только во имя их блага».

Я читаю аттестат зрелости, врученный Марксу. Он свидетельствует о солидных знаниях, полученных на школьной скамье. Вот что говорится, например, о языковой подготовке: «По-латыни он переводит и объясняет легкие места читаемых в гимназии классиков без подготовки, бегло и уверенно; а при надлежащей подготовке или при некоторой помощи часто и более трудные места, в особенности такие, где трудность заключается не столько в особенностях языка, сколько в сущности и в общей связи идей. Его сочинение обнаруживает, объективно говоря, богатство мыслей и глубокое понимание предмета...»

Аттестат зрелости Маркса — не просто реликвия. Это яркий документ из истории педагогики, дающий пищу для учительских размышлений сегодня. Наши педагоги отвергают раннюю специализацию школьных знаний. Но невольно завидуешь той фундаментальной языковой подготовке, которую получали гимназисты во времена юности Маркса. А обратите внимание на то, как внимательно зафиксированы и проанализированы в аттестате не только знания ученика, но и его способности и интересы. «...Богатство мыслей и глубокое понимание предмета...» Школьные учителя Маркса не ошиблись в оценке своего воспитанника!

* * *

Когда впечатлений слишком много, они теряют свою остроту. И надо экономить силы. Поэтому от многих заманчивых предложений приходится отказываться. Извините, спасибо, в следующий раз!

Но быть в Аахене и не побывать в соборе невозможно. Его центральная часть, представляющая в плане восьмиугольник-октогон, была закончена в 805 году при Карле Великом. Как в средние века, перед собором пестрая и шумная толпа. Толкучка в прямом и переносном смысле слова. Торгуют с рук чем попало — старыми книгами, поношенной одеждой, грампластинками. Играет заунывно шарманщик, и обезьяна с шапкой обходит публику. А молодежный ансамбль выкрикивает и отстукивает рок.

Входим внутрь, поднимаемся по лестнице. На хорах

стоит мраморный трон императора Карла. Здесь короновались тридцать два германских императора. В свое время Гегель, посетивший Аахен, не мог удержаться от соблазна присесть на императорский трон. Гегель еще мог видеть на сиденье остатки позолоты, теперь исчезнувшей, видимо, оттого, что слишком многие следовали примеру великого философа. Трон пришлось огородить цепями.

Но, как во времена Гегеля, рассказывается легенда, что два века спустя после кончины императора Карла его нашли однажды на троне со всеми императорскими регалиями. Тело снова предали земле, а регалии спрятали в сокровищнице. Произошло это будто бы в 1000 году при императоре Оттоне III. Империи каролингов тогда уже давно не существовало, а новая — Римская империя германской нации — начала трещать. Для ее укрепления и пришлось вызывать духов прошлого.

Как во времена Гегеля, как при императоре Карле, каждые семь лет для всеобщего обозрения выносятся хранящиеся в золотом ларе священные реликвии — платье богоматери, пеленки Христа, его набедренная повязка, плащ Иоанна Крестителя.

— Человек средневековья мыслил вполне материалистически, — говорит профессор Хаммахер, наш гид по Аахену, — ему нужен был зримый объект поклонения. В наши дни это всего лишь уважение к традиции.

Я обращаю внимание на то, что в церкви много молодежи. Мода? Любопытство? Поиски духовности?

— И то, и другое, и третье. Во всяком случае, реакция на нигилизм конца шестидесятых годов. Студенческое движение тех лет быстро себя исчерпало потому, что не имело позитивной программы. Нельзя без конца протестовать, отрицать, разрушать, человек создан для созидания.

Я спрашиваю Хаммахера, популярен ли еще Герберт Маркузе.

— Практически забыт. Теперь мы вернулись если не к отцам церкви, то к Канту, по крайней мере...

В Аахене на улице молодой человек вручил мне листовку местного религиозного общества:

«Для дома, для семьи!

ИНФОРМАЦИЯ

чтобы подумать, передумать, думать заново.

Становится ли мир неуправляемым?»

В своей знаменитой речи в ООН тогдашний американский президент Джон Кеннеди сказал, что миру угрожает

дамоклов меч, висящий на тончайшей нити. Сегодня прогнозы на будущее выглядят еще мрачнее. Не шарлатаны и не болтуны, а полные ответственности современники, озабоченные грядущей бедой, предостерегают человечество. Не нужно быть явным пессимистом или даже психопатом, чтобы видеть, что нашему миру предоставлен только один незначительный шанс.

Сексуальность и культура

Английский социальный антрополог Дж. Д. Анвин занимался изучением того, как возникают и распадаются культуры. В своей работе «Сексуальность и культура» он приходит к выводу: «Энергия, скрепляющая общество, по природе своей сексуальна. Если человек привязан к своей жене и к своей семье, он думает о том, как сохранить ее, уберечь, укрепить, он ведет себя соответствующим образом, заботясь о ее благополучии. Если же его сексуальные интересы распыляются, его силы устремляются на то, чтобы удовлетворить свою чувственность. Любое общество стоит перед выбором: разворачивать свою энергию или предаваться сексуальной свободе. История учит, что общество деградирует целиком, если свободная любовь получает всеобщее признание.

Не совершили ли мы уже наш выбор? Детская проституция, групповой секс, рост порнографических печатных изданий, убийство неродившейся жизни!»

В листовке перечислялись другие смертельные беды, угрожающие человечеству,— катастрофическое увеличение населения на Земле, отравление окружающей нас природы, война с применением атомного оружия. Притом, что дело состоит не в том, чтобы порождать и распространять страх (особенно позорно наживаться на страхе!). Нужно менять нашу жизнь, и начинать надо с самого себя. Далее следовал призыв к религиозному обновлению.

Примечательно, что на первое место среди смертных грехов западной цивилизации автор листовки поставил половую распущенность. Проблемы сексуальной революции интересуют меня давно. Я писал об этом в нашей научной и массовой печати, опираясь на знакомство с литературой. Теперь передо мной открылась возможность увидеть все воочию.

Что такое сексуальная революция? Внешние ее признаки, четко обнаружившиеся еще в начале 60-х годов и достигшие своего крайнего выражения в период лево-

го экстремизма, выразились во взрыве эротизма, во вседозволенности. Отсюда пошла безудержная реклама секса, его коммерциализация — стриптиз и порнофильмы, магазины сексуальных принадлежностей («секс-шоп»). Не замечать неприглядности всего этого было невозможно, и многие наши путешествующие за рубеж выражали свое справедливое негодование. Культ сексуальности представлял как одна из существенных ипостасей общества потребления, в котором интимные потребности человека подлежали удовлетворению на торжище эротизма.

Но был здесь и скрытый от поверхностного взгляда аспект, свидетельствующий о серьезности процесса, протекавшего в противоречивой форме и с неизбежными издержками, свойственными социальной и духовной ситуации на Западе. Дело в том, что тайной причиной сексуальной революции было стремление женщины к равноправию, предпосылкой которого стало ее вовлечение в активную трудовую жизнь.

Сегодня «сексуальная волна» спадает. В католических городах Трире и Аахене мне не попались на глаза ни «секс-шопы» (они наверняка есть, но не на виду), ни порнографические фильмы. Изучая местную газету в Трире, я увидел рекламу фильма «Школьницы отчитываются», который был обозначен как «эротический». Сеанс начинался в 11 часов вечера.

Он начался в половине двенадцатого, зал был заполнен примерно на одну треть. Фильм — ряд киноновелл о том, как школьницы старших классов вступают в половую жизнь. Девушка, получившая определенный запас теоретических познаний, решает проверить их на практике... следуя прочитанному, она в научных терминах фиксирует свое состояние. До конца фильм я не досмотрел: был уже первый час, а утром надо было рано вставать.

Я вспомнил об этой новелле, прочитав на досуге рассказ современного швейцарского писателя Адольфа Мушга «Дедушкина маленькая радость». Дедушка рассказывает внучатам о посещении... публичного дома. Внучата слышали не раз эту историю, требуют каждый раз подробностей, и, это самое главное, стариковские эвфемизмы заменяют современными научными терминами, заимствованными из справочника.

Таковы «плоды просвещения». Они общедоступны, изданы массовыми тиражами — «Сексуальный лексикон»,

«Словарь эротических выражений», «Шведское руководство по половому просвещению» и т. д. и т. п.

Половая жизнь стала предметом изучения, обучения, лечения. Все это хорошо. Плохо, когда это делается плохо. Одних знаний без соответствующего воспитания недостаточно. Для остроты переживания нужен покров тайны. Как сохранить его, с тем чтобы тайна влекла, а не пугала? Как снять табу, но не превратить сокровенное в повседневную рутину?

И рассказ Мушга, и трирская киноновелла пародийны. Что же, пародия — средство привлечь внимание к проблеме. В Гамбурге я видел телепередачу: пять молодых женщин обсуждали вопросы половой жизни. Одна из них ратовала за «свободную любовь», излагала то, что у нас в 20-е годы называлось теорией «стакана воды». Сойтись, что выпить стакан воды,— это нужно, приятно, и все тут, не надо придумывать сложности, меня не интересует, чем живет тот, кто дал мне сегодня радость, завтра я получу ее от другого. «А семья?» — спросил ее диктор. «Устаревший институт, детей должно воспитывать общество, тогда не будет эгоистов».

Другие более или менее рьяно отстаивали традиционные ценности. Без духовной близости они не представляли себе близости физической. Дети должны расти в семье, где близость и дружба между отцом и матерью создают для этого наиболее благоприятную атмосферу. Назад к любви! Назад к культуре!

Находит ли это общее стремление вернуться к традиции свое отражение в художественной литературе? Мне назвали имя Петера Хандке. Он родился за три года до крушения третьего рейха. Его первые впечатления были связаны с послевоенной разрухой, крушением ложных идеалов. Его поколение, подрастая, недоверчиво относилось к любым идеалам. Тот, кто не хотел быть конформистом и прагматиком, становился нигилистом. Незадолго до вспышки движения «новых левых» Хандке вошел в литературу. Вошел как бунтарь, разрушитель формы. Он писал книги без сюжета, без героя (без слов, конечно, обойтись было нельзя, но он предельно их зашифровывал), писал для немногих, практически — для себя самого. «Новые левые» на него молились.

И вот наступил перелом. Повесть Хандке «Короткое письмо перед долгим прощанием» вышла в 1972 году и с

тех пор каждый год переиздается. Недавно она появилась и у нас.

В «Коротком письме...» есть уже сюжет, нечто вроде криминальной истории. Герой (австриец) путешествует по Америке, его покинула жена, с недобрыми намерениями она преследует его и в конце концов с пистолетом в руках настигает. Ему, однако, удастся обезоружить ее (в прямом смысле слова, а также морально), роман заканчивается тем, что она готова расстаться с ним мирно, без кровопролития.

Героиню зовут Юдифь. Автор вызывает в нашей памяти библейский образ — Юдифь, убивающая Олоферна: женщина провела ночь с мужчиной, чтобы убить его. Юдифь в повести Хандке ненавидит мужа лютой ненавистью, они не могут смотреть друг на друга, находиться в одной комнате. И все же это еще не основание для того, чтобы лишать жизни другого. Ненависть можно и нужно обуздать, насилие преодолеть.

Дело женщины давать жизнь, а не отнимать ее.

О любви Хандке говорить не решается. Люди слишком одичали в дебрях современной цивилизации, чтобы их достоянием стало это подлинно человеческое чувство. Хандке выводит одну американскую «любящую пару», мужа и жену, которые любят не людей, а вещи, любят их, как «части собственного тела». Ребенок нечаянно разбил стакан, они убиты горем. О своих гостях они вспоминают только в связи с тем, что эти люди натворили, какой ущерб нанесли: один испачкал пол, другой — стену, третий оторвал ушко у полотенца...

В дебрях американской цивилизации непонятен «Дон Карлос» Шиллера. Герои Хандке ведут разговор об этой пьесе. Жаль, что у Шиллера нет приключений, артисты носят шпаги, но никто не фехтует на сцене, и выстрел в маркиза Позу раздастся за кулисами. Посмотрите на картину, висящую в соседнем кафе, и вы поймете, что нужно американскому зрителю. На картине показано, как шериф Гаррет застрелил бандита Билла. Вы видите — оба выхватили пистолеты, у Билла еще в левой руке нож, но он не успел выстрелить: из ствола не вылетает огонь, а из пистолета шерифа огонь уже вырвался — бандит сражен. Комната в полутьме, освещена горящим камином, а за окном полная луна и видны три собаки. Шериф в блестящих сапогах, а бандит босиком...

Герой повести Хандке старомоден, в Америке он просто

смешон: не умеет управлять автомобилем. А в Америке — люди либо ездят на автомобилях, либо сидят перед домом в качалках. Кто идет пешком на прогулку, того сразу берут на заметку. Герой Хандке не только любит прогуливаться, но еще носит с собой «Зеленого Генриха» Готфрида Келлера — немецкую классику. Неуютно в Америке и герою последней повести Хандке «Медленное возвращение домой», вышедшей в 1979 году. Он возвращается домой, в родные края. Последний день на чужбине — самый счастливый, вечерний самолет уносит его в Европу.

...И я дочитываю книгу в самолете. Я тоже лечу домой.

— Кофе или чай? — спрашивает стюардесса.

— Конечно чай,— отвечаю я.

* * *

Вторая поездка состоялась осенью 1980 года. На этот раз я увидел Гейдельберг, Тюбинген, Мюнхен. В Гейдельберге живут Зигрун Бильфельдт, переводчица моего «Канта», и профессор Дитер Хенрих, активно содействующий изданию книги; мы знакомы давно, перед самым моим отъездом он участвовал в международном симпозиуме в Москве. В Тюбинген меня пригласил профессор Людольф Мюллер, славист, также недавно побывавший в Москве. В Мюнхене находится центр по изучению философии Шеллинга.

В Гейдельберге меня встречает Зигрун. Мы идем к ее «фольксвагену». Это «жук», старая модель. Чемодан надо положить в багажник, и Зигрун секунду размышляет, где он находится; действительно, сразу не сообразишь: багажник спереди, а мотор сзади.

(Немец, владея автомобилем, совершенно не озабочен его устройством: почти на каждой бензоколонке — а их великое множество — найдется мастер, который проверит состояние машины и устранит неполадку. В Бохуме я спросил сотрудника гегелевского архива, машина которого мне показалась мощной, сколько цилиндров в его автомобиле, он не знал: «Мы меряем мощность не на цилиндры, а на лошадиные силы».)

Зигрун Бильфельдт принадлежит к тому поколению интеллигенции, которое бунтовало в конце шестидесятых

годов. И сейчас она кипит возмущением по поводу любой несправедливости, засилья бюрократии и технократии. Но спасение видит в «революции духа».

Любовь к России пришла к ней через Достоевского. Роман «Идиот» открыл ей глаза на то, каким должен быть человек. Европейцам не хватает русской «глупости» — доброты и нравственной чистоты. Без русских нет Европы. Европейцы должны перенять черты русского характера, впитать их, иначе — духовная деградация. Но и русским не следует отгораживаться от Запада. У нас общая судьба, и мы должны сотрудничать. Русская культура и западная цивилизация — вот формула спасения. В русских нет национальной ограниченности, самодовольства, нет неприязни к другим, другой народ для них зеркало, в котором они видят самих себя. Да, да, она знает, об этом говорил Достоевский. «Всемирная отзывчивость» — вот что сегодня нужно Европе.

— Путь к русской культуре — через классику прошлого века. Донести до немцев значение русской литературы, ради этого я живу.

Спасибо, Зигрун. Как часто приходится здесь слышать (и читать в печати) рассуждения об агрессивности русских, о русской угрозе Европе, о русской дикости.

Вечером мы приглашены к профессору Хенриху. С 6 до 10, сказала по телефону секретарша. Зигрун возмущена: как можно оговаривать срок пребывания в гостях, она не пойдет. Успокойтесь, Зигрун, ведь это не Хенрих сказал, а секретарша, она опекает своего шефа, Хенрих только что приехал из Москвы, у него куча дел. Все равно это безобразие, она ни за что не пойдет...

В шесть мы звоним у калитки в профессорский дом. Нас приветливо встречают. Разговор за ужином идет о России, о России и о Германии. Единой Германии уже нет, есть два немецких государства с различными социальными системами. А существует ли Россия? Хенрих прочитал недавно книгу одного русского эмигранта, который уверяет, что нет больше русских как нации, что он никогда не ощущал себя русским, а только москвичом, представителем особого космополитического скопления людей; России, мол, нет и не будет больше никогда, осталось русское население — материал для чего-то другого, только не для нации.

— Вы же были в России, герр Хенрих, вы же знаете, что есть русская государственность, крупнейшая наша

союзная республика — Российская Федерация, есть русский национальный характер, есть язык, литература. Что еще образует нацию? Общность традиции и общность надежды.

Меня спрашивают о современных писателях. Я называю имена. Русская проза сегодня ведущая в мире. И она глубоко национальна, наднациональной литературы быть не может, не так ли? Раз есть литература, значит, есть и нация...

Мы говорим о многом другом, а стрелка неумолимо несется к цифре десять. Пора уходить.

На другой день профессор Хенрих показывает мне Гейдельберг. Сначала «Вольфсбрунен». Сейчас мало кто знает об этом, но именно здесь, на этом постоялом дворе, императоры России и Австрии и прусский король договорились о создании Священного союза в Европе, о борьбе с Наполеоном до победного конца. Сейчас здесь резиденция командующего седьмой американской армией, штаб которой размещен в Гейдельберге.

Затем руины замка. Следы последней войны? Война не затронула Гейдельберг. Замок разрушен был еще в XVII веке и с тех пор лежит в красивых руинах, которые так воодушевляли романтиков. Город воспели Гельдерлин и Айхендорф. В Гейдельберге бывал Гёте. Вот на этой скамейке он объяснялся в любви Марианне фон Виллемер. Дальнейшему помешало появление двух русских солдат. Некстати? А может быть, кстати, учитывая, что и пожилой поэт и юная Марианна состояли каждый в своем браке. О русских всегда трудно сказать, приходят они кстати или некстати. Это не относится к вам, дорогой Гулыга, вы всегда желанный гость.

Хенрих подводит меня к необычному дереву, листья которого причудливо раздвоены. Это «гинго билоба». Гёте послал Марианне раздвоенный лист, сопроводив его следующими стихами, которые Хенрих читает на память, а я привожу в переводе В. Левика:

Существо ли здесь живое
Разделилось пополам;
Иль, напротив, сразу двое
Предстают в единстве нам?
И загадку и сомненья
Разрешит мой стих один:
Перечти мои творенья,
Сам я двойственно един.

Не упомянуть при этом о диалектике нам, философам, никак нельзя. Профессор Хенрих только что выпустил книгу о Гегеле «Другое самого себя», я читал ее в рукописи. Каковы его дальнейшие планы? Он охотно о них расскажет, только не сейчас. Сейчас скоро половина двенадцатого, нам пора на заседание Гейдельбергской академии наук.

В Федеративной Республике Германии существует пять академий — Гейдельбергская, Рейнско-Вестфальская (Дюссельдорф), Геттингенская, Майнцская, Баварская (Мюнхен). В каждой по 60 членов, половина из них — представители точных и естественных наук, а половина — общественных, т. е. из 300 академиков ФРГ 150 — гуманитарии. Членство в академии никаких материальных благ не дает — только почет и дополнительная нагрузка. При академиях есть исследовательские комиссии, сотрудники которых оплачиваются. Рейнско-Вестфальская академия содержит, например, гегелевскую комиссию, Баварская — комиссию по изданию сочинений Шеллинга, Гейдельберг курирует издание Николая Кузанского.

Мы идем на заседание отделения общественных наук. Заседания эти как правило закрытые. Хенрих выхлоптал мне приглашение. Когда мы у него ужинали, дело выглядело так, что и Зигрун пойдет с нами, потом выяснилось, что приглашен только я. Она в обиде, считает, что это просто профессорское невнимание к ней. Я намекнул Хенриху, что мне идти без Зигрун неприятно, и вот теперь он сообщает нам, что двери академии (в виде исключения!) открыты для нас обоих.

Каких усилий это ему стоило, говорит нижеследующий документ, случайно попавший в мои руки, — текст телефонограммы. Я предаю его гласности в надежде, что Гейдельбергская академия обладает достаточным чувством юмора и, может быть, даже обрадуется возможности взглянуть на себя со стороны.

«Секретарь отделения высказал опасение, не будет ли скучно фрау Бильфельдт, сопровождающей проф. Гулыгу, слушать доклад об Еврипиде и трагиках. Кроме того, ему придется представить и приветствовать также ее. Все глаза устремятся на единственную даму. Ведь заседание будет на втором этаже за круглым столом, т. е. в тесном кругу. Он не против, боится только, что ей будет неинтересно».

Официальных приветствий не было, нас представили

до заседания президенту, секретарю отделения общественных наук и еще полдюжине знаменитостей. Затем все уселись за эллипсоидный стол, где не оказалось ни одного пустого места, и стали слушать доклад об Еврипиде. Докладчик привел десяток строк из трагедии «Вакханки» и стал доказывать, что это позднейшая интерполяция. Он говорил час, и час длилась дискуссия. Я не следил за содержанием спора, меня интересовала форма: докладчик отвечает сразу же каждому оппоненту. Это надо учесть: в ближайшем будущем мне предстоит самому выступить с проблемным и весьма спорным докладом.

В половине второго Хенрих поднялся. Мы с Зигрун последовали за ним. У него есть еще для меня три часа свободного времени, и он намеревается отвезти нас в Маульбронн. Там похоронена первая жена Шеллинга Каролина. За ужином у Хенриха я говорил о ней, о том, что она была подлинной музой философа, стимулом к творчеству, что без нее он как автор увял; другого примера, чтобы женщина значила так много для философа, в истории культуры нет. Хенрих слушал внимательно; как мне показалось, выразительно взглянул на свою жену и сказал, что обязательно покажет мне могилу Каролины.

...Хлещет проливной дождь. Хенрих ведет автомобиль со скоростью 120 километров в час. Теперь он может рассказать о своих планах. Главное — надо закончить три книги. Это будет систематическое изложение его философии. Да, у него есть своя философия, своего рода синтез систем Канта и Гегеля. Кант велик, но метафизику можно построить, только опираясь на Гегеля. Хенрих ведет большую работу по отысканию и публикации новых текстов. Он обнаружил неизвестные рукописи Канта, Гельдерлина, Шеллинга, Макса Вебера; он хочет выяснить судьбу рукописного наследия Гегеля и напал на его след. Кроме того, он руководит международным научным обществом, это общественная работа, и он придает ей именно общественное значение: как социал-демократ, он стремится к установлению контактов между Западом и Востоком, если он уйдет, его место займут иезуиты, и тогда прощай контакты! Кроме того, он читает два лекционных курса.

Зигрун сияет, она забыла все обиды и с благоговением внимает своему профессору. Она славистка, но

тяготеет к философии; Хенриху обязана своими познаниями: его лекции, признавалась она, были для нее откровением. Он действительно увлекательно говорит.

Дождь усилился, но скорость, но скорость по-прежнему 120 километров.

— Вы лютеранин, герр Хенрих?

— Да.

— Вы верите в личного бога?

— Нет. Но я не могу представить себе материю без одушевленного начала.

— Значит, прав Шеллинг?

— Да. Если только не забывать о Канте, о границах познания.

Мы приехали в Маульбронн. Дождь перестал. Из-за туч пролилось на землю солнце. Мы идем по мокрой сверкающей траве. В путеводителе по Маульбронну о Каролине ни слова. И жители не знают, где ее могила. Кто такая Каролина? Кто такой Шеллинг? Хенрих побывал уже здесь однажды, он ведет нас в боковой дворик при соборе, здесь, видимо, раньше находилось кладбище, теперь у ограды только два памятника. Один из них поставил Шеллинг своей жене, умершей в расцвете сил.

...Это было почти два века назад. Они стояли вечером у окна в доме его отца, любясь пейзажем, и она сказала: «Шеллинг, можешь ли ты поверить, что я здесь умру?» Он не мог об этом даже помыслить: она была совершенно здорова, слабым после длительной болезни был он сам, необходимость ему отдохнуть привела их в Маульбронн к родителям. Они много тогда ходили пешком, и вот после одной из прогулок Каролина почувствовала себя плохо. Шеллинг вызвал местного врача. Вскоре стало ясно: дизентерия. Шеллинг отправил нарочного в Штутгарт за своим братом Карлом, в то время известным врачом. Карл Шеллинг прибыл слишком поздно.

Скончалась муза иенских романтиков. Урожденная Михаэлис, по первому мужу — Бэмер, по второму — Шлегель, по третьему — Шеллинг, она вошла в историю немецкой культуры просто под именем Каролины. Ее никто не считал красавицей, но она умела быть удивительно женственной, обаятельной. Природный ум, интерес к людям, чуткость, отзывчивость делали ее душой общества. Она кружила голову мужчинам, вдохновляла поэтов и фи-

лософов, в нее влюблялись, она влюблялась. Это была сама романтика.

Рано овдовев, она оказалась осенью 1792 года в Майнце. Город, взятый французами, объявил себя коммуной и присоединился к Франции. Во главе майнцских «якобинцев» стоят Георг Бэмер, родственник покойного мужа Каролины, и Георг Форстер, которого в разгар драматических событий покинула жена. Каролина воодушевлена происходящими событиями, живет интересами Форстера, заботится о нем. «Я его подруга, только не во французском смысле этого слова». После падения Майнца Каролина попадает в руки пруссаков. Ее принимают за жену Георга Бэмера, в ней видят любовницу Форстера и самого генерала Кюстина (командующего французскими войсками на Рейне). Как опасную государственную преступницу и ценную заложницу, ее помещают в крепость Кенигштайн. Обращение самое грубое. В тюрьме, к ужасу своему, Каролина обнаружила, что она должна стать матерью. (К этому не были причастны ни Бэмер, ни Форстер, ни Кюстин; виновник — французский лейтенант Дюбуа-Крансе, мимолетное увлечение, совсем мальчик, которого она потом никогда не видела.) Каролина в отчаянии, думает о самоубийстве. Все отвернулись от нее, ее имя окружено позором. Спасает Каролину писатель-романтик Август Вильгельм Шлегель, любовь которого она отвергла несколько лет назад. Когда она вышла на свободу, он увез ее в глухую провинцию, где ее никто не знал, и оставил на попечение своего брата Фридриха. Здесь она произвела на свет мальчика, который вскоре умер.

Фридрих Шлегель не замедлил влюбиться в Каролину и, может быть, стал бы ее любовником, если бы не видел в ней невесту старшего брата. (Ситуация описана в романе «Люцинда».) Не по любви, а из чувства благодарности Каролина стала женой Августа Вильгельма.

И тут появился Шеллинг. Моложе ее на двенадцать лет, юный профессор, уже готовый к роли первого мыслителя Германии, «человек, пробивающий стены», сразу произвел на нее сильное впечатление. Некоторое время он равнодушен к ее чарам, говорит, что не даст себя околдовать. В конце концов (и довольно быстро) взаимное наваждение пришло к обоим. Развод Каролины разрушил иенский кружок романтиков. Развод принял затяжную и драматическую форму из-за внезапной смерти ее дочери от первого брака, которую нежно, по-отечески любили и Шлегель и Шеллинг. Весной

1803 года Шеллинг и Каролина наконец повенчались. Затем шесть лет любви, счастья, полного взаимопонимания. И вдруг катастрофа.

Я попросил Зигрун захватить томик писем Каролины, который завершается описанием ее кончины.

«Она уснула утром 6 сентября тихо, без борьбы, сохранив даже в смерти свое очарование; мертвая она лежала, слегка повернув голову, и я мог покрывать слезами ее останки, я не был еще совсем несчастлив; взглянув на нее, я успокаивался, таким ясным было ее лицо. Но и с этим последним мне пришлось расстаться, я проводил ее к могиле... Я поражен, убит, я не могу измерить величину своего горя... Бог дал мне ее, смерть не в силах ее похитить». Так писал Шеллинг близкой подруге Каролины две с лишним недели после катастрофы.

Последнюю фразу он высек на надгробии. Она почти стерлась, мы с трудом находим ее.

На обратном пути Хенрих опять ведет машину с бешеной скоростью. Перед самым Гейдельбергом вдруг спрашивает:

— Герр Гулыга, хотите побывать в Америке?

— ?

— Не беспокойтесь, это совсем рядом, через две минуты будем в Америке.

Крутой поворот, мы съехали с автострады. На указателе написано «Патрик Генри Сити». Дорожный знак — ограничение скорости, цифра 20. Это уже в милях: мы в Америке. Хенрих снижает скорость до 32 километров. Мы въезжаем в американский городок, здесь живет персонал штаба американской армии. Здесь все на американский лад. Церковь, школа, бар. Улицы называются «авеню», и вообще все надписи по-английски.

— Обратите внимание на дома,— говорит Хенрих,— это типичные американские дома. Смотрите, они все одноэтажные, и нет заборов. И даже почтовые ящики как в Америке.

Я спрашиваю Хенриха, не ущемляет ли его национальное чувство этот кусок Америки в сердце Германии.

Наступает пауза.

— Дорогой Гулыга, я люблю вас, люблю русских, но... побаиваюсь, американцы мне ближе. Пока в Москве меня приглашают только в гости, а в США каждые два года я читаю курс...

— Просто мы оккупированная страна,— перебивает его

Зигрун.— Неужели вы думаете, что американцы будут вас защищать?

Так он не думает. Он только что рассказал анекдот о том, как будут вести себя американские солдаты в случае военного конфликта — как американские спортсмены на Московской Олимпиаде: бойкотировать поле битвы.

Мы проезжаем мимо штаба 7-й американской армии. Размещен он в бывших казармах вермахта. В воротах — часовые, на воротах — орлы. Раньше они держали в когтях свастику, теперь — американскую военную эмблему.

— Обратите внимание, — говорит Хенрих, — орлы из камня, а американская эмблема из палье-маше. Разве может быть боеспособной страна, у которой нет всеобщей воинской повинности?

О будущей войне лучше не думать. Хенрих был в Хиротиме. Там погибли тысячи детей, приехавших в город на воскресную экскурсию. А на американской бомбе летчики наклеили изображение обнаженной кинозвезды. Это ужасно.

— Мы начали сегодняшний день с поэзии, прошли сквозь академию, окунулись в философию, столкнулись с инфантерией и пришли к абсурду. (Poesie — Akademie — Philosophie — Infanterie — Absurderie.)

Я предлагаю пуститься в обратный путь. Профессор Хенрих улыбается: к сожалению, уже поздно, пятый час. Мы прощаемся.

А вечером — американский фильм. Я долго изучал кинорекламу, стараясь отыскать что-нибудь интересное, проблемное, и остановил свой выбор на ленте С. Кубрика «Ясновидение». Зигрун согласна: она давно не была в кино, а фильм, судя по рекламе, обещает быть серьезным.

Мы увидели историю о том, как человек, нанявшийся на зиму сторожить отель в горах, постепенно сходит с ума, какие видения его посещают и видения его ясновидящего сна, как он долго и отвратительно бежит с топором за своим сыном, намереваясь его убить, как рубит на куски ясновидящего негра, который поспешает на помощь мальчику, как замерзает папенька в снегу, а маменька (тоже почти что тронувшаяся) с сыном (определенно уже больным) благополучно убывают на вездеходе. О чем этот фильм? Ответить мы с Зигрун не могли и говорить об увиденном не хотелось.

Газета «Ди Цайт» от 31 октября 1980 года. Четыре полосы посвящены нарастающей угрозе фашизма. Резюме материалов: «Фашизм и национал-социализм переживают европейский ренессанс. Пренебрегая уроками, бредят участники движения о господстве насилия; их объединяет расистская идеология, ненависть к чужакам и культ Адольфа Гитлера. Еще нет центрального руководства неонацизма, но неформальная связь между европейскими правозэкстремистами становится теснее».

Взрывы бомб, повлекшие за собой многочисленные жертвы среди населения — в Болонье, в Мюнхене, в Париже, — встревожили мир. Газета публикует фотографии: «Военно-спортивная группа Гофмана» репетирует проигранные битвы», на снимке юнцы в касках вермахта лежат у пулемета; «Фламандские неонацисты создали свою военную организацию», опять каски, знамя, воинский строй; «Военизированная праворадикальная организация молодых французов на тренировке», каски, дубинки, щиты.

Из Лондона сообщают: «Различные английские организации, прежде всего «Лига св. Георга» и «Бригада 88», поддерживают тесные связи с континентом. На конгрессах английских нацистов видели «немецких друзей». Другим немецким единомышленникам дали возможность скрыться в Англии от правосудия. За последние пять лет стало очевидно, что английские неонацисты сотрудничают с итальянскими фашистами и «Спортивной группой Гофмана», турецкими «Серыми волками» и французскими праворадикальными группами, вместе разрабатывают тактику террора и «по-братски» делятся оружием и информацией. Правый экстремизм расцвел в Англии за последние два года. «Бригада 88» приняла на себя ответственность за взрывы в помещении руководства английской компартии и левых книжных магазинах. Название «88» — это код, означающий «Хайль Хитлер»: буква «Х» — восьмая в латинском алфавите.

Фашизм приобретает международный характер, уже говорят о «еврофашизме», о сколачивании «черного» или «коричневого интернационала» в Европе. Сегодня это международный бандитизм, мафия, финансируемая транснациональными банковскими корпорациями.

Иных фашистов немцы уже не устраивают как нация. Немцы, мол, выродились, потеряли боевой дух, превратились

в народ потребителей, наркоманов, развратников. «Это все что угодно, только не высшая раса», — цитирует газета «Ди Цайт» итальянского головореза Марио Гвидо Нальди. Ему больше по духу Израиль, «государство с атомной бомбой», здесь он находит «единственную расу господ на земле».

Фашизм — это расизм. Сегодня фашисты и не пытаются апеллировать к ценностям национальной культуры, опыт второй мировой войны научил народы, что фашизм — враг любой национальной культуры.

Фашистская угроза стимулирует в Западной Германии интерес к национальной культурной традиции. Народ в целом полон воли к труду. Интеллигенция озабочена тем, чтобы дать ему положительные идеалы.

Я читаю «Ди Цайт» по пути в Тюбинген. Еду из Гейдельберга поездом. В купе нас двое. Входит кондуктор. У моего соседа билета нет, но ничего не случилось, он вовсе не «заяц»; билет можно приобрести и в поезде, только здесь он стоит немного дороже. Мне кондуктор говорит:

— Вам надо будет пересест в Штутгарте. Ваш поезд уходит с первого пути.

Информация весьма кстати. Мы прибываем в Штутгарт с опозданием на десять минут. В моем распоряжении остается три минуты. Я бегу по подземному переходу с тринадцатого пути на первый. Если бы я стал спрашивать или искать расписание, наверняка не успел бы. Поезд трогается.

Кроме газеты для дороги припасена у меня интересная книга, купленная еще во Франкфурте. Эрнст фон Заломон, «Анкета» — одна из крупнейших книжных сенсаций нашего времени», как сказано на обложке. (У нас она, к сожалению, совершенно неизвестна.) После войны американские оккупационные власти для проверки лояльности требовали от немцев заполнить анкету, состоящую из 131 пункта. Заломон ответил на них столь обстоятельно и живо, что получился автобиографический роман. Книга о том, как живет человек в ситуации унижения, национального и личного.

Выходец из прусской офицерской семьи, он в двадцатые годы примыкал к правым экстремистам, служил в контрреволюционной бригаде Эрхардта. За причастность к террористическому акту, в результате которого погиб министр Веймарского правительства Ратенау, отсидел пять лет в тюрьме. Выйдя на волю, поумнел и «завязал» с полити-

ческим бандитизмом. Он мог бы стать героем у нацистов, но порвал с ними раз и навсегда.

Он работал в издательстве «Револьт», владелец которого был основателем «Общества друзей Советского Союза». Вместе с Револьтом ежегодно 7 ноября Заломон получал приглашения в советское посольство. Он живо описывает, как немецкий генералитет, коммерсанты и дипломаты с жадностью набрасывались на стол с богатейшей выпивкой и закуской, в то время как гостеприимные хозяева стояли вдоль стен и улыбались. Все это кончилось после прихода фашистов к власти. Последний раз Заломон был на Октябрьском приеме в советском посольстве в 1937 году. Кроме него и Револьта с немецкой стороны присутствовали еще два прогрессивных журналиста.

Гитлеровский переворот Заломон воспринял как национальную трагедию. Его брат вступил в коммунистическую партию, и Заломон пишет с уважением о коммунистах как о единственно последовательных борцах против фашизма. Сам он отошел от политической деятельности.

Июнь 1934 года. Наступает «ночь длинных ножей», когда Гитлер перерезал своих соперников по партии. Под угрозой жизнь не только левых, но и многих правых деятелей, в том числе Эрхардта. Заломон помогает ему бежать за границу. Сам он остается на родине. В обществе иностранных журналистов, собравшихся в ресторане, слушает он речь Гитлера по радио, в которой бесноватый фюрер обрушился с бранью на Рема и других своих бывших сотоварищей, перебитых, по его словам, за то, что они были гомосексуалистами и готовили против него заговор с помощью из-за рубежа.

«Я быстро воображал, что мне сказать потом этим иностранцам, этим господам, которые информированы о фактах лучше меня и сидят с каменными лицами. Человек, говоривший по радио, довел меня до того, что в ярости за позор моей родины я стал задыхаться. Эти люди вокруг были мои враги, по отношению к ним мне не оставалось выбора, несмотря ни на что, вопреки всему, я выбирал мою страну, где такое оказалось возможным — непостижимое, ужасающее оправдание непостижимого, ужасающего насилия. Я ненавижу этих людей, свидетелей моего унижения, которое невозможно было вынести, я желал им, восседавшим здесь в моральном спокойствии, такого человека на шею. Пусть и у них задрожат колени, пусть и они ежедневно, ежечасно будут стоять перед альтернативой, вести себя как идиоты или как трусы, Я скажу англичанам о кровавой истории их королей,

об Ирландии, о концентрационных лагерях в бурскую войну, я напому французам Робеспьера, расстрел герцога Энгиенского и приказ Наполеона «предать Андре Хофера военному суду, приговорить к смерти и расстрелять». Я укажу американцам на истребление индейцев, обращение с неграми и хозяйничанье гангстеров в Чикаго».

С американской военщиной он столкнулся в 1945 году. Грабежи, изнасилования — это были не слухи, а факты, дела, творимые по преимуществу «эмпи» — военной полицией. Жена Заломона Илле, еврейка, впервые после тридцать третьего года вздохнувшая спокойно, утешает его, говорит, что это отдельные эксцессы, творимые отдельными людьми, а в целом кошмар позади, наступил правопорядок; если кто рано утром постучит в дверь, так только молочник.

Утром их арестовали. Обвинение — «биг наци», «крупный нацист». В комендатуре его избивают, калечат, в соседней комнате шестеро солдат насилуют его жену. И физически, и морально он раздавлен. «Испокон века законом и достоинством мужчины было защищать женщину. Я мог защищать Илле в течение десяти лет. А теперь не смог защитить... Я ничего не сделал, я струсил. Снова возникла ужасающая альтернатива последних двенадцати лет, вести себя как идиот или трус. До сегодняшнего дня Илле могла еще меня уважать. Теперь нет. Она забудет, а я — нет».

Поезд прибыл в Тюбинген. Приходится прервать чтение. (Я дочитал книгу в Москве: продержав Заломона в лагере год, американцы выпустили его как арестованного по ошибке. Илле вышла на свободу раньше. С удивлением и огорчением обнаружил, что в только что вышедшей у нас «Истории литературы ФРГ» роман «Анкета» относится к числу «реваншистских».)

* * *

Главная достопримечательность Тюбингена — интернат богословского факультета. Он возник в XVI веке и сегодня продолжает существовать как студенческое общежитие, где бесплатно предоставляется кров и питание. Каждый год принимают сюда сорок юношей и девушек (да, девушек: в лютеранской церкви женщина теперь может быть священником). Четыре воспитанника тюбингенского интерната прославили его в веках — Кеплер, Гегель, Гельдерлин, Шеллинг. Последние три здесь жили и учились в одно время. Занимались в одной комнате!

Вот она, «Августине-штубе», где духовно мужали, влияя друг на друга, три гения. Теперь она разделена на два жилых помещения (№ 23 и 24), в каждом по одному стипендиату. Двести лет назад это была комната для самостоятельных занятий. Студенты спали в общих дортуарах, а работали в помещениях по три-четыре человека. Теперь каждый предоставлен самому себе.

Почему «Августине-штубе» не сохранена в ее первоизданном виде, не превращена в мемориал? Об этом, видимо, со временем вопрос встанет. Так думает эфорус — духовный и административный глава интерната, который показывает нам (Людольтфу Мюллеру и мне) свое хозяйство.

Светлая просторная столовая (по старым описаниям — мрачный зал). Здесь в 1793 году выстроили стипендиатов, и герцог Вюртембергский отчитывал их за симпатии к французской революции, а юный Шеллинг на вопрос, не он ли перевел текст «Марсельезы», дерзко ответил: «Мы все грешим по-разному, ваша светлость».

Эфорус ведет нас в комнату, где на полках стоят древние фолианты, открывает сейф, где хранятся подлинные документы. Дает мне в руки бумагу, на которой стоит подпись юного Кеплера, будущего великого астронома. Я держу герцогский указ, содержащий строгий выговор магистру Гегелю и предупреждение, что за повторное нарушение дисциплины его посадят в карцер. Выпускные свидетельства Гегеля, Гельдерлина, Шеллинга. Они не столь подробны, как аттестат зрелости К. Маркса, но все же дают четкое представление об успехах и способностях каждого. По философии лучшим из трех шел поэт Гельдерлин.

Его судьба трагична. Гельдерлин довольно рано заболел и последние тридцать семь лет жизни провел в состоянии полного умопомрачения сначала в клинике, а затем в приютившей его чужой семье. Дом столяра Циммера называется теперь «Башня Гельдерлина». Когда-то вдоль реки Неккар проходила городская стена, и дом напоминает башню. На первом этаже небольшая экспозиция и помещение сотрудника. На втором, в комнате, где жил и умер поэт, — мемориал. Здесь только бюст Гельдерлина и на стуле гитара, принадлежавшая кому-то из тогдашних обитателей дома; неожиданная пустота помещения, окна которого выходят на тихий Неккар, впечатляет сильнее, чем если бы оно было заполнено предметами.

На третьем этаже «Башни Гельдерлина» — частная квартира, сегодня ее занимает американский профессор,

приехавший читать в Тюбинген русскую историю. Немецкого языка он не знает.

— А русскую историю?

Мюллер молчит. Сам-то он любит и прекрасно знает русскую историю, кое-что так, что мне становится стыдно за свое незнание. Я приехал в Тюбинген, собственно, не столько за тем, чтобы дышать воздухом моих героев — Гегеля и Шеллинга, но в первую очередь, чтобы пойти на выучку к профессору Мюллеру по части изучения русского философа Владимира Соловьева.

Для меня Соловьев — земля неизведанная. Как освоить ее? И тут судьба послала мне Мюллера. Он позвонил мне в Москве по телефону, представился. Я уже (через Зигрун Бильфельдт) был в курсе дела, пригласил его, и через час он стоял в дверях моей квартиры — долговязый, слегка сутулящийся, с ясными, добрыми, прямо-таки сияющими глазами, которые сразу гаснут, когда видят какую-либо несуразность, глупость, жестокость, и тут же загораются снова как бы в надежде, что все это преодолимо. Удивительный человек.

Когда мы заговорили о Соловьеве, я понял, что мое дело — только задавать вопросы. Он выпустил немецкое Полное собрание сочинений Соловьева в девяти томах. Он привез мне в подарок том пятый — «Оправдание добра» с подробнейшими комментариями.

В Тюбингене я получил в подарок остальные восемь томов немецкого издания Соловьева. Спасибо, огромное спасибо и за книги, которых нет ни в одной нашей библиотеке, и за само издание, за его научный аппарат, на который мы можем опираться!

Всегда ли мы говорим «спасибо» зарубежным славистам, которые трудятся над тем, чтобы помочь нам сохранить нашу культурную традицию, латают наши дыры, которых иной раз мы и не замечаем? Маркс Фасмер, крупнейший немецкий языковед, создал четырехтомный «Этимологический словарь русского языка», словарь этот вышел и у нас. Но вот беда. Мюллер показывает мне нашу отраслевую энциклопедию «Русский язык» (М., 1979), там нет статьи о покойном Фасмере. Есть статья о переводчике словаря, а об авторе, увы, нет.

Мюллер — славист широчайшего профиля. Он прекрасно знает древнеславянский язык и готовит сейчас немецкое издание «Повести временных лет». Все десять веков нашей словесности перед его сияющими глазами — глазами поэта.

В Тюбингене он подарил мне книгу своих переводов русской поэзии. От Илариона до наших дней. Здесь Ломоносов, Державин, Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Блок, Маяковский, Есенин и др. Но что за поэт — Иларион? Неужели?.. Да! На «Слово о законе и благодати» взглянул Мюллер глазами поэта и нашел в нем поэзию.

До этого он смотрел на «Слово» как ученый, издал его на древнеславянском языке и в переводе на немецкий, снабдив оба издания исследовательскими статьями и подробными замечаниями. Мне стыдно признаться: русский профессор, на шестидесятом году своей жизни я впервые читаю полный текст «Слова о законе и благодати» Илариона здесь, в Тюбингене, на немецком языке.

Откуда такой пробел в образовании? Вернувшись домой, я открыл соответствующий том «Библиотеки всемирной литературы», красиво названный — «Изборник»; Илариона там нет. Беру первый том десятилетнего собрания «Памятники литературы Древней Руси» (Москва, 1978), и здесь нет «Слова о законе и благодати». Только во вступительной статье сказано: «Это совершеннейшее произведение и по глубине своего содержания и по той блестящей форме, в которую оно облечено: последовательность, логичность, легкость переходов от темы к теме, ритмичность организации речи, разнообразие образов, художественный лаконизм делают «Слово» Илариона одним из лучших произведений мирового ораторского искусства».

Когда издавалось «Слово о законе и благодати» на современном русском языке? Полностью — никогда! Живем мы во власти узко понимаемых задач атеистической пропаганды. Народ наш в большинстве своем давно утратил веру в бога, задача состоит в том, чтобы укрепить веру в человека. И тут древняя словесность — наш союзник. Мы уже избавились от страха перед иконами, видим в них произведения искусства и выставляем для всеобщего обозрения. Древние церкви для нас памятники архитектуры, и мы реставрируем их. Пора и на жития святых взглянуть как на художественные литературные памятники, полные нравственного и патриотического пафоса.

Поздно мне учить язык своих предков. Но ведь есть же у нас специалисты, есть научные учреждения, занимающиеся славянской культурой. Неужели никто не вдохновится красотой Илариона, не пожалеет своих сил, чтобы донести ее до современного читателя? И вот — радость-то какая! — узнаю, что нашелся человек, сделавший это благородное

дело, Татьяна Алексеевна Сумникова, научный сотрудник Института русского языка.

Лежит передо мной ее перевод «Слова о законе и благодати», и я komponую строчки так, как сделал это в своем поэтическом переводе Людольф Мюллер. И думаю о диалектичности древнего мышления. Извечная идея двойственности бытия занимает ум Илариона, как восемь веков спустя взволнует она Гёте. В процитированном выше стихотворении «Гинго билоба» немецкий поэт говорит о противоречивой природе творчества, а древнему русскому поэту мысль о единстве противоположного предстает в образе богочеловека.

...Один из троицы в двойной природе,
божеской и человеческой:
настоящий человек во плоти,
а не привидение,
но и настоящий бог по божественной сути,
а не обычный человек,
показавший на земле божеское и человеческое.
Как человек растягивал материнскую утробу
и как бог вышел, не повредив девственность;
как человек вспоен молоком матери
и как бог повелел ангелам петь с пастухами:
«Слава богу в вышних»;
как человек был повит пеленами
и как бог звездой волхвов направлял;
как человек лежал в яслях
и как бог принял дары от волхвов и их поклонение;
как человек в Египет бежал
и как богу кумиры египетские поклонились ему;
как человек пришел креститься
и как бога устранился его Иордан и пошел вспять.

И еще один тюбингенский сюрприз — полугодовой семинар для филологов-славистов по повести М. Зощенко «Перед восходом солнца». На нем я, правда, не был. Я присутствовал на первом занятии семинара по «Евгению Онегину», тоже рассчитанного на семестр. В прошлом году Мюллер провел такой же семинар по роману «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

От славистики разговор переходит к германистике. Завтра предстоит мне выступать на кафедре истории немецкой литературы, хорошо ли я подготовился?

Тема моего доклада — «Ночные бдения». Напомню: в 1973 году профессор Шиллемайт выпустил работу, в которой утверждал, что «Ночные бдения» написал малоизвестный литератор Клингеман. Шиллемайту поверили.

Советский читатель впервые познакомился с романом

«Ночные бдения» в 1979 году, когда в двухтомнике «Избранная проза немецких романтиков» появились отрывки из него. Прочитав их, я почувствовал знакомую мне руку Шеллинга. Прочитав немецкий текст, я еще больше утвердился в своем мнении.

В Трире на конференции философов и литературоведов я не столько слушал прения по докладам, сколько приставал к германистам по поводу «Ночных бдений». Говорил об этом и с Гадамером, и с Функе, и с Куном, и с многими другими. Большинство слушало меня с интересом, но от суждений воздерживалось. Некоторые считали, что проблема решена Шиллемайтом. Мне подарили новое издание «Ночных бдений», где в качестве автора уже фигурировал Клингеман. А у меня все стройнее выстраивалась цепочка аргументов в пользу авторства Шеллинга. И все явственнее прослеживалось участие в романе его жены Каролины.

Обо всем этом я рассказал германистам в Тюбингене. Не трудно себе представить, как я волновался. Я выступал в чужой стране, на чужом языке, вмешивался в чужие дела, причем могло показаться, что тяну я науку в прошлое столетие, отвергая все, что накопил в этой области век двадцатый. Как бы не споткнуться на первом же слове!

Профессор Хенрих дал мне хороший совет: поменьше категоричности в суждениях, больше вопросов, чем ответов. Я так и поступил: пишу, мол, биографию Шеллинга, скажите, что мне делать с материалом о «Ночных бдениях», включать в книгу или нет. Мюллер позаботился о том, чтобы все в Тюбингене было по-домашнему. Пока я вещал, мои слушатели уплетали сладкий пирог и пили кофе. Председатель в заключение благодарил не только докладчика, но и тех, кто приготовил угощение.

О достигнутом результате свидетельствует следующий документ: «Кафедра истории немецкой литературы Тюбингенского университета. Профессор Арсений Гулыга из Москвы изложил в кругу литературоведов и специалистов по данному вопросу свои соображения об авторстве выдающегося романа эпохи романтизма «Ночные бдения» Бонавентуры. Его интересные и убедительные аргументы дают возможность рассматривать в качестве автора романа философа Шеллинга. Доклад и содержащаяся в нем аргументация нашли широкий отклик у участников встречи, большинство из которых составляли ученые-специалисты. Все были убеждены в том, что публикация положений

Гульги в высшей степени желательна. Со своей стороны выражаю надежду, что основные положения доклада станут достоянием научной общественности.

Профессор Рихард Бринкман».

В Мюнхене дело выглядело официальнее. Никаких пиროгов, а вокруг незнакомые все лица. В том числе шеллинговская комиссия Баварской академии наук в полном составе. Мои аргументы встретили и здесь поддержку. Меня снабдили дополнительными материалами.

После этого я решился на открытый диспут с Шиллемайтом. Устроили его в Гейдельберге накануне моего отъезда. В шесть часов вечера Шиллемайт прочитал доклад о Гёте, на восемь назначили мое выступление о «Ночных бдениях».

Я говорил час. Шиллемайт возражал полчаса. Я отвечал ему пятнадцать минут. Шиллемайт блистал красноречием. Я от души ему завидовал, строя свои неуклюжие немецкие фразы. О содержательной стороне дела умолчу. Было одно неуютное обстоятельство, о котором я узнал в последний момент перед выступлением. В Гейдельберге — профессорская вакансия по кафедре немецкой литературы, на место претендуют шесть человек, Шиллемайт в числе их, сегодняшний доклад о Гёте — конкурсное выступление.

Каждый из нас остался при своем мнении. Как реагировала аудитория? Были такие, и были сякие. После закрытия заседания бородатый молодой человек, все время за нами писавший, спросил меня что-то по-английски. Моего знания этого языка хватило на то, чтобы сказать, что я его не понимаю. Он повторил вопрос по-немецки: читал ли я книгу, название я не разобрал и отрицательно покачал головой. Он удивился, и только тогда я понял, что речь идет об «Алисе в Стране Чудес».

— Если бы не было доподлинно известно, — сказал он, — что ее написал известный ученый, кто бы этому поверил?

Я подошел к Шиллемайту, поздравил его с удачным докладом о Гёте, поблагодарил за участие в дискуссии. И за содержательную книгу о «Ночных бдениях», откуда я почерпнул большой фактический материал. Мы пожали друг другу руки и расстались дружески, пообещав в дальнейшем трудиться над проблемой, интересующей нас обоих, и — по возможности — сотрудничать.

Утром Зигрун Бильфельдт доставила меня на аэродром во Франкфурте. Мы говорили о ее диссертации, о том, что осталось еще сделать в рукописи «Канта» перед сдачей в производство. Я обещал ей прислать нужные ей книги. Кроме того, у нас обширные планы на будущее: она хочет написать эссе о русских женщинах и научную работу о возникновении русской философской терминологии (возникшей на базе немецкой). В обоих случаях я могу быть ей полезен, особенно по части философской терминологии, у меня давно сложилось аналогичное намерение. Без участия немецкого специалиста его не осуществить. Будем помогать друг другу. Будем трудиться и сотрудничать!

ПОИСКИ ПУТИ

Заметки с Международной книжной ярмарки во Франкфурте

Я прилетел во Франкфурт-на-Майне 15 октября, на следующий день после открытия Международной книжной ярмарки 1981 года. Уже прозвучали приветственные речи, окончилась торжественная часть и началась деловая. Я прибыл по приглашению издательства «Инзель», выпустившего мою книгу о Канте.

По дороге от аэродрома, в машине, которую ловко, минуя заторы, вел встретивший меня сотрудник издательства, я начал расспрашивать его о ярмарке. Кого из крупных писателей можно здесь увидеть? Приехал ли Томас Бернхард? Из крупных приехал Вольфганг Хильдесхаймер. Бернхарда нет. Жаль.

Мне хотелось расспросить Бернхарда о его пьесе «Иммануил Кант». Прочел ее я в прошлом году, и она вызвала у меня недоумение. Бернхард перенес Канта в наши дни. Действие происходит на океанском лайнере: вместе с женой, слугой и попугаем философ направляется в Америку, чтобы получить диплом почетного доктора Колумбийского университета, а заодно подвергнуть операции слепнувшего глаза. На пароходе Канту оказывают знаки заслуженного внимания, наряду с самыми почетными пассажирами он обедает за одним столом с капитаном корабля. Однако в Нью-Йорке вместо делегации Колумбийского университета Канта встречают санитары и отправляют философа в психиатрическую больницу.

Антиамериканский памфлет? Для заокеанских бизнесменов и гангстеров философ — всего лишь полоумный, которого как можно скорее надо упрятать в лечебницу для душевнобольных?

Антиамериканские настроения сегодня сильны в ФРГ. Западным немцам надоела американская опека, идущая вразрез с их национальными интересами, и они не прочь лишний раз показать свое культурное превосходство, но в

данном случае, увы, автор руководствовался иными мотивами.

Вчитываясь в то, что произносит бернхардовский Кант, понимаешь, что и в самом деле говорит маразматик: «Назад, к началу небесных тел, к правеществу. Меня зовут Лейбниц, сказал он. Вглубь к основам истории. Возможно, что сужение зрачка возникло как следствие перенапряжения... Не случайно меня пригласил университет, где работают лучшие окулисты мира. Кант сохраняет свет своих глаз. Моя жена между часом и двумя почти читает мне вслух мою «Новую оценку живых сил». Это абсурдно в открытом море, но таким образом я лучше переношу грохот турбин. Не могу иначе, законы бессильны по отношению к движению без рассмотрения его скорости. (*Кричит.*) Эксцентрики, фанатики скорости! (*Неожиданно.*) Все это в глубине, в большой глубине».

Пьеса написана белыми стихами, и в ней полностью отсутствуют знаки препинания. Изящество первых в своем переводе я передать не могу, но вторые расставляю в соответствии с действующими правилами.

Вот еще сценка:

«К а н т. Всё, что есть, есть. Чего нет, того нет. Мир — оборотная сторона мира. Истина — оборотная сторона истины. (*Обращаясь к стюарду и указывая на попугая.*) Он живет целиком в мире моих понятий. Его отталкивает то, что отталкивает меня. Он привлекает к ответу то, что привлекаю я. (*Неожиданно.*) От какого числа эти газеты?»

С т ю а р д. От двадцать пятого.

К а н т. Двадцать пятого августа?

С т ю а р д. Естественно, герр профессор Кант.

К а н т. Ибо сегодня двадцать пятое сентября».

О Канте известно, что в самые последние свои годы он действительно страдал старческим слабоумием. Но, произнося имя Канта, мы думаем о другом, о его свершениях в философии; в наших нравственных исканиях сегодня он напутствует нас своим учением о категорическом императиве, требующем безусловного следования моральному долгу. А в пьесе Бернхарда попугай повторяет бессмысленно: «Императив, императив, императив».

Зачем все это, спрашивал я критиков, с которыми встречался во Франкфурте. Пожимали плечами и не могли дать вразумительного ответа: «Какое-то недоразумение», «Бернхард — позитивный циник, для него нет ничего свя-

того, кроме самой святости, больше всего он не терпит святош», «С Кантом носятся, но кто знает его? Для большинства он такой, каким выведен в пьесе», «Мир сошел с ума, и сам Кант в таком мире должен быть сумасшедшим».

Журнал «Кант-Штудиен», хранитель кантовских традиций, откликнулся на пьесу Бернхарда короткой (всего несколько строк) язвительной рецензией, которая заканчивается следующей ее оценкой: «Невольная автокариатура комедианта Томаса Бернхарда, заблудившегося в вершинах Канта». Пока его пьесу, появившуюся в 1978 году, не решился поставить ни один театр.

* * *

Впервые книжная ярмарка во Франкфурте была проведена в 1949 году. Тогда в ней приняли участие 200 издательств. На нынешней, тридцать третьей по счету, представлены 5100 фирм из 57 стран, выставлены 280 000 книг, из них 81 000 новинок.

Размах огромный. Однако, сравнивая год нынешний с предыдущим, знатоки отмечают падение читательского спроса. На прошлогодней ярмарке было 187 000 посетителей, на нынешней 175 000. Пессимисты видят в этом кризисные явления, предрекают дальнейший спад. Оптимисты им возражают: число посетителей снизилось из-за плохой погоды, на книжном рынке она лучше. Министр экономики Отто Ламбсдорф, открывая ярмарку, говорил, что печатному слову не угрожает конкуренция других средств информации: никакие телепередачи и видеоманитофоны не заменят чтения, «Будденброки» всегда будут лежать перед нами в виде книги. И хотя стране в целом грозит хозяйственный спад, он не коснется ни производства, ни сбыта книжной продукции.

Оптимистически настроен и доктор Зигфрид Унзельд, глава издательского комбината «Зуркамп» — «Инзель». (Это одна фирма, имеющая два лица: под грифом «Зуркамп» выходят главным образом серийные издания — новинки художественной литературы и гуманитарного знания, а также собрания сочинений, «Инзель» выпускает несерийные книги, художественные альбомы, детскую литературу.) Доктор Унзельд — не просто коммерсант, это широко образованный литературовед (диссертация о Гессе, книги о Гёте и Рильке). В ходе ярмарки его издатель-

ство проводит пять общекультурных мероприятий: встреча литературных критиков (с чтением новинок), два приема для прессы (один посвящен кубинской литературе, другой — книге о немецких писателях-антифашистах в советской эмиграции), прием для иностранных издательств, встреча с владельцами книжных магазинов. Душа всех мероприятий — сам Унзельд, он произносит вступительное слово, приветствует и представляет гостей, острит и никогда не забывает о деле. «Зуркамп» и «Инзель» издают 340 названий в год, Унзельд знакомится со всеми рукописями. Каждая минута у него на счету. Во время ярмарки он почти не спит, в конце ее он сляжет в постель от переутомления, но пока он полон сил и в ходе одной из наших (всегда кратковременных) бесед четко обрисовывает обстановку.

По его мнению, падает спрос на легкую беллетристику, «чтиво». Установлено, что житель ФРГ в среднем ежедневно проводит 143 минуты перед телевизором и 15 — за чтением. И «Зуркамп» и «Инзель» ориентируются не на «средняка», а на подготовленного читателя. А на него жаловаться не приходится: хорошая книга находит хороший спрос.

— Знаете ли вы разницу между бестселлером и «лучшей книгой»? — спрашивает он меня.

Я не знаю, и Унзельд объясняет мне. Бестселлер это то, что лучше всего продается. Списки бестселлеров ФРГ еженедельно публикует журнал «Шпигель». Списки «Лучших книг» ежемесячно (с 1975 года) сообщает Юго-западное радио. «Лучшую книгу» определяет компетентное жюри: 27 литературных критиков заполняют анкету, называя 7 названий (первое место дает 17 очков, второе — только 9). После подсчета очков составляется список из 10 книг. Иногда сюда попадают бестселлеры, но зачастую книги, спрос на которые невелик.

Конечно, здесь возможны просчеты, вкусовщина и просто безвкусица, дань моде, политической конъюнктуре и иные коллективные aberrации оценок. В этом я убедился, просмотрев списки «лучших книг» (с приложением некоторых последних рецензий они изданы отдельной брошюрой). Достаточно сказать, что нет в этих списках ни одного произведения советских авторов (хотя они переводятся и пользуются успехом, а «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского стал даже бестселлером).

И все же списки «лучших книг» — неплохой путеводи-

тель по современному чтению в стране. Здесь мы встречаем знакомые имена — Петер Хандке, Петер Вайс, Мартин Вальзер, Гюнтер Грасс и др. Есть и имена новые.

Ф. К. Делиус, известный ранее как поэт, дебютировал в качестве прозаика, его роман «Герой внутренней безопасности» завоевал первое место среди «лучших книг» (март 1981 года). Книга воссоздает атмосферу осени 1977 года, когда был похищен террористами и умерщвлен известный промышленник Ганс Мартин Шлайер. Герой романа, ближайший помощник похищенного магната (все имена в книге вымышлены), обеспокоен судьбой шефа. Потом, однако, выясняется, что на самом деле его волнует собственная судьба, а точнее, собственная карьера: как бы новый босс не отодвинул его в сторону. Когда герой получает повышение, он успокаивается. А о жертве похищения все постепенно забывают. Какие выводы сделали власть имущие? Они усилили меры собственной безопасности: усложнили систему пропусков, увеличили броню кабинетов, установили видеокамеры, фиксирующие наличие в помещении посторонних, глушители, препятствующие подслушиванию, и т. д. и т. п. Никаких изменений в образе жизни, в образе управления не наступило, и это тревожит автора. Канва действительных событий служит ему материалом для социальной критики.

* * *

Роман Делиуса я получил со стенда издательства «Ровольт». В павильонах ярмарки книги не продаются, но охотно... раздаются заинтересованным лицам (журналистам, специалистам, представителям деловых кругов). Меня интересует биографический жанр, и у стенда издательства «Зуркамп» мне вручают новый презент — книгу В. Хильдесхаймера «Марбот».

«Сэр Эндрю Марбот,— говорится в издательской аннотации на суперобложке,— герой данной биографии, вплетен в историю культуры начала XIX столетия». Он встречался с Гёте, Шопенгауэром, Платеном, Байроном, Леопарди и другими, следил за их творчеством, одобряя и критически его оценивая. Главным предметом его изучения была живопись, которую он анализировал, отталиваясь от духовной жизни художника.

Итак, биография ученого. На фронтисписе портрет Марбота работы Делакруа (хранится в Национальной

библиотеке в Париже). Среди других иллюстраций (картины Джотто, Боттичелли, Рембрандта и др., которые разбирает Марбот) родители героя — леди Кэтрин Марбот и сэр Френсис (оба портрета хранятся в известных собраниях).

Эндрью Марбот — теоретик, предвосхитивший фрейдовские идеи. А сам — носитель Эдипова комплекса. Хильдесхаймер приводит (в переводе на немецкий и частично в английском оригинале) письма леди Кэтрин своему сыну, из коих явствует наличие инцеста. Последнее обстоятельство, видимо, заставило Марбота покинуть родные места и пуститься в странствования по Европе, завершившиеся добровольным уходом из жизни. Посмертно вышел его труд «Искусство и жизнь».

Автор знакомит нас с документальной записью бесед Марбота с Гёте, отзывами Гёте о Марботе, письмом Оттилии Гёте к Марботу (который, несмотря на свое кратковременное пребывание в Веймаре, успел стать возлюбленным невестки великого поэта). Во Флоренции Марбот встречался с Шопенгауэром. Первоначально философ не произвел на англичанина должного впечатления, лишь прочитав через несколько лет его труды, Марбот был им восхищен. Последние записи Марбота — дискуссия с Шопенгауэром, запрещавшим самоубийство, Марбот пытается оправдать принятое им и вскоре осуществленное решение.

К книге, как полагается в научно-художественном жанре, приложен указатель имен. Вот Кант — на странице такой-то приведена цитата из его произведения, вот Гегель — на странице такой-то сказано, что он не видел подлинников Джотто, а судил о них по гравюрам. Я хочу уточнить дату смерти отца Марбота и, к своему удивлению, не нахожу в индексе сэра Френсиса. И леди Кэтрин там нет. И Эдуарда Реншоу, автора книги «Английская художественная критика в XIX веке», который назвал Марбота гениальным дилетантом. Во власти иллюзии я листаю энциклопедию Брокгауза, пытаюсь найти там эти имена, но их нет, как и самого Эндрью Марбота.

Все оказывается мистификацией. И портрет работы Делакруа, и шокирующий инцест, и беседы с Гёте. Чистый вымысел. Аккуратная подделка.

Я дважды слушал выступления Хильдесхаймера с чтением отрывков из «Марбота». Аудитория, которая ничего не подозревала, реагировала сдержанно: добротная проза, и

все тут. Зарубежных издателей доктор Унзельд предварительно ввел в курс дела, и, когда Хильдесхаймер на безупречном английском языке стал излагать содержание книги, в зале не смолкал смех. Искусство допускает обман, но реципиент (в данном случае читатель) должен хотя бы догадываться, что его обманывают.

Хильдесхаймер говорил мне, что не приемлет современную техническую цивилизацию, в городе ему тяжело, он живет в тихой швейцарской деревушке. Он влюблен в прошлое и считает, что в «Марботе» удалось воссоздать культурную атмосферу прошлого века. Что касается вымышленной биографии и подделки под научность, то не он первый. Швейцарские психологи еще семь лет назад выпустили сборник статей памяти своего (никогда не существовавшего) коллеги Эрнста Августа Дэлле.

По просьбе Хильдесхаймера издательство «Ганс Хубер» прислало мне эту книгу — «Дихотомия и двойственность. Основные проблемы психологического познания». Коллективный труд семнадцати авторов, среди них есть известные. Книга снабжена всеми атрибутами научности: ссылками на авторитетные источники и полемическими выкладками, схемами, рисунками, таблицами, математической символикой; к каждой статье приложен список использованной литературы, а в конце книги — «полная библиография» трудов Дэлле. Но вот в тексте упомянут ученый труд «Общество между материнским бюстом и отцовским чувством» (*Gesellschaft zwischen Mutterbrust und Vaterlust*). Тут уж и профану становится ясно: «психологи шутят».

Впрочем, достается и философии: Дэлле — создатель «душевной логики», он перебросил мост от современного мышления к досократикам. Гераклит говорит: «Все течет», для Дэлле логика — это учение о том, что остается, утекая. «Душевная логика — учение о том, что остается, утекая, когда предметом исследования является психология. Душевная логика, следовательно, выступает в качестве «метатеоретического обоснования психологии». Но что такое психология? Другой автор после ряда глубокомысленных силлогизмов приходит к выводу: «Психология это то, чем мы занимаемся в качестве психологов».

В книге выясняется отношение Дэлле к религии, политике («специальная статья на эту тему, к сожалению, потеряна при наборе!»), женщинам и т. д. Слышны голоса

представителей различных современных философских направлений. В том числе вульгарного «неомарксизма» и расхожей западной «марксологии».

Пародия — древнейший литературный жанр. Книга о Дэлле свидетельствует о расширении его границ: объектом пародии стала наука, пародистами — сами ученые. Возвращаясь к «Марботу», должен, однако, сказать, что в книге Хильдесхаймера пародийное начало приглушено. Это скорее стилизация, тонкая подделка, вызывающая не смех, а улыбку. Автор не дает сразу ключи от саморазоблачения, хотя и не сомневается, что рано или поздно они будут найдены. Читателя он сбивает с пути в расчете на то, что тот сам отыщет путь и прочно утвердится на нем, обретет свое место в культуре. Поведав вымышленную биографию, автор надеется на то, что возникнет интерес к подлинной истории. Прием не новый, но рискованный; весь вопрос в том, всегда ли он уместен. В «Канте» Бернхарда он обернулся, например, явной бестактностью.

* * *

Петер Вайс известен советскому читателю своими пьесами «Марат-Сад», «Дознание», «О том, как господин Мокинпотт от своих страданий избавился», прекрасно переведенными на русский язык покойным Львом Гинзбургом. В 1981 году Вайс закончил трехтомный роман «Эстетика сопротивления», в июне книга заняла первое место в списке «лучших книг» и была отмечена премией телевидения ФРГ. Вручение премии состоялось в Кельне сразу после закрытия Франкфуртской книжной ярмарки. Вайс прилетел из Стокгольма, где он постоянно живет, и сразу же убыл обратно.

Строго говоря, «Эстетика сопротивления» — не роман. (И разумеется, не трактат по эстетике, хотя рассуждения об искусстве занимают в книге значительное место.) Это хроника антифашистской борьбы, репортаж, в котором мелькают имена и события. Тысяча страниц текста без единого абзаца — создается впечатление, что автор собрал материал, но еще не обработал его. И это после 10 лет кропотливого труда, о котором свидетельствуют записные книжки Вайса за этот период, изданные одновременно с романом.

«Мне говорят, — сказал писатель корреспонденту западногерманского телевидения, — что читателю трудно

продратся сквозь страницы моих работ, что я усложняю и без того непростое содержание своих произведений. Но ведь форма определяется содержанием. Я не делаю в тексте абзацев, стремясь показать, насколько тесно связано все, что я рассказываю. Я хочу, чтобы читатель постоянно был захвачен ходом моего повествования, а это, конечно, влияет на форму».

Рассказ ведется от первого лица. Рассказчик — ровесник новой эпохи. «Когда Ленин в 8 часов вечера, сопровождаемый рабочим Рахья, в парике и очках, надвинув на лоб старую кепку и намотав до подбородка шарф, отправился в Смольный, моя мать лежала в предродовых схватках в женской клинике на берегу Везера; в полночь, когда Ленин снял грим в комнате в конце коридора на втором этаже института благородных девиц рядом с актовым залом, где толпились в драных солдатских шинелях делегаты съезда Советов, и когда прогремели выстрелы шестидюймовых орудий «Авроры», мой отец все еще ходил беспокойно по вестибюлю, а в десять минут третьего в ночь на восьмое ноября, когда Антонов-Овсеенко — узкоплечий, в фетровой шляпе и пенсне, каким я, называвший его своим крестным отцом, потом однажды увидел его в окне кафе в Альбасете,— арестовал Временное правительство в Зимнем дворце, когда провозглашен был переход всей власти в руки рабочих, солдат и крестьян, появился на свет я и лежал, вымытый, в пеленках». О писателе Вайсе известно, что он родился на год раньше Октябрьской революции. Следовательно, лирический герой — не автор. Вайс родом из семьи коммерсанта и долгое время сторонился политики. Герой — сын социал-демократа, рабочий, активный участник коммунистического движения. Следовательно, роман — биография, которую в лучшем случае хотел бы иметь писатель.

Перед читателем проходят картины антифашистского политического подполья в Берлине в первые годы после захвата власти фашистами, антифашистская эмиграция в Праге, испанские события, рабочее движение в Швеции. Рассказывая обо всем этом, автор далеко не всегда оценивает события с учетом нынешней исторической перспективы. Он пишет четверть века спустя после достигнутой победы над фашизмом, но некоторые страницы его звучат растерянно, как будто он и сегодня живет настроениями тех, кто растерялся в те годы. Иное звучит и просто кощунственно. Например, сопоставление втор-

жения гитлеровского вермахта в Польшу с освободительной миссией советских войск в Западной Украине и Белоруссии.

Перу Вайса принадлежит пьеса «Троцкий в изгнании», справедливо подвергавшаяся критике в советской печати. «Впоследствии Петер Вайс признал ошибочность своей пьесы,— говорится в изданной ИМЛИ им. Горького книге «История литературы ФРГ»,— ибо она, как он констатировал, невольно бросала тень на советскую действительность в целом. Он настоял на изъятии пьесы из репертуара некоторых театров. Однако ряд идей, в ней прозвучавших, оказался весьма существенным для автора и в дальнейшем».

В «Эстетике сопротивления» автор не скрывает своих симпатий к Троцкому. По мнению одного из героев, «Ленин и Троцкий дополняли друг друга». Это явная клевета, как и утверждение, которое особенно пришлось по вкусу рецензенту журнала «Шпигель»: будто коммунистическая партия «уничтожала своих творческих мыслителей и давала место только шаблону».

К счастью, не эти и им подобные места определяют лицо романа. В целом это книга борьбы. Апогей — в третьем томе, где рассказывается о действиях антифашистских групп в гитлеровской Германии в годы войны. Их немного, но они спасают честь нации. «До тех пор пока есть воля к противодействию, существует культура. В молчании и приспособлении культура исчезает, остается церемония, ритуал. Даже если против чудовищного превосходства сил поднимаются немногие сотни, это доказывает наличие культуры».

Автор поднимается до подлинно трагического пафоса при описании казни одиннадцати антифашистов, борцов группы «Красная капелла». Здесь исчезает утомительная скороговорка, в которой перемешаны разные слои повествования, рассказчик уходит в сторону, и сам автор с проникновенной точностью воспроизводит детали смертной расправы в застенке Плетцензее. Трех женщин гильотинируют, восемь мужчин вешают. Прежде чем удавить жертву, палач просит открыть рот, чтобы внести в реестр количество золотых зубов — они не должны пропасть...

В своих искусствоведческих экскурсиях Вайс старается исходить из принципов «сражающейся эстетики». За ломкой художественных форм он видит ломку устоев старого общества. «Мы рассматривали картины Макса Эрнста,

Клее, Кандинского, Швиттерса, Дали, Магритта как устранение визуальных предрассудков, молниеподобное освещение распада и гниения, паники и развала, мы различали, где дело идет об атаке на отжившее и погибающее, а где лишь о беспардонности, обеспечивающей сбыт».

Но вот проблема, и Вайс ставит ее в своей книге, хотя и не решает ее. Почему как раз представители гибнущего капитализма, респектабельные буржуа выступают в роли меценатов «левого» искусства, а революционным массам оно остается чуждым, просто-напросто неизвестным? «Рабочие и солдаты в ноябре семнадцатого не видели этих художественных устремлений и не слышали о них».

Борющиеся массы не обладают и соответствующим уровнем образования, им можно простить их отсталость и так или иначе воспитать их вкус. Все дело, однако, в том, что и вожди пролетариата не принимали «авангардизм». Маркс, Энгельс, Ленин, читаем мы в книге Вайса, «были традиционалистами в отношении идеала прекрасного... Они были противниками путчей бланкистского, прудонистского, бакунистского толка, и как они не принимали экстремистский радикализм и авангардистскую риторику, так они предпочитали устоявшихся классиков таким мятущимся натурам, как Гельдерлин, Новалис, Клейст или Бюхнер, французские прозаики были им ближе, чем Рембо, Верлен, Бодлер, они стояли на стороне мелодичных симфоников, атональная музыка должна была бы их раздражать».

Оставим на совести героя романа и автора адекватность характеристик художественных вкусов Маркса, Энгельса и Ленина. Важно отметить другое: хотел ли того Вайс или нет, в приведенной цитате содержится ответ на поставленную проблему: «экстремистский радикализм и авангардистская риторика» действительно недопустимы ни в жизни, ни в искусстве, все это чуждо народу, чуждо подлинной революции и ее подлинным вождям. Подлинное надо отличать от мнимого, наносного, порожденного издержками времени.

Вопрос о назначении искусства, его роли в жизни общества — это вопрос не одной только формы, а формы, взятой в единство с содержанием. Ломать форму можно и во имя революции, и во имя реакции, и ради «беспардонности, обеспечивающей сбыт». А ныне то, что некогда называлось «авангардом», все более становится художественным «арьергардом», устаревает, теряет свою привлекатель-

ность даже для интеллигентских кругов Запада. Налицо определенный возврат к традиции, к классике. Но разговор об этом уже за пределами «Эстетики сопротивления». Это разговор о других книгах и о другом писателе.

* * *

Петер Хандке, лауреат Бюхнеровской премии (высшая литературная награда ФРГ) и премии Кафки (высшая награда в Австрии), находится в центре сегодняшних литературных споров.

В 1981 году вышли две книги Хандке — «Детская история» и «Путями Деревни», завершившие его тетралогия «Медленное возвращение домой». В тетралогии нет ни единого сюжета, ни единого героя, нет даже жанрового единства, только идейное, выраженное в названии.

Первая часть озаглавлена, как и вся тетралогия, «Медленное возвращение домой». Это повесть. Ее герой Зоргер (для немецкого уха это звучит как «озабоченный») работает геологом где-то за Полярным кругом на Аляске. На чужбине ему становится тошно, и он возвращается во-свояси.

Было время, когда Хандке уверял, что его интересует только настоящее. Теперь устами своего героя он заявляет: «Я учусь тому (да, я еще могу учиться!), что история — это не просто последовательный ряд неприятностей, которые я могу только бессильно поносить, нет, это извечная миропологающая *форма*, которую каждый (и я в том числе) продолжает совершенствовать... Впервые я вижу мое столетие при свете дня, открытым для других веков, и я согласен теперь жить. Я рад быть современником моих современников, землянином среди землян. Меня несет высокое (выше любой надежды) чувство бессмертия, не меня лично, а человечества. Я отвечаю за мое будущее, я стремлюсь к вечному разуму, я не хочу больше быть один».

Хандке бросают упрек в напыщенности, но мне его патетика представляется оправданной: о красивых вещах надо говорить красиво. Единственное условие при этом — искренность. У Хандке нет фальшивых нот. Если в чем-то он не уверен, он молчит. Так дело обстоит с любовью. Она маячит перед ним как недостижимый идеал, и он не распространяется на эту тему. Любопытная деталь: в повести Хандке «Короткое письмо перед долгим прощанием»,

вышедшей в 1972 году, есть описания интимных сцен, выдержанные в протокольных терминах сексуальных спрочников. В русском переводе они опущены. Теперь сам писатель устыдился своей откровенности и во всех отношениях держится на уровне прозы прошлого века. А его Зоргер созрел для подлинной любви, она ему уже снится: «В постели он стряхнул последние остатки покинутости и, выключая свет, пожелал всем всего доброго. Предметы в темной комнате говорили ему языком его близких. Он видел глаза, в которых светилась любовь, и голос далеко-далеко и вместе с тем совсем близко, на ухо сказал ему: «Я люблю тебя». Он не дышал от радости, он спал».

Вторая часть тетралогии Хандке «Уроки гряды Сент-Виктуар» — философско-искусствоведческое эссе. Эстетика созидания. Рассказ ведется от автора, но читатель предупрежден: «Зоргера, геолога, я превратил в самого себя». Писатель вернулся из заморских стран в Европу, в родную природу, в родную культуру.

Применительно к живописи, о которой рассуждает автор, это означает поворот от формалистических устремлений к классике. У сюрреалистов Кирико, Эрнста, Магритта вообще нет пейзажа. Путь Хандке лежит от Сезанна к Курбе и Рейсдалю. По имени горной гряды Сент-Виктуар в Провансе, где жил и творил Сезанн, он и назвал свою книгу.

«Испокон веку господствует мнение, что действительность — это скверные ситуации и недобрые события, а искусство только тогда верно следует действительности, когда его главным предметом становится зло и более или менее комическое отчаяние по этому поводу. Но почему не могу я больше это видеть, об этом слышать, об этом читать? Почему у меня буквально темнеет в глазах, когда я сам пишу хотя бы одну фразу, содержащую жалобу, обвинение, разоблачение, даже если водит моей рукой праведный гнев?.. Сезанн начинал с ужасающих картин, как, например, «Искушение святого Антония». Но со временем его единственной проблемой стала реализация земного, чистого и праведного — яблоко, скала, лицо человека. Действительность здесь — совершенная форма, не исчезающая в треволнениях истории, а утверждающая себя в мирной жизни. Именно об этом и ни о чем другом говорит искусство».

И еще одно имя всплывает в памяти автора (воспоминание о поездке в Советский Союз?) — Пиросмани.

«Грузинский художник бродил по стране, зарабатывал на жизнь тем, что писал вывески для трактиров, а последние дни своей жизни провел «неузнанным» в чулане, который, по моим представлениям, находился «под лестницей».

И уже новая ассоциация возникает у писателя: «неузнанным», «под лестницей» скончался Алексей, человек божий, герой житийного повествования: сын богатого римлянина, он покинул отчий дом, жену, богатство и после многих лет скитаний на чужбине вернулся восвояси, поселился среди прислуги и умер, так и не открывшись близким. «В дедушкином доме была деревянная лестница, под которой находилась каморка без окон. В таком помещении «под лестницей», как мне тогда представлялось, и лежал святой Алексей, вернувшийся неузнанным издалека, в победном трепете своей сокрытости (который был мне знаком)».

Из этих ассоциаций, воспоминаний пережитого, размышлений и новых впечатлений рождается книга о гряде Сент-Виктуар, историю написания которой Хандке излагает внутри самого повествования. И логично встает перед ним вопрос, кто же он такой, где его родина?

«Мой отчим родом из Германии. Его родители переехали в Берлин, перед первой мировой войной. И мой отец немец, он родом из Гарца (где я никогда не был). А все предки моей матери — словенцы. Мой дед в 1920 году голосовал за присоединение южноавстрийских земель к нововозникшей Югославии, и за это те, кто говорил по-немецки, грозили его убить. Моя мать девочкой играла в самодеятельном словенском театре. Она всегда гордилась, что знает этот язык, ее словенский помогал нам после войны в оккупированном русскими Берлине... Первым моим родным языком, видимо, было словенский. Сельский парикмахер потом мне рассказывал, что, когда я впервые пришел к нему стричься, я ни слова не понимал по-немецки и мы говорили с ним по-словенски. Я этого не помню и язык забыл полностью. (Я всегда считал, что я родом из других мест.) В школьные годы на австрийской земле возникла у меня тоска по родине, по Германии, по большому городу, каким был для меня послевоенный Берлин. Когда я узнал о третьем рейхе, я понял, что ничего более злого никогда не было, и вел себя в соответствии с этой мыслью, хотя уже ребенком понимал, что Германия и фашизм — не одно и то же.

Потом почти десять лет я провел в различных местах

Федеративной Республики, которые показались мне светлее и просторнее, чем родимый край. Я и сейчас охотно могу себе представить свою жизнь там, ибо знаю, что нигде нет такого количества упрямцев, которые ежедневно лакомятся литературой, нигде нет такого многочисленного потаенного народа читателей».

Итак, родина — это принятый стереотип культуры. И близкие тебе люди. В дни своих раздумий о родине автор «случайно» навестил отца, с которым давно не виделся. После смерти своей второй жены тот жил одиноко, даже собаки не было у него, и лишь вечерами звонил он по телефону соседям, подавая тем самым признаки жизни. «Я видел в его глазах страх смерти и пережил запоздалое чувство ответственности».

Но это не все. Родина — это ласкающий взор облик земли, привычный ландшафт. Именно поэтому о пейзажной живописи и ведет разговор автор.

Но взору художника, как бы он ни старался проникнуть в суть вещей, суждено скользить по внешней стороне действительности. Внутрь глядит философия. Кто, помимо Сезанна, владеет думами Хандке? Когда-то в немецкой философии, уставшей от поверхностной болтовни позитивизма, раздался призыв: «Назад к Канту!» Хандке этого мало: Кант провозгласил активность познания, конструирующего мир человека, первозданная природа для Канта существует «сама по себе», не раскрываясь до конца перед познающим разумом. Хандке же хочет слиться с природой, он тянется к докантовскому пантеизму. Он цитирует некоего «философа», не называя его по имени. Это Спиноза, для которого природа была богом.

В своем «возвращении домой», к традиционным устоям автор проходит помимо школы искусства и философии еще одну — семьи. Об этом идет речь в третьей книге тетралогии — автобиографической повести «Детская история». Название не должно ввести в заблуждение: книга не для детей. И вообще это история не ребенка, а отца, мужчины, по-иному взглянувшего на мир после того, как он обзавелся ребенком. Не только родители воспитывают детей, наличие детей в семье благотворно влияет на взрослых, делает их мудрее и мужественнее. Вот об этом обретении мудрости и мужества с помощью дочери повествует Хандке.

Себя он не называет по имени. Речь идет о некоем «взрослом», «мужчине», «отце», и ребенок в повести не

имеет имени, города, в которых они живут, также названы иносказательно, но они угадываются легко, как и вся история общения Хандке со своей дочерью Аминой.

Вильгельм Буш, немецкий народный поэт-юморист, сказал:

Стать отцом — на грош труда,
Быть отцом — вот это да!

В данном случае ребенок желанный, и рассказчик готов *быть* отцом. Но одного желания, одной готовности мало. Ребенок — это повседневные хлопоты, требующие от родителей терпения, внимания, самообладания. Даже в условиях нового дома, построенного писателем специально для дочери за городом.

Произошла авария, новый дом заливают вода, больше в доме никого нет, только ребенок и отец, ребенок закатывается в плаче, и потерявший самообладание отец дает младенцу затрещину. «Реакция раскаяния была мгновенной. Он носил на руках плачущего ребенка, страдая от того, что сам не мог заплакать, и чувствовал себя как перед Страшным судом. Хотя у ребенка поначалу только припухла щека, он знал, что удар был достаточно сильным, чтобы лишить его жизни. Взрослый чувствовал себя самым дурным человеком, злодеем, подонком, то, что он *сделал, нельзя было ничем искупить*».

Можно себе представить, что воображение писателя преувеличило размеры случившегося. С ребенком ничего не произошло, а возникшее чувство вины укрепило отцовские чувства.

Другой эпизод оказался еще более важным в самовоспитании отца. Мы знаем, что с некоторых пор Хандке волнует проблема национальной принадлежности. Он воспринимает нацию как определенный стереотип культуры, не как вопрос происхождения и «крови», он чужд расизму. Нацизм он знает только по рассказам других и по книгам, с сионизмом ему пришлось столкнуться лицом к лицу.

Когда девочке пришло время учиться, семья находилась в «любимом городе за границей», читай — Париже. Отец выбрал для дочери, как мы сказали бы, «спецшколу», где преподавание велось на иврите. Отец, как многие немцы после войны, испытывал чувство вины перед евреями.

Девочку приняли в школу временно, через год учитель-

ница вызвала отца и предложила искать другое учебное заведение: «...будущей осенью начнется религиозное воспитание, и это принесет только вред ребенку, который принадлежит к принципиально иной традиции. Пытаясь убедить женщину в противоположном, отец ссылаясь на свой многолетний опыт, говорил, что для таких, как он, не существует никакой желанной традиции, какую он мог бы передать своему ребенку, но старая учительница, зная все лучше, только качала головой. Отец возвращался домой с ребенком как безвинно отверженный, с сознанием ответственности за то, что он выходец из недонарода, вернее — что он вообще лишен народа».

И вот однажды «пришло письмо без указания адреса отправителя, где от имени избранного народа ребенку грозили смертью как потомку злейших гонителей этого народа, причем употреблены были выражения, обычно в разговоре недопустимые».

Импульсивный отец взорвался, начал розыски обидчика и довольно быстро установил, кто угрожал «разгерзать», «разорвать», поскольку «миллионы невинно погибших нельзя вернуть к жизни», и подписался ветхозаветным именем. Как сыщик, нашел он адрес, сунул в карман нож и выскочил из дома с сознанием того, что он находится сейчас в центре мировой истории. В такси он ясно представил себе, что произойдет дальше: он нанесет удар ножом в сердце, исполнив акт законного возмездия. (Тем более что времени было достаточно: поездка на другой берег реки оказалась долгой.) «Переступив порог автора письма, он почувствовал, однако, гротескность ситуации. Он не убьет: не тот случай. И чувствует он только слабость в суставах. Он проходит в глубь дома, и вот стоят они друг против друга, строя хитрые гримасы; каждый даже чувствует себя немного польщенным — один потому, что поразил своей способностью разгадать происхождение письма, а другой тем, что его приняли всерьез. Вместе выходят они из холодной квартиры, идут на ближайшее кладбище, прогуливаются там, беседуют о многом и понимают, что врагами им не быть, но и близкими — никогда». На свете живут не одни только близкие, главное, чтобы не было в мире вражды. Брататься не обязательно, достаточно взаимного понимания, уважения, терпимости.

Девочку перевели в другую (обычную, французскую) школу, но и здесь ей неуютно. Опять новая, на этот раз

конфессиональная школа. В конце концов отец понимает, что «надо возвращаться туда, где говорят на родном языке, и как можно скорее». Домой, домой! «Только вернувшийся восвояси живет действительной жизнью!» Так забота о чаде вернула писателя своему народу. И отец спрашивает в конце повествования свою дочь: «Ты еще дитя или уже немка?»

При том, что уроки истории не забыть: призрак собственного расизма витает кошмаром в немецкой памяти, здесь недопустимы никакие компромиссы. Девочке десять лет, она учится теперь в родных краях и каждый день на дороге в школу видит в лесу скворечники, помеченные свастикой. Никто на это не обращает внимания, но девочка обеспокоена и предлагает отцу замазать зловещие знаки. «Полдня они проводят на деревьях с кистью и краской. Дело пустячное, кто подбадривает их одобрительными возгласами, а кто кидает мрачные мстительные взгляды».

Четвертая часть тетралогии «Путиами Деревни» появилась вскоре после третьей, осенью 1981 года. Драматическое стихотворение — так определил Хандке жанр своей новой работы. Точнее было бы назвать ее — оратория в прозе. Это пьеса, но лишенная действия, герои не столько беседуют, сколько произносят монологи, выражаясь в основном прозой весьма торжественной, иногда высокопарной. В указаниях для актеров автор, правда, требует «внутренней иронии», но текст ее не содержит. Мелкий семейный эпизод поднят здесь до уровня античной трагедии, хотя ничего трагического не происходит.

Вначале некто Нова, олицетворяющий собой «новое», «грядущее», представляет героя:

Он ценил свой покой
и не рвался домой,
За морем жил,
ни о чем не тужил,
Зритель беспечный,
баловень вечный,
Спутник без тени,
для всех молодец,
Где ж оказался ты наконец?

Грегор (так зовут героя) оказался на родине. Он получил письмо от младшего брата Ганса, в котором тот просит его отказаться от доставшегося ему в наследст-

во по праву старшинства дома и земельного участка, чтобы их сестра, работающая продавщицей, могла открыть собственное дело. Далее следует выяснение родственных отношений. Когда разговор заходит о будущем, Ганс печально констатирует: «Мы не на ложном пути, потому что у нас вообще нет никакого пути». Как бы опровергая это, Нова произносит заключительный спич во славу труда, мира и сельских начал жизни. «Не верьте тем, кто стремится ввысь, они — во власти прихоти, ибо высочайшую вершину нельзя завоевать, разве что прогуляться по ней. Пусть будет вашей мерой восходящее солнце, только «солнце и вы», оно укажет вам путь и поможет. Природа — единственное, что я могу вам пообещать и сдержать свое обещание... Только народ творцов, каждый на своем месте, может обрести юность и радость... Небо без конца и без края. Деревня без края. И вечный мир близок... Внимайте голосу поэта. Идите друг другу навстречу. Путиами Деревни».

Так Хандке пришел к своего рода «деревенской прозе». Он не зовет разрушить города и разбрестись по лесам и полям. Современное общество — городского типа, и не случайно вторая часть тетралогии «Уроки гряды Сент-Виктуар» завершается (после прогулки по лесу) знаменательным призывом: «Назад в город, назад к площадям и мостам, к набережным и эстакадам, стадионам и радиопередачам, к колокольному звону и повседневным делам, назад к блеску золота и складкам драпировки».

Уйти от городской культуры нельзя, но сохранить ее как культуру можно, лишь двигаясь «путиами Деревни», то есть приверженностью традиции, руководствуясь ее веками сложившимися простыми законами нравственности, бережным отношением к природе.

Возврат к традиции сегодня — форма антифашизма. Коричневая угроза не исчезла. Однако нынешние штурмовики не рядятся в национальные одежды. Неонацизм существует на деньги наднациональных, межгосударственных монополий, своих сторонников он вербует из деклассированного всеевропейского отребья.

Читая тетралогия Хандке, я думал о «Комиссии» Залыгина, о «Ладе» Белова, о повестях Астафьева, Распутина, Абрамова и других наших «деревенщиков». Альпийские крестьяне у Хандке философствуют, как сибирские мужики Залыгина, поэзия народной традиции одинако-

во дорога каждому из них. Конечно, в каждой стране свой народ, своя «деревня» (а в ней свое хорошее и свое плохое), но есть и нечто общее — пути культуры и мира.

* * *

В Москву, когда я уже заканчивал эту статью, пришла новая книга Хандке — «История карандаша». Рассказывать об этой книге трудно: она лишена какой-либо структуры. Вся она состоит из отдельных фрагментов, зарисовок, мыслей, афоризмов, никак между собой не связанных. Жанр необычен, хотя и не нов. «Фрагменты» Новалиса, «Афоризмы» Лихтенберга, — в немецкой литературе можно назвать и другие примеры бессистемных записей, собранных воедино, изданных и вошедших в золотой фонд словесности. Раньше такие вещи выходили, как правило, посмертно, открывая перед потомками святая святых творческой лаборатории классика. Ныне писатель сам распахивает двери своего кабинета, впускает любопытствующих, принимая на себя функции экскурсовода.

У Хандке это уже второй опыт подобного рода. В 1977 году он выпустил «Тяжесть мира», книгу, имевшую подзаголовок «Журнал». (Ноябрь 1975 — март 1977)». Это была «стихийная запись бесцельных восприятий», писатель фиксировал в языке свою непосредственную реакцию на все, с чем ему приходилось сталкиваться. В «истории карандаша» отбор строже, меньше случайного, больше отточенных афоризмов.

В «Тяжести мира» была выдержана внешняя форма дневника. В «Истории карандаша» этого нет, даты отсутствуют, лишь издательская аннотация на суперобложке сообщает, что в книге собраны записи автора за 1976—1980 годы, т. е. за период, когда он трудился над тетралогией «Медленное возвращение домой». Внимательно вчитываясь в текст, обнаруживаешь следы работы над той или иной частью тетралогии.

«"Как радостно меланхолична эта поэзия", — говорит Флобер по поводу «Дон Кихота». Вот такой я хочу видеть историю Зоргера». Зоргер — имя героя первой части. Через несколько десятков страниц встречается запись: «История Зоргера закончена. Впервые за несколько месяцев я могу одеть на руку часы, это хорошее

чувство». Возвращаясь снова к своей повести, Хандке пишет: «История Зоргера: драматизм разворачивается в возникновении и исчезновении пространства, во враждебности и приязненности времени. Поэтому это чисто философская повесть».

Затем идут рассуждения о живописи, попадают же имена — Сезанн, Ван Гог, Рейсдалъ. Это «герои» второй части тетралогии — «Уроки гряды Сент-Виктуар». «Я должен любить каждое слово в отдельности, как Сезанн краски». «Ван Гог показывает свой пейзаж, Сезанн — пейзаж, каков он сам по себе. В его картинах всегда содержится урок». «У Пикассо нельзя ничему научиться... Сезанн — художник, а Пикассо — вечный игрок».

Вот уже речь о самом эссе: «Уроки гряды Сент-Виктуар» не должны содержать анализ, это будет лучший рассказ, как будто речь идет о пустяках. Я не буду давать оценки, только повествовать, абстрагируясь (но не абстрактно). «Абстрагируясь» — в смысле «охватывая все».

О завершении работы над второй частью тетралогии свидетельствует следующая запись: «Только что закончил «Уроки гряды Сент-Виктуар». Сажу на пне и греюсь на солнце, рядом кошка. Как ненавязчиво ее общество! Я заглядываю в чашечку лилии и слышу жужжание выскользнувшей оттуда осы, а черный дрозд выныривает из глубокой травы, как дельфин... Я не думаю о покое, я думаю о любви, в следующий раз я напишу рассказ о любви».

Следующая часть тетралогии — рассказ о любви к ребенку, «Детская история». О детях Хандке неоднократно вспоминает на страницах «Истории карандаша». «Ребенок — это мир. И никаких предпосылок не нужно для защиты мира». «Без ребенка не дорожил бы предками, не мог бы думать о них с теплотой». «Рунге рассказывает, как ребенком он смертельно заболел; однажды он проснулся, потому что мать плакала над ним. Тогда его охватила такая любовь к ней, что он крепко-крепко к ней прижался, и эта сила вернула его к жизни. С тех пор в основу своей жизни он положил любовь». Все это из заготовок к «Детской истории».

В конце книги можно обнаружить упоминания о четвертой части тетралогии — «Путями Деревни». Ее героиня Нова выступает как олицетворение нового, грядущего. А в «Истории карандаша» читаем: «И Чаплин выступает

в конце «Великого диктатора» как Нова, как человек нового времени; многие издавна выступали как Нова, и что из этого? Только то, что снова и снова кто-то выступает как Нова».

Такова с трудом прослеживаемая внешняя канва текста. Внутри него содержатся психологические наблюдения, поиски смысла жизни, смысла творчества, отклики на актуальные проблемы нашего времени. Еще в прошлом сборнике фрагментов Хандке говорил о своей «потребности в философии». Здесь эта потребность реализуется в ряде метких афоризмов. Одна из актуальных философских проблем современности — мифологическое сознание. Что думает по этому поводу Хандке? «Музыка сама по себе есть уже мифология: она слишком быстро создает гармонию, но все же я люблю народную музыку». «Всеобщей мифологии ныне не существует. Да и личная разрушается с течением времени. У «я» нет более длительного языка». А вот убийственное замечание по поводу современной интеллектуально-литературной игры с мифом: «Мифоупражнения множества южноамериканских романов; «мифоупражнения» в том смысле, в каком мы говорим «упражнения в любви, болтовне, шарадах».

Тонко чувствует Хандке природу искусства и находит точные слова для его характеристики: «Искусство: связать в непроницаемое, необходимое, неслучайное единство случайно совершающиеся моменты жизни». Рядом выписан афоризм художника Швиттерса: «Создавать форму, значит устранять ее».

Как писатель Хандке проделал значительную эволюцию и опасается, как бы не впасть в авангардистские грехи молодости. «Когда я после определенного перерыва снова начинаю писать, мне грозит опасность впасть в прежний мой язык и предать самого себя, нового». «Величайшая человеческая способность — видеть других как *целое*, переживать их такими, передавать, только тогда способность писать превращается в искусство». Таково литературное кредо Хандке. И, без опасения сказать банальность, он решается говорить об истине. «Что есть истина?» Я могу сказать лишь, как она действует. Когда она приходит, то не киваешь головой и не говоришь: «Да, да, это верно», а чувствуешь себя потрясенным до выкрика (или внутреннего вскрика)».

Писателя волнует проблема социальной общности. «Идея общности исчезла, хотя многие отчаянно, без-

надежно и дерзко за нее цепляются. Но *чувство* общности «изначально» теплится во мне и оживает подчас от самой тривиальной мелодии в ресторане, тогда это чувство общности даже с собаками». Самая элементарная форма общности и самая прочная — национальность. «Иногда я готов плакать оттого, что я не принадлежу никакой нации». Размышлениями на эту тему, как мы помним, заполнена вторая часть тетралогии: мать писателя словенка, отец — немец, родился он в Австрии, вырос в Берлине. Национальная принадлежность — проблема не происхождения, не «крови», а усвоенного стереотипа культуры. Конечный итог размышлений Хандке — он немец. И сразу возникает у него особое чувство ответственности: «Другие нации пребывают в невинности, живут сами по себе, как минералы и метеоры. Германия — это всемирное сознание». При этом никакого следа шовинизма: «Надо быть благодарным каждому народу за его вклад в дело свободы — благодаря его своеобразию».

Есть среди записей Хандке и сюжеты возможных рассказов: «Много лет назад у него была возлюбленная. Они собирались даже начать совместную жизнь. Теперь он встретил ее случайно в чужом городе. Он сидел в кафе на речном острове. Вдруг из осенних сумерек появилась она и села рядом. Оказалось, что она уже давно живет в этом городе. Он спросил ее, довольна ли она жизнью. Затем, не спросив ее адреса, встал, попрощался и ушел».

Развернется ли эта запись в новый рассказ или в новую повесть Хандке? Какие мысли из черновиков войдут в его будущие произведения? Вчитываясь в «Историю карандаша», невольно задумываешься над этим. Но гадать бессмысленно. Бесспорно одно: у писателя есть что сказать читателю. Есть желание, есть и право, созданное нравственной зрелостью.

* * *

Критики единодушны в мнении, что Хандке передает «новейшее настроение на Западе». Опасения за судьбу культуры владеют многими. И не только один Хандке «возвращается» к традиционным ценностям. Этим путем идет и Мартин Вальзер, отмеченный в 1981 году Бюхнеровской премией. Имя Мартина Вальзера известно советскому читателю.

Вручение премии состоялось в Дармштадтской академии немецкого языка и литературы, на следующий день после вручения в Кельне премии Вайсу. С Вальзером я встретился на приеме, устроенном издательством «Зуркамп» в его честь. Среди приглашенных — писатели, бюхнеровские лауреаты прошлых лет, журналисты, художники, критики. Вместо приветственного слова американский германист профессор Э. Хеллер прочитал отрывок из своего эссе о Ницше, который заканчивался апологией Достоевского как гуманиста.

Затем начался общий разговор о русской классике, столетие со дня смерти уже исполнилось, а столетидесятилетие со дня рождения приближалось. Юбилейная шумиха «года Достоевского» не обошлась в ФРГ без сомнительных характеристик и сенсационных нелепостей. Газета «Ди Цайт» (в номере от 6 февраля) опубликовала беседу с неким «знатоком русской души», который заявил, что, по Достоевскому, «человек это вошь, не более того». В иллюстрированном приложении к этой газете появилась серия карикатур, изображающих «Федоровича Достоевского», у которого якобы был двойник по имени Невский. Двойник тратил бешеные деньги, а счета приходилось оплачивать писателю, в конце концов он этого не вынес и путем пластической операции превратил себя в... Толстого. Напечатанный там же портрет Михаила Достоевского работы художника Трутовского редакция выдала за автопортрет писателя. А фотография некоего бородатого человека, уютно устроившегося на белоснежной постели, преподносилась как «самое раннее фото Достоевского», якобы сделанное «в камере сибирской крепости Омск».

Но это все издержки юбилея. В Западной Германии есть подлинные знатоки Достоевского. В Тюбингенском университете интересный спецкурс по Достоевскому читает профессор Людольф Мюллер, он же выступает инициатором нового полного собрания сочинений русского классика в улучшенном переводе и обстоятельно комментированного (с использованием опыта 30-томного советского издания). Мне называют другое имя — Рейнгард Лаут. Это мюнхенский профессор, опубликовавший еще в пятидесятые годы фундаментальный труд «Философия Достоевского». Издательство «Зуркамп» выпустило к юбилею две книги — сборник «Достоевский в Швейцарии» и исследование Ф. П. Ингольда «Достоев-

ский и еврейство», где опровергается ставший расхожим тезис об антисемитизме русского классика.

Я спрашиваю Мартина Вальзера, как он относится к Достоевскому.

— Это самый великий русский писатель. Но мне ближе Гоголь. У Гоголя я учился.— И тут же задает вопрос мне: — Почему марксизм враждебен религии?

Проблема религии с некоторых пор волнует западную интеллигенцию. Об этом говорят, об этом пишут. Религия выходит из храма божьего на улицу. В павильонах книжной ярмарки мне довелось слышать не только политических ораторов, протестовавших против кровопролития в Иране, требовавших убрать американские ракеты из Европы, но и юных проповедников, призывавших вернуться к Христу.

У Вальзера интерес к религии выражен сильнее, чем у Хандке. Свое выступление при получении Бюхнеровской премии он назвал — «От чего умирает Бог». Он говорил о нравственном упадке западной цивилизации, об инфантильном безразличии людей друг к другу. «Молокосос, который поносит окружающий мир,— вот наш образец. Для молокососа не умирает бог; он сам себе собственный бог. Не пустота безбожия страшит его, а ближний, другой человек. Тот, кто видит в себе бога, для того другой человек представляет собой исчадие ада». То, что Вальзер, судя по его речи, понимает под богом, мы называем духовными ценностями и сизмальства стараемся привить их членам нашего общества. Об этом я сказал Вальзеру. Веротерпимость и свобода совести — вот что отличает марксистское миропонимание.

Я прошу Вальзера написать для прессы несколько приветственных слов, учитывая, что интересы наших народов в главном совпадают. Он обещает, но говорит, что надо подумать, сейчас он устал, разве что завтра утром... Утром он уезжает, не оставив записки.

Однако на следующий день приходит от него следующая телеграмма:

«Привет литературным друзьям в Советском Союзе!

Было время, когда могло показаться, что нет необходимости напутствовать приветам советского гражданина, повстречавшегося мне в Федеративной Республике Германии. А теперь крайне необходимо приветствовать друг друга через границы, чтобы не возникли образы вражды. На Земле нет вражды, есть только непонимание. Напри-

мер, Федеративная Республика Германии, в которой я живу, хочет мира. Я это знаю, кто утверждает иное, сеет непонимание. Этот мирный привет посылает читателям в Советском Союзе — Мартин Вальзер».

В бюхнеровской речи Вальзера содержится тревога по поводу современной политической и культурной ситуации, гонки смертоносного вооружения, вмешательства во внутренние дела других стран. «Тому, кто считает, что на Земле складывается безвыходная ничья, надо сказать: сегодня встает вопрос не о том, чтобы установить правильный образ жизни, а о том, чтобы воспрепятствовать ложному образу смерти — от атомной бомбы». Мудрые слова, открывающие путь к взаимопониманию.

На приеме в честь Вальзера познакомили меня с еще одним западногерманским писателем. Небольшого роста седой человек с мягкими движениями и добрыми глазами протянул руку и сказал:

— Ленц.

Я назвал себя и стал говорить, что его роман «Урок немецкого» пользуется у нас широкой известностью. Он перебил меня:

— Вы имеете в виду Зигфрида Ленца, а я — Герман Ленц.

Возникла неловкая пауза. Хозяйка дома, которая свела нас, начала извиняться, что не предупредила меня. Герман Ленц улыбнулся, взял меня под руку и сказал, что моя ошибка извинительна: в Советском Союзе его не знают.

(До недавнего времени он был мало известен и у себя на родине. Зигфрид Ленц — автор бестселлеров, а имени Германа Ленца нет даже в списках «лучших книг», что, впрочем, свидетельствует лишь о возможных ошибках: в 1976 году Герман Ленц был отмечен премией Бюхнера. В нашей «Истории литературы ФРГ» Зигфриду Ленцу посвящена специальная глава, а Герману — несколько абзацев, как и другому бюхнеровскому лауреату — Хильдесхаймеру.)

Хотя его книги на русском языке не издавались, говорит Герман Ленц, сам он однажды оказался героем русского произведения — своего рода документальной прозы. Во время войны его отправили на Восточный фронт, он угодил простым пехотинцем в волховские болота. Дело было в 1944 году, немцы еще находились в глубине России, но война явно шла к концу. В этом

духе он однажды высказался своему товарищу, а тот попал вскоре в плен и рассказал о настроениях и словах Ленца. В результате появилась русская листовка, обращенная к солдатам 212-й дивизии, в которой, он помнит ее дословно, говорилось: «Ефрейтор Ленц 6-й роты 316-го пехотного полка сказал: «Русские прорвутся в Восточную Пруссию. Война кончится через полгода». Ефрейтор Ленц прав».

К тому времени Ленц уже не служил в роте, его перевели в штаб дивизии писарем. Он только что вернулся из отпуска, когда листовка попала к его начальнику. К счастью, тот оказался порядочным человеком и постарался замять дело.

Вся эта история с листовкой описана в последнем романе Ленца «Новое время». Героя зовут Рапп, но книга в значительной степени автобиографична и аутентично передает настроение немецкой интеллигенции в третьем рейхе. Рапп — студент-искусствовед, фашистские бонзы дают ему в руки винтовку и посылают на войну. Перебежать к русским? Он не уверен, что в плену его встретят с распростертыми объятиями. Он довольствуется пока сознанием, что у него нет ненависти к противнику, что он никого не убил, и надеется, что так и будет дальше. Когда подвернулась возможность, Рапп помогает русской девушке избежать отправки в Германию. Конвоируя литовского партизана, он готов отпустить его и выстрелить в воздух. У него не хватает мужества для открытого сопротивления и протеста, но сильными актами саботажа он вносит свой вклад в общую борьбу. В конце концов Рапп сдается американцам, работает на полях Аризоны и затем благополучно возвращается домой.

Не у Ленца ли заимствовал Хандке идею «возвращения домой» из заморского плена чужеродных иллюзий? В свое время (в 1972 году) именно Хандке «открыл» Германа Ленца для читающей публики. Он напечатал на страницах «Зюддойче цайтунг» обширную статью о писателе, которого почти не замечала литературная общественность и чьи книги не находили спроса. Хандке рассказал, как он читает Ленца, что вынес из этого чтения. «У меня возникло при чтении переживание детства — как будто все пропавшие без вести вернулись домой». Свою программную книгу «Уроки гряды Сент-Виктуар» Хандке посвятил Герману Ленцу «с благодар-

ностью за январь 1979 года». Первая часть тетралогии «Медленное возвращение домой» увидела свет осенью того же года.

* * *

«Род проходит, и род приходит, а земля пребывает веки... Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем». Екклесиаст был не прав: даже на заре цивилизации время шло вперед.

Просто путь в будущее лежит через прошедшее: общество неизбежно оглядывается назад, обращается к культурной традиции в поисках ответа на встающие перед ним проблемы, в поисках пути.

Сегодня это особенно актуально. Ибо возникло «под солнцем» нечто такое, чего никогда еще не было в истории,— угроза истощения материальных ресурсов человеческого бытия. Литература и философия давно уже подметили, что безудержное, нерегулируемое устремление «вперед» таит в себе роковые последствия. Сегодня проблема прогресса привлекла внимание и точных дисциплин. Достигнутые результаты обескураживают тем более, что перед нами не туманные пророчества, а строгие расчеты, построенные по принципу «если — то».

Я позволю себе сослаться на интервью, которое дал заместитель директора Вычислительного центра Академии наук СССР известный наш математик Н. Н. Моисеев научно-популярному журналу «Знание — сила»: «Мы в ВЦ АН СССР как-то попытались «посмотреть», что произойдет в мире в ближайшие две-три сотни лет, если сохранятся основные технологические особенности современного производства, современное распределение ресурсов между различными сферами жизни, а также современные темпы роста населения и некоторые другие характеристики. За основу мы взяли ситуацию 1970 года. Оказалось, что при сохранении этих параметров уже в будущем столетии должно было бы существенно сократиться потребление животной пищи, резко возрастает запыленность атмосферы, уменьшается количество кислорода и растет количество углекислого газа в атмосфере, резко меняется климат. Наконец, вслед за быстрым ростом численности населения Земли она также быстро сокращается из-за загрязнения среды, уменьшения количества полноценной пищи и т. д.»

Подобного рода мрачные прогнозы ныне не новость

и не редкость, это уже давно стало рутиной футурологии. Интересны, однако, те меры, которые предлагает принять математик. Об остановке научно-технического прогресса речи идти не может, речь он ведет лишь о неизбежных в нем коррективах. Для выяснения и уточнения их нужны усилия гуманитарных наук и художественной литературы. К составлению «сценариев развития» следует привлекать философов, историков, писателей и поэтов. Особая роль выпадает на долю изучения прошлого.

«Пытаясь предвидеть реакцию человека на «вызовы» со стороны природной и социальной среды, мы должны будем по-настоящему глубоко понимать, что в нашей системе ценностей относительно, а что абсолютно; нам нужны будут представления и о динамике и стереотипах сознания, и об альтернативных системах и ерархии ценностей, существовавших в истории человечества. В этом смысле история может стать самой прикладной наукой близкого будущего. Ведь она занята «считыванием» и интерпретацией огромного числа экспериментов, поставленных над человечеством. И это ее прикладное значение, так же как значение культурологии и этики — в самом традиционном смысле учения о добре и зле, смысле жизни и прочих «архаических романтичностях», — будет возрастать. Тем больше, чем яснее человечество будет убеждаться, что со многими накопленными за последние три-четыре века стереотипами, привычками и идеалами ему попросту не выжить в век глобальных, а тем более космических возможностей» («Знание — сила», 1981, № 11, с. 42—44).

В свете таких размышлений обретают более глубокий смысл «деревенские» искания Хандке и близких ему писателей. В них не ностальгия по прошлому, не попытка повернуть общество вспять, а забота о том, как сочетать наше движение вперед с традиционной системой ценностей, веками обеспечивавшей равновесие в системе человек — природа. В ФРГ ширится движение так называемых «зеленых», главной заботой которых является сохранение окружающей среды. Голоса их слышны все громче, и призыв Хандке идти «путями Деревни» сливается с ними.

В ногу с утопией всегда марширует антиутопия, социальный оптимизм порождает пессимизм и скепсис. Для последних сегодня условия благоприятствуют, и я уже упоминал имя носителя подобных настроений — То-

мас Бернхард. Это писатель масштаба Хандке. И сегодня своеобразный его антипод, как бы Анти-Хандке. Действительно, Хандке «вернулся домой», считает, что прочно там утвердился, верит в человека, в его способность понять другого, жить в сообществе. Бернхард «бродит по свету», во всем сомневается, всюду видит распад, его герои люди неполноценные, обреченные на одиночество и пустоту. «Имитатор голосов» Бернхарда — сборник коротких историй, каждая из которых завершается либо смертью, либо сумасшествием. Последняя притча называется «Вернулся домой», речь идет об известном художнике, который уехал в заморскую страну, потом, «измученный тоской по родине», вернулся восвояси и ныне коротает дни в психиатрической больнице. Только то обстоятельство, что притча «Вернулся домой» появилась на год раньше «Медленного возвращения домой», не позволяет считать ее ответом на первую часть тетралогии Хандке.

В 1981 году Бернхард выпустил две пьесы. В одной из них — «Тихие вершины» — рассказывается о знаменитом писателе, завершившем некую тетралогия. С ним носятся все: журналист, приехавший взять интервью, ловит каждое его слово; докторантка, сочиняющая о нем диссертацию, делает десятки его снимков; издатель всячески его превозносит, а писатель твердит банальности, повторяет чужие мысли, и вся его тетралогия — звук пустой.

Другая пьеса Бернхарда — «У цели». Ее главная героиня, пожилая эгоистичная дама (вся пьеса, по сути дела, один растянувшийся ее монолог, в котором раскрывается ее мелочная натура), бросает реплику, ставящую под сомнение возможность обрести будущее: «Существует ли хоть один человек, знающий путь?» Я не хочу сказать, что Бернхард полемизирует здесь с Хандке (героиня которого Нова такой путь указывает). Но две различные трактовки одной проблемы налицо.

Общество встало сейчас перед глобальными проблемами. И главная из них — «быть или не быть» человечеству. Художественная литература все более непосредственно обращается именно к этим проблемам. Писатели, которые стремятся к взаимопониманию и сотрудничеству, апеллируют к гуманистической традиции и верят в торжество разумного начала, — наши единомышленники и соратники. Имя им — легион. Книги, привезенные из Франкфурта, — красноречивое тому свидетельство.

УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОРОД

В Марбурге одна из новых улиц названа именем Пастернака. Ведет она к Дому Ломоносова («Ломо-хаус»), студенческому общежитию, каких здесь немало. Марбург — университетский городок в прямом смысле слова. Здесь все — вокруг университета, все — для университета. Так было и во времена Ломоносова, и в те годы, когда приехал сюда учиться Борис Пастернак.

«Я снял комнату на краю города. Дом стоял в ряду последних на Гиссенской дороге. В этом месте каштаны, которыми она обсажена, как по команде заходя друг другу в плечо, всей шеренгой забирали вправо. Оглянувшись в последний раз на хмурую гору со старым городом, шоссе пропадало за лесом», — пишет Пастернак в «Охранной грамоте».

Каштаны остались, но Гиссенская дорога называется теперь Гиссельбергштрассе, это уже не окраина (хотя город по-прежнему невелик; поднявшись на «хмурую гору», где расположен замок, видишь его весь как на ладони; утопающий в зелени). Дом, в котором жил Пастернак, отмечен мемориальной доской, как и другие места, в которых обитали знаменитости.

Тут жил Мартин Лютер, тут — братья Гримм.
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.

«Когтистые крыши» — точный образ. В Марбурге кровли крыты не красной черепицей, как обычно у немцев, а темными пластинами шифера; когда смотришь на город сверху — внизу не то чешуя, не то втянутые когти.

Пастернак приехал в Марбург изучать философию. Он слушал Германа Когена, одного из корифеев Марбургской школы неокантианства, в то время ведущего направления немецкой философии. Относясь с пиететом к Канту, марбуржцы произвольно толковали Канта, его мысли искажались в духе субъективного идеализма.

Хорошее знание первоисточника и здравый смысл возвращали иногда Когена к Канту, но было далеко не всегда так, как на семинарском занятии, которое описал Пастернак.

Профессор спросил студента, что думает «старик» (т. е. Кант) по какому-то вопросу. «Я не помню, что это было такое, но допустим, что по таблице умножения идей на это полагалось ответить как на пятью пять. «Двадцать пять»,— ответил я. Он поморщился и махнул рукой в сторону. Последовало легкое видоизменение ответа, не удовлетворившее его своей несмелостью. Легко догадаться, что, пока он тыкал в пространство, мой ответ варьировался со все нарастающей сложностью. Все же пока говорилось о двух с половиной десятках или примерно о полусотне, разделенной надвое. Но именно увеличивающаяся нескладность ответов приводила его во все большее раздражение. Тогда с движением, понятным, как, дескать, выручай Камчатка, он колыхнулся к другим. И: шестьдесят два, девяносто восемь, двести четырнадцать — радостно загремело кругом. Подняв руки, он еле унял бурю разлившегося вранья и, повернувшись в мою сторону, тихо и сухо повторил мой ответ. Последовала новая буря, мне в защиту. Когда он взял все в толк, то оглядел меня, потрепал по плечу и спросил, откуда я и с какого семестра. Затем, сопя и хмурясь, попросил продолжать, все время приговаривая: правильно, правильно, вы догадываетесь? Ах, ах, старик».

Когда читаешь, что пишет Коген о Канте, иногда невольно встает в памяти семинарское занятие из «Охранной грамоты» и как бы слышишь недовольный голос профессора: «Опять двадцать пять! Нет, пусть пятью пять будет двести четырнадцать!»

Ныне Кант снова в почете в Марбурге. Но иначе, чем при Когене. Профессор Рейнгард Брандт, заведующий кафедрой философии, видит свою главную задачу не в том, чтобы интерпретировать Канта, а в том, чтобы восстановить в подлинном виде его мысли. Брандту поручено довести до конца Академическое полное собрание сочинений, начатое восемьдесят лет назад. Некоторые кантовские тексты (рукописное наследие, записи лекций в первую очередь) были опубликованы с искажениями. Брандт восстанавливает их подлинное лицо. Последние тома Академического издания, видимо, придется выпускать заново. Марбург должен стать для Канта тем, чем Бохум

служит для Гегеля. При Бохумском университете давно работает Архив Гегеля — мощный исследовательский центр. Так будет и в Марбурге. Пока есть только печать «Архив Канта» и один сотрудник, успевший, правда, уже отличиться. На захламленном чердаке частного дома он нашел рукопись, помеченную 1793 годом, — студенческую запись курса географии, прочитанного Кантом. Такого рода записи обладают правами оригинала. Другое достижение Архива: доказано, что один из главных трудов Канта «Метафизика нравов» издан небрежно — в типографии перепутали страницы рукописи, а Кант не заметил этого. Теперь готовится новое издание книги — в первоизданном виде.

Меня познакомили с Брандтом, и первый вопрос, который я ему задал, касался кантовской «Логики». Готовя советское издание Канта («Трактаты и письма». М., 1981), я усомнился в аутентичности текста. В нем имеются явные расхождения между формулировками, причем некоторые из них резко отличаются от того, что можно найти в других кантовских работах. Брандт решительно отвергает авторство Канта. «Логика» — труд не Канта, а его ученика Иеше.

Только благодаря ошибочному решению Прусской академией наук «Логика» Иеше оказалась включенной в девятый том Полного собрания сочинений, хотя очевидно было, что это лишь обработка кантовских материалов. «Логика» нельзя рассматривать как первоисточник, это неудачная компиляция.

Я рассказываю Брандту о достижениях советского кантоведения. По-русски изданы все основные труды Канта, в Калининграде регулярно выходит ежегодник, посвященный Канту, профессор Столович недавно обнаружил считавшуюся утраченной Тартускую кантиану (собрание писем и рукописей, которое попало в свое время в Дерпт, а затем было передано в Берлин для опубликования и назад не вернулось), ведется (совместно с учеными ГДР) поиск кантовских рукописей, вывезенных в конце войны из Берлина. Восемь папок и один кожаный портфель были уложены в ящик, помещенный в подвале имения Больтенхаген близ Грейфсвальда. Когда осенью 1945 года советские оккупационные власти приняли меры для перемещения рукописей в более надежное место, на месте их не оказалось. В 1981 году через газету «Книжное обозрение» (от 11 сентября) я обращался к лицам, знающим

что-либо о судьбе пропавших материалов, с просьбой сообщить об этом. Просьба остается в силе...

Вернемся, однако, к Пастернаку. Он стал одним из любимых студентов Когена. Отец будущего поэта Леонид Пастернак, приехавший в Марбург, наблюдал однажды такую сцену: по улице в центре оживленной толпы вышагивает важно профессор Коген, по правую руку от него, как наиболее доверенное лицо, — его сын Борис. То, что увидел, запечатлел на рисунке, который недавно был воспроизведен в книге, изданной в Марбурге и посвященной университету. Там же впервые напечатана репродукция с портрета двадцатилетнего поэта на фоне Балтийского моря, работы его отца.

Коген хотел видеть Пастернака философом, предлагал ему сдать в Марбурге докторский экзамен. Но поэту было суждено стать поэтом. Внутренняя, глубинная связь с философией осталась у Пастернака на всю жизнь, внешне дело выглядело как разрыв. «Прощай, философия!» — говорил он, покидая Марбург. Эти слова из «Охранной грамоты» выбиты ныне на мемориальной доске.

Немцы, читая их, улыбаются: с философией распрощаться нельзя, рано или поздно ты вернешься к ней, как блудный сын, и она в лучшем случае простит тебя, в худшем — накажет. «Кто хочет выжить, должен философствовать».

Афоризм этот я впервые услышал лет пятнадцать назад от одного марбургского студента, случайно встретившегося мне в Берлине. Он окончил естественное отделение, но работать по специальности не стал, поступил на философский факультет. Афоризм казался тогда не ко времени: на Западе бушевали студенческие страсти, молодежь не философствовала, а демонстрировала, бунтовала, ей казалось — еще один решительный натиск, и все проблемы решены. Теперь страсти несколько утихли. Во время последней поездки в ФРГ, о которой рассказываю, мне не раз приходилось слышать: сегодня нельзя действовать опрометчиво, без теоретической подготовки. Один неверный шаг, скоропалительное нажатие кнопки, и — конец всемирной истории, конец жизни на Земле. Вот почему надо философствовать, размышлять, думать, спорить и не спешить с действиями. Семьдесят семь раз отмерь и все равно не спеши отрезать. Конечно, когда рядом с твоим домом ставят ракеты, надо протестовать. Но в принципе — «кто хочет выжить, должен философствовать».

Юго-западное радио ФРГ уже давно проводит ежемесячные опросы ведущих критиков — какие книги (из появившихся) они считают лучшими. Список «лучших книг» противостоит списку бестселлеров, как хороший вкус — ситуации на книжном рынке. Жюри состоит из тридцати ведущих критиков страны. Десять книг, получивших наибольшее количество очков, составляют список «лучших книг» месяца. Список сообщается по радио и рассылается подписчикам. Издательство «Инзель» уже выпустило два сборника со списками «лучших книг», приложив к ним наиболее интересные рецензии, две из которых привлекли мое внимание.

П. Вапневский рецензирует книгу В. Хильдесхаймера «Марбот». Речь идет о вымышленной биографии, тонкой стилизации под столь излюбленный сегодня документальный жанр. Хильдесхаймер так и сыплет мнимой эрудицией, ссылаясь на архивные документы, свидетельства великих современников. Рецензент принимает тон, предложенный автором. Хвалит его за ученые изыскания, отмечая, однако, досадные неточности, сведения автора о Марботе он дополняет некоторыми собственными. Нигде не ставится под сомнение аутентичность главного персонажа. Изыщно написанная рецензия заканчивается, однако, неожиданной фразой, заставляющей задуматься внимательного читателя: «Конечно... мифу нельзя верить на слово» (напомним еще раз слова Гёте Марботу), но здесь миф, используя Хильдесхаймера как инструмент, блестяще принял форму истины».

Роман П. Низона «Год любви» повествует о некоем швейцарском писателе, поселившемся после развода в Париже, о его противоречивых переживаниях, окружении, воспоминаниях. Как поступает рецензент (В. Герцог)? Чтобы избежать фраз типа — «с одной стороны... с другой стороны», «хотя... но», он пишет не одну, а две рецензии. В «варианте А» герой романа — страдающая личность, болезненно реагирующая на свое одиночество и обретенную свободу. В «варианте В» герой одержим творчеством, рад одиночеству, обретенной свободе и т. п. В результате возникает адекватное представление о книге, написанной вполне профессионально, в соответствии с требованиями «новой интимности», повышенного интереса к внутреннему миру личности, но в то же время достаточно

неоригинальной. Рецензент не произнес ни одного хулительного слова; единственное, что он себе позволил, — ирония. И задумываешься над тем, каким образом книга заняла место в списке «лучших».

Просчеты возможны. Списки «лучших книг» отражают мнение профессионалов-критиков, которое, однако, не всегда совпадает с мнением образованной читающей публики. Чтобы узнать последнее, Юго-западное радио провело опрос читателей. Восьми тысячам подписчиков бюллетеня «лучших книг» разослали анкету с просьбой назвать семь любимых произведений мировой литературы. Ответ пришел от тысячи двухсот человек. В результате возник список из 199 названий. Многие в нем оказались сюрпризом.

Первое место заняла философская книга — «Иметь или быть» Э. Фромма. Это критика буржуазного образа жизни, где главное не бытие, а обладание, где жизненные ценности превращены в меновые стоимости. Книга вышла давно, но остается в центре внимания.

Второе место — «Вернопопданный» Генриха Манна. Это тоже сюрприз: критика обычно ставит Томаса Манна выше его брата. Но «Волшебная гора» оказалась на четвертом месте. (На третьем — повесть для юношества «Бесконечная история» М. Энде.)

Пятый в списке — «Степной волк» Г. Гессе, затем «Штиллер» М. Фриша, «На полном скаку» М. Вальзера, «Маленький принц» А. Сент-Экзюпери, «Человек без свойств» Р. Музиля.

Второй десяток открывает Библия. После нее снова Э. Фромм — «Искусство любви». И только тогда — «Фауст» Гёте, за которым сразу следует «Сто лет одиночества» Г. Маркеса. Далее «Яков Лжец» Ю. Беккера, «Глазами клоуна» Г. Белля, «1984» Д. Оруэлла, «Жестяной барабан» Г. Грасса, «Улисс» Д. Джойса, «В поисках потерянного времени» М. Пруста. Двадцать четвертое место занял «Процесс» Ф. Кафки, тридцать второе — «Урок немецкого» З. Ленца, тридцать третье — «Берлин, Александерплац» А. Дёблина, тридцать четвертое — «Седьмой крест» А. Зегерс. Петер Хандке («Уроки гряды Сент-Виктуар») оказался на пятьдесят четвертом месте, Петер Вайс («Эстетика сопротивления») — на семидесятом. А Томаса Бернхарда, кумира западногерманской критики, которая в числе «лучших книг» не раз отводила его романам первое место, вообще нет в читательском

списке. Впрочем, нет здесь и Шекспира, и Шиллера, и Льва Толстого.

Русская классическая литература представлена Гончаровым («Обломов») и Достоевским («Братья Карамазовы», «Идиот»), советская — только Айтматовым («Джамиля»). Из философской классики упомянут не Кант и не Гегель, а Платон («Апология Сократа»). Здесь же и «Коммунистический манифест».

Последнее характерно: все возрастающий интерес к философии, сопряженный с недовольством тупиковой ситуацией в экономике и политике, неизбежно приводит к Марксу. Сегодня нельзя представить себе теоретическую работу без ссылок на основоположников научного социализма. Маркса изучают, цитируют, интерпретируют, критикуют, дополняют, пытаются оторвать от... коммунистического движения.

*

Среди множества листовок, которыми буквально засыпан Марбургский университет, привлекают внимание отмеченные двумя буквами — МГ. Когда-то на фронте (где довелось мне быть военным переводчиком) эти две буквы означали «пулемет» (машиненгевер). Здесь МГ расшифровывается как «Марксистская группа». Но образ пулемета неизменно вставал передо мной, когда я слушал об МГ или читал ее печатную (псевдомарксистскую) продукцию.

Никакой позитивной практической программы МГ не имеет. Ее лозунг (по словам газеты «Франкфуртер рундашау»): «Высшая форма практики — теория». Лозунг импонирует интеллектуалам, среди которых группа и ведет работу. Это элитарная организация, производящая тщательный отбор при приеме в свои ряды. Желаящий вступить в нее долгое время числится «симпатизирующим» и только после надлежащей проверки становится членом. В этом есть определенное сходство с масонской ложей. Окончательные цели МГ остаются тайными. Скорее всего, они, как и у масонов, прямо противоположны тому, что говорится «на публику». В отличие от масонов, МГ ведет активную пропагандистскую работу, проводит собрания, издает брошюры, листовки и газету.

Члены МГ приходят на собрания других организаций, вступают в спор, пытаясь «переговорить» выступающих.

Прямо как из пулемета строчат. Когда я готовился к докладу на кафедре профессора Брандта, меня предупредили, что возможно появление кого-либо из молодчиков МГ, чтобы я не был удивлен, отвечал осмотрительно и сдержанно, чтобы не дать повод для скандала, им только это и надо. Эксцессов на моем докладе не было, но МГ я заинтересовался.

Михаэль Хагемайстер, сотрудник университета и мой «чичероне» по Марбургу, провел меня в книжную лавку «группы». Здесь все дешево, многое раздается бесплатно. Обслуживают подтянутые, фанатичного вида парни и девушки. Пулемет им пришелся бы кстати.

Когда мы вышли из лавки, Хагемайстер сказал:

— Посмотрите сюда и сравните.

Он указал на культурный комплекс «Спартака», коммунистической организации студенческой молодежи. Действительно, разница разительна: у спартаковцев все проще, спокойнее, человечнее. Теорию они не забывают, но помнят и о повседневной, житейской практике, о досуге, о развлечениях. Листовки коммунистов напечатаны на дешевой бумаге (обычно на ротапринтере), отличаются спокойным, деловым тоном.

Листовки МГ крикливы, полны демагогии. Серия листовок «Галерея великих умов» «разоблачает» наиболее влиятельных в ФРГ философов. Одна посвящена Зандкюлеру, профессору Бременского университета, коммунисту. Название листовки — «Ханс-Йорг Хандкюлер — воинствующий апологет ревизионизма». Профессор обвиняется в уходе от наиболее актуальных проблем. Проводимые им ежегодно в Бремене теоретические конференции посвящены якобы второстепенным вопросам, представлены на них одни и те же лица, он упрощает марксизм, сочетает его с фрейдизмом, не знает диалектики и т. д. и т. п.

Другая листовка той же серии — «Вейцеккер — квантософ и попик мир». Здесь те же передержки. Дискредитируется известный физик, уважаемый борец за мир. «Без сомнения, нет никого другого, кто мог бы так мило скомпоновать, как Вейцеккер, все популярные пошлости буржуазного миротолкования в одно универсальное целое, в котором узнала бы себя немецкая интеллигенция».

Броская листовка под заголовком «Кому мешают русские?» На фотографии, снабженной надписью «Русские идут», изображены комбайны, убирающие хлеб. Казалось бы, ясно: русские заняты мирным трудом и никому не ме-

шают, войну намерены развязать американские империалисты. Нет, в листовке ставится под сомнение мирная политика Советского Союза, выдвигаются демагогические обвинения в отсутствии у нас планового хозяйства, наличии эксплуататоров, низкой оплате труда.

Создается впечатление, что цель МГ — посеять тревогу, сбить молодежь с толку, внушить беспокойство. Выступая от имени марксизма, МГ стремится лишить западногерманское студенчество марксистских ориентиров. Деятельность «группы» направляется рукой опытных провокаторов.

Я разглядываю пачку печатной продукции МГ, выполненной на прекрасной бумаге, безупречной в полиграфическом отношении. Как бы угадывая мои мысли, Хагемастер говорит:

— На какие средства существует «группа», неизвестно. Ясно, что не на студенческие гроши...

* * *

Слово «зеленый», употребленное в политическом контексте ФРГ, я впервые услышал в 1980 году. Книга отзывов в музее Карла Маркса в Трире, в ней свежая запись: «Был красным, стал зеленым». Автор записи, бородатый юноша, старательно выводит под ней свою фамилию. Я спрашиваю его, как и почему он «позеленел». Оказывается, под «красными» молодой человек понимает террористов. После того как руководительница группы, к которой он примыкал, повесилась в тюрьме, он изменил ориентацию, понял, что людей надо не убивать, а воспитывать.

Я сказал ему, что у нас в годы гражданской войны «зелеными» называли бандитов, прятавшихся в лесах. Собеседник мой замахал руками:

— Мы ни от кого не прячемся, и с бандитами у нас нет ничего общего. Мы против любого насилия, в первую очередь над природой. Мы против безудержной гонки вооружений. Мы против безудержного промышленного роста. Мы против...

— А за что же вы? — перебил я его.

Молодой человек задумался, потом выпалил:

— За спасенье среды обитания и за свободу личности!

Он вынул из сумки книгу Герды Целентин «Прощание с Левиафаном». Экологическое прояснение политических

альтернатив» и посоветовал прочесть ее. При первой же возможности я последовал его совету.

Основная мысль Герды Целентин проста: спасение современного мира в децентрализации производства и управления. Крупные державы исчерпали себя, их деятельность привела к тому, что в человеке исчезает природное начало. Для восстановления гармонии с природой нужен конгломерат малых государств. Источник энергии будущего — не атом, таящий в себе опасность всеобщего уничтожения, а доброе старое Солнце. Солнечная энергия, добываемая на повсеместно разбросанных небольших установках, устранил необходимость в Левиафане (так со времен Гоббса именуют сильную государственную власть).

Но «зеленые» — не анархисты. Отрицательное отношение к «супергосударствам» не мешает им успешно заниматься государственной деятельностью. После последних выборов они представлены в бундестаге. На скамьях высшего законодательного органа ФРГ появились молодые люди в ковбойках и женщины в джинсах. На заседания они приходят с зелеными ветвями. Одно из первых проведенных по инициативе «зеленых» мероприятий — обсуждение в бундестаге вопроса о гибели лесов в ФРГ...

И вот теперь, оказавшись в Марбурге с пачкой книжных новинок, презентованных мне издательством «Зуркамп», я прежде всего взялся за бестселлер 1983 года, который, по свидетельству прессы, ярко отражает умонастроения «зеленых» и показывает причины их популярности. Книга называется «Критика цинического разума». Ее автор, писатель-философ Петер Слотердаjk, обвиняет в цинизме тех, кто толкает человечество по пути самоуничтожения. Борьба с политическим цинизмом — задача номер один!

Поводом для создания «Критики цинического разума» послужил юбилей «Критики чистого разума», двухсотлетие со дня выхода. Состоялся тогда в Майнце конгресс, на который съехались 600 ученых. Как бы выглядели они, если бы вдруг появился среди них Кант? Что за юбилей, что за торжество, присутствие виновника на котором крайне нежелательно? Где грань между непониманием Канта и умышленным, циничным искажением его мыслей? Впрочем, Кант и его «Критика» только повод. Основанием для книги послужил кризис философской критической традиции. Франкфуртская школа застряла в негативизме. Слотердаjk намерен снова придать фило-

софии позитивный смысл, он не обещает провозгласить новые ценности, но намерен вызвать радостное переживание давно известных. Пусть снова расцветает умирающее древо мировой мудрости!

Отметим сразу: позитивная часть книги автору не удалась. Дальше общих фраз и кантовского призыва: «Имей мужество пользоваться собственным умом!» — он не пошел. Его намерения благородны, но крайне расплывчаты (как и программа «зеленых»). Его книга сильна критическим пафосом.

Отметим и другое: критика не всегда направлена по надлежащему адресу. Ныне любой теоретик не смеет умалчивать о марксизме. Слотердаjk говорит о нем много и, как правило, неудачно. Он повторяет расхожий тезис о двух Марксах — раннем, «хорошем», и позднем, «плохом». В зрелом Марксе он обнаруживает «двойную натуру» — «бунтовщика» и «монарха», «Дантона» и «Бисмарка». Лучший знаток Маркса в наши дни, по мнению Слотердайка, француз Альтюссер. Это имя нужно автору для того, чтобы высказать несколько сомнительных острот по поводу того, что Альтюссер в припадке упомешательства убил свою жену.

Если отвлечься от подобных, попросту неудачных пассажей, книга Слотердайка важна как выразительное описание феномена современного цинизма. Автор противопоставляет современным циникам древних киников. Киник — чужак, одиночка, выставяющий напоказ свои странности. Это Диоген в бочке, называющий себя собакой и ведущий собачий образ жизни, публично удовлетворяющий все свои незатейливые потребности, включая половые.

Циник сегодня — совсем не аутсайдер, это массовый тип, отнюдь не претендующий на уникальность, это асоциальное явление, полностью растворившееся в обществе. В силу своей массовидности цинизм многолик. «В огромном пространстве циничного сознания встречаются полярные противоположности: Уленшпигель и Ришелье, Маккиавелли и племянник Рамо, ренессансные кондотьеры и элегантныe циники рококо, предприниматели, не знающие удержу, и лишеныe иллюзий «выходящие из вагона» (так называют себя те, кто не желает двигаться курсом боннского режима. — А. Г.).

Обобщая, автор определяет цинизм как «просвещенное ложное сознание». Формулировка неточна: можно быть

просвещенным, придерживаться ложного сознания (например, религии) и не быть циником. «Ложное сознание» — слишком общая формулировка. Речь, видимо, должна идти о ложном сознании вседозволенности.

Цинизм — сознательная антитеза морали, открытое или лицемерно прикрытое пренебрежение нравственными запретами и повелениями. Второй вариант особенно опасен. Современный циник действительно просвещен, образован и поэтому прячет от других свою аморальность; он знает все необходимые формулы, соблюдает принятые правила, умеет казаться принципиальным и произносить зажигательные речи во славу принципов, но руководствуется только одним — беспринципностью. Он виртуоз двоемыслия, вернее, в мыслях и на деле у него одно, а на словах — другое. Каждый шаг свой, каждое движение, каждую мелочь он оценивает под одним углом зрения: какая от этого выгода. Он мастер интриг. Всю культуру, всю сложную конструкцию духовности он считает пустой иллюзией, предназначенной для того, чтобы таким, как он, было легче обдывать свои делишки. Он может найти партнера по преступной игре, делиться с ним барышом, но в целом на людей смотрит только как на материал, средство.

Слотердайт придает книге политическое звучание. Борьба с цинизмом для него — проблема выживания человечества, обуздания гонки вооружений, которая на руку сегодня только политическим авантюристам. «Критика цинического разума» осталась бы академической игрой в бисер, если бы не прослеживала связь между проблемой выживания и опасностью фашизма. Фашизм — кульминация цинизма. Многие на Западе, полагает Слотердайт, не принимают всерьез неофашизм как идеологическое явление, не критикуют фашизм, считая его ниже всякой критики. Но тем хуже для критики: отыскивая достойного противника, она не вступает в бой с наиболее опасным. Одну из задач своей книги Слотердайт видит в бескомпромиссной борьбе со всеми разновидностями фашистской идеологии. Вот почему ему можно простить отдельные промахи, неосведомленность, неточные формулировки.

Сюда относится и явная переоценка позиции киника, попытка изобразить его как «провоцирующего моралиста себе на уме», как нечто достойное похвалы и подражания. Слотердайт, например, по душе «неокинизм» современного феминистского движения. Да и сам он готов

принять позу киника, нарушителя спокойствия, бросающего правду в глаза. Впрочем, объективная логика оказывается сильнее любви к парадоксам, и мы видим лицо киника без каких-либо прикрас. Возникает диалектическая ситуация: когда киник обличает устаревшее, мертвое в жизни, он делает полезное дело, но когда заодно он наносит «пощечину общественному вкусу», которую тот вовсе не заслужил, то это плохо. Граница здесь зыбкая, и киник легко становится циником. Слотердаик знает это и в «музее циников» (так называется одна из глав книги) отводит кинику Диогену соответствующее место.

Здесь место и гётевского Мефистофеля. Взгляд Слотердайка на этот образ актуален и оригинален. По его мнению, Мефистофель — не традиционный христианский сатана, это дитя эпохи Просвещения. Его волшебная сила — всемогущество научного знания. Циник-эмпирик, он противостоит кантианцу Фаусту, искателю истины, добра и красоты. Мефистофель стремится к победе над «метафизиком», хочет завладеть его душой. Крах Мефистофеля — провал позитивистской науки, пытающейся выйти за свои пределы: душа человека ей неподвластна.

Другой «вечный циник» — Великий инквизитор из «Братьев Карамазовых». Достоевский полагал, что описал феномен религиозной идеологии, но у него получился прообраз современного манипулятора массовым сознанием. Злобная антропология Великого инквизитора «нашептывает ему, что человек хочет и должен быть обманут. Человеку нужен порядок, а порядок требует господства, господство в свою очередь требует лжи. Кто хочет господствовать, должен сознательно использовать для этого религию, соблазн и (при необходимости) насилие. Все, что относится к сфере целей, становится для него средством».

Завершает галерею циников образ безликого сознания, «герой» книги Хайдеггера «Бытие и время» — тап безличное местоимение, не переводимое на русский язык. Это все вместе и никто в отдельности, унифицированный индивид, манекен, автомат — бесценный материал для Великого инквизитора.

Таковы три компонента фашистской диктатуры — безликая масса циников, готовых выполнить любой приказ, циник-фюрер, владеющий мастерством политической манипуляции, и всеведущий ученый-циник, обеспечивающий научно-техническую сторону господства.

Слотердаик прослеживает исторический генезис германского национал-социализма. Он сравнивает две ситуации на немецкой земле: Веймар, 1933 — Бонн, 1983 — и находит между ними нечто общее: «скрытую готовность к катастрофе». Полвека назад «катастрофический комплекс» привел к капитуляции перед фашизмом, сегодня все может кончиться атомной катастрофой. Что делать? «Выходить из вагона» или продолжать путь, бежать или оставаться? Последняя альтернатива реальна: «Слотердаик сообщает, что граждане ФРГ покидают свою страну, бегут в Америку, Индию, куда угодно, подальше от театра возможной атомной войны. Слотердаик не принимает такую альтернативу и предлагает свою: жизнь или коллективное самоубийство. Для жизни нужно преодолеть «катастрофический комплекс» и полностью развенчать цинизм.

В том, что сообщение Слотердаика не выдумка, что западные немцы действительно выступают против атомной катастрофы, я убедился вскоре после прочтения «Критики цинического разума». В Мюнстере, куда я направился из Марбурга, я остановился в небольшой гостинице на краю города. Сидевший за конторкой хозяин извинился: выбранный мной номер еще не прибран, придется подождать минут десять, меня угостят хорошим кофе, разумеется за счет администрации. Он стал меня расспрашивать, откуда я приехал, надолго ли в Мюнстер? Через десять дней гостиница закрывается, дом пойдет на снос.

— Расширяете дело?

— Наоборот, сворачиваю. Улетаю в Сидней. В Австралии — дочь с мужем, внуки.

— Соскучились?

— Дело не в этом. Австралия — единственный континент, который уцелеет после третьей мировой войны. Только не подумайте, что я плохой патриот, что меня не волнует судьба родины. Беда Германии в том, что после Бисмарка в стране не оказалось ни одной мыслящей государственной головы. Одна тупая самодовольная мелкота. Две трагические войны с Россией — Бисмарк этого не допустил бы: воевать с государством, которое Провидением определено в союзники. Меня не интересуют ваши внутренние дела, но я знаю: внешнеполитические интересы у русских и немцев общие. Гитлер — безумец и преступник, мне это было ясно с самого начала. В партии я никогда не состо-

ял, только в «гитлерюгенд», но там были все. Затем меня призвали в армию, а солдат вне политики. Мы выполняли приказ. За высадку в Норвегии получил Железный крест первой степени. На Курской дуге попал в плен. В плену вступил в «Союз немецких офицеров». Вы должны помнить, он примыкал к Национальному комитету «Свободная Германия», но не сливался с ним. Национальный комитет возглавлял коммунист Вайнерт, а нами руководил генерал-фельдмаршал Паулюс. У нас были кайзеровский флаг — красно-бело-черный и программа Бисмарка — союз с Россией. Нынешний союз Федеративной Республики с США — очередное преступление против нации. Боннские господа повторяют ошибки прошлого. Потакать им я не намерен. Поэтому я уезжаю. Если с русскими договорятся, я вернусь. Хотите еще кофе? Нет, тогда вот ваш ключ, комната прибрана, извините за задержку, желаю вам приятного пребывания в Мюнстере.

* * *

Теперь снова о книжных новинках. Братья Бёме — Хартмут и Гернот, один — профессор литературоведения в Гамбурге, другой — профессор философии в Дортмунде, сочинили объемистый фолиант «Другое разума. О развитии структур рациональности на примере Канта». Название мудреное, но книга рассчитана на широкую публику. Читатель тянется к философии — философы стараются говорить на понятном языке, последнее для ФРГ является новым. Философский труд снабжен картинками — случай редкий в истории мировой мудрости, особенно немецкой. Есть среди них и довольно фривольные, предназначенные для того, чтобы сразу приковать читательский интерес. Действительно, как пройти мимо книги, где на старинной гравюре изображен живой сфинкс — ламия, покрытое чешуей четвероногое с головой человека. «У ламии, — говорится в пояснительном тексте, — лицо прекрасной женщины и большие правильной формы груди. Эти бестии представляли огромную опасность для путешественников: завидев мужчину, они обнажали бюст и заманивали его подойти поближе. Когда тот приближался, они убивали его и пожирали».

А вот полотно Иоганна Генриха Фюсли «Ночной кошмар». Изображена спящая красавица в окружении отвратительных чудовищ, порожденных во сне бессознательной

работой психики. Репродукция этой картины украшала кабинет Фрейда.

Теперь уже можно догадаться, о чем книга — о фрейдистском истолковании Канта. Психоаналитики тревожат тень великого философа не впервые. Подражая своему учителю, пытавшемуся на свой лад истолковать творчество Леонардо да Винчи, они уже набили руку на «выявлении» тайных, психосексуальных источников кантовского критицизма. Схема довольно проста: подавленная сексуальность вызвала у Канта недоверие к показаниям чувств, отсюда, мол, и возникла концепция вещи «самой по себе». Обладая Кант чуть большей раскованностью, не видать ему «Критики чистого разума» как своим ушей.

Кант, в изображении братьев Бёме,— женоненавистник. «На заднем плане кантовской философии угрожающе гарцуют амазонки. Самый глубокий страх его — быть подавленным женским началом, которое рождает аффекты, как буйные воды ломают плотину. Страх и агрессия — таков динамический базис кантовского отношения к природе, бессознательно отождествляемой с женским началом. Это коллективная иллюзия буржуазии, впоследствии литературно воплощенная в романтизме. В противоположность этому интеллигентная сфера морали представлена мужской неприступностью. В кантовской теории желания смутно различимы и архаическое пение сирен, и ужасающий образ Медузы, им противостоит нравственный закон, выступающий от имени отца. Мужская, нравственная воля подчиняет себя этому закону, в результате у интеллигентного субъекта возникает неосознанное влечение к отцу. В нравственном законе, которому субъект подчиняет себя добровольно и полностью, ищет он любовь и защиту отца от запретных и угрожающих вожеланий женщины... У Канта Эдипова структура субъекта становится теорией человека. Он говорит о половой любви не иначе как в терминах униженности, животности, овеществления и презрения». Отсюда рукой подать до книги «Пол и характер» Отто Вейнингера. В другом месте Кант сравнивается с Кафкой. «От Канта ведет прямая дорога к Кафке». Кант дает «классическую формулу морального мазохизма», Кафка — физического (самоубийство в новелле «Приговор», сцены мучительства и убийства в «Процессе» и т. д.). «Сексуальность,— уверяют братья Бёме,— внушает Канту отвращение».

Все эти квазиученые пассажи, все нагнетаемые здесь

психоаналитические страсти — чистый домысел, замешанный на досужих анекдотах о личной жизни Канта. Достаточно открыть его труды «Метафизика нравов» и «Антропология», чтобы без труда найти высокие и мудрые слова и о половой любви и о супружеской этике. Молодой Кант не чуждался женского общества, одно только его прозвище — «галантный магистр» — говорит о многом. В кривом зеркале фрейдизма все искажено до неузнаваемости. Книга братьев Бёме, написанная небрежно, содержащая взаимоисключающие положения, — дань вчерашней моде, реминисценция движения «новых левых», испрогавших традиционные устои культуры.

Ныне все выглядит иначе. Поговаривают даже о том, что «сексуальная волна» уступит место «новому пуританизму». Секс-шопы прогорают. Было такое заведение в центре Франкфурта близ старой ратуши, а теперь его нет. В мартовском номере (за 1984 год) журнала «Шпигель» помещена заметка о сенсационной переориентации одной из религиозных сект, которую возглавляет гуру Бхагван. Еще недавно здесь исповедовали безудержные и беспорядочные половые связи. «Каждая клетка вашего тела — половая», — вещал гуру, призывая пребывать в состоянии оргазма все двадцать четыре часа в сутки. На снимке, сделанном три года назад, в его резиденции, изображен хоровод обнаженных, пляшущих в экстазе. Но вот гуру состарился, начал страдать разными недомоганиями: диабетом, астмой, а времена переменялись. Неделью назад пророк изрек новую истину: человечество обречено на гибель, в ближайшие годы умрут миллиарды людей. Путь к спасению — половое воздержание. Если уж кому не вмоготу, тот должен принять предохранительные меры, в частности, касаться своего партнера только в резиновых перчатках, которые бесплатно раздаются членам секты.

Отдавая дань моде, натуралистическими подробностями щеголяли подчас и маститые писатели. Теперь художественная литература вновь обретает благопристойность. Расскажу о двух произведениях, которые мне показались достойными внимания.

Последнюю повесть Петера Хандке (1983) критика не приняла, объявила ее неудачной; заговорили о творческом кризисе писателя. У меня на этот счет возникло свое мнение, которое изложу ниже. Начну с названия. «Der Chinese des Schmerzes» означает буквально «Китаец бо-

ли». Во внешности героя, от лица которого ведется повествование, есть что-то китайское. Но дело не только в этом, важнее его душа. Средство проникнуть в душу — сновидение. Адreas Лозер видит многозначительный сон о «ядре мировой истории»: наполненный китайцами ресторан, где на эстраде вместо представления происходит массовая казнь. Обнаженные жертвы покорно склоняются перед обнаженными палачами, которые двухручными мечами измельчают их на глазах безучастной публики. Все воспринимают происходящее как должное, все потеряли способность переживать, никто не чувствует боли. Отсюда напрашивается перевод названия — «Этот не знающий боли китаец».

Лозер прислушивается к своей душе и ничего не слышит (глагол *losen* в тех краях, где происходит действие, значит «прислушиваться»), он утратил ощущение душевной боли, утратил душевное равновесие. Школьный учитель, Лозер прекратил занятия и не знает, ушел ли окончательно с работы или только находится в отпуске. Отец семейства, он оставил близких и поселился отдельно. «Ты стоишь вне общепринятого права», — говорит ему случайная (на один раз) спутница жизни.

Действительно, то, что совершает Лозер, в понятие права уложить нельзя. По дороге в гости в горах (дело происходит близ Зальцбурга) Лозер видит на дереве свеженамалеванную свастику. «Этот знак — безобразный образ моей печали, всей печали и беспокойства этой страны». Нагнав хулигана, выводящего фашистский знак, Лозер убивает его камнем, а тело сбрасывает в пропасть. Затем продолжает свой путь в гости, играет весь вечер в карты в пристойном обществе, где присутствует и священник, возвращается восвояси, спокойно спит, отправляется путешествовать (Милан, Сардиния).

«Все эти дни я не испытывал чувства вины. Я испытывал нечто худшее: будто я проткнул кому-то сердце иглой, а снаружи раны не видно, и все меня поздравляют. А я живу с тех пор — этого слова мне не избежать — проклятым». И в проклятом своем состоянии Лозер не чувствует боли, его не мучает раскаяние. Нет, перед нами не современный вариант «Преступления и наказания». Лозер скорее — Анти-Раскольников. Возникает в повести и Анти-Соня Мармеладова, упомянутая выше случайная дама, Лозер не спрашивает ее имени, а она — его, они просто говорят друг другу «ты». Любовь? «О какой любви вы все время

твердите? Половая любовь? Любовь к человеку? Любовь к природе? Любовь к труду?.. Когда придет любовь, я почувствую себя в безопасности. Иначе это не любовь», — говорит сам себе Лозер. Рассуждать Лозер горазд, чувствовать, увы, — нет.

Лозер не отдает себя в руки правосудия. Более того, он обретает давно потерянный душевный покой, снова начинает преподавать, приходит в свой дом; рассказав сыну о случившемся, видимо, получает одобрение. Так Лозер обретает свидетеля, который также безучастен и нем. Был изначально еще один немой свидетель — природа. Эпilog повести — описание городского пейзажа, «равнодушная природа», говоря словами Пушкина, продолжает «красою вечною сиять» и нет ей дела до людских свершений.

Лозеру так и не пришло в голову, что убитый им человек мог быть вовсе не заядлым фашистом, а просто бедняком, нанятым на грязное дело. Мера наказания в данном случае не соответствует мере преступления, а самосуд не допустим. Хандке — антифашист, он-то знает, что бороться с фашизмом фашистскими методами — значит играть на руку фашизму. Жаль, что, ставя диагноз современной болезни, имя которой бесчувственность и вседозволенность, он так закамуфлировал свою позицию, что голос героя можно принять за голос автора.

У Т. Бернхарда в последнем романе «Пропавший» дело обстоит не проще. Рассказ и здесь ведется от первого лица; весь роман — непрерывный внутренний монолог (без единого абзаца в тексте). Рассказчик вспоминает двух своих покойных друзей — гениального пианиста, Глена Гульда, скончавшегося за инструментом, и несостоявшегося музыканта Вертхаймера, покончившего с собой. Вертхаймер ушел из жизни скандально, отправился для этого из Австрии в Швейцарию, где жила его сестра, и повесился в ста метрах от ее дома.

Когда-то все трое учились музыке в Зальцбурге. Уже тогда стало ясно, что Глен — гений, а два его друга — посредственности. Одного (рассказчика) Глен называл «философ», другого (Вертхаймера) — «пропавший». «Философ», как полагается философу, смирился со своей участью, бросил музыку и вот уже несколько лет занят жизнеописанием Глена Гульда. А «пропавшего» замучила зависть и неудовлетворенное честолюбие. «Он хотел быть художником, стать художником жизни ему было

мало, хотя как раз это понятие содержит в себе все то, что делает нас счастливыми, если мы проникательны. В конце концов он влюбился в свое страдание, даже без памяти влюбился, думал я, весь проникся своим страданием. Я бы сказал, что он страдал от своего страдания, но страдал бы еще больше, если бы его страдание вдруг прекратилось». Типичный неудачник, он упивается несчастьем. Злобно третирует сестру, живет в охотничьем домике в лесу, но природу не любит, ходить привык только по асфальту. Состоятельный человек, он разбрасывает деньги на свои капризы, но хозяйке постоянного двора, с которой у него возникли близкие отношения и которая просит деньги взаймы на хозяйственные нужды, он не дает ни гроша. Да и друзья его практически таковыми не являются, он их терпеть не может. Откуда такая неуравновешенность, такой эгоцентризм? По мнению рассказчика, Вертхаймера предназначено было стать неудачником, он родился «пропащим».

Что касается Глена, то он родился виртуозом. Но в отношении искусства жить и общаться с людьми он ушел недалеко от Вертхаймера. Рассказчик дал ему прозвище «невосприимчивый». С окружающими он обращается бесцеремонно. Однажды во время игры на рояле ему мешал яшень, который виден был в окно, он выбежал в сад и собственноручно спилил дерево, хотя достаточно было задернуть занавеску, а дело происходило в чужом доме. Публика ему противна, и, чтобы не видеть ее, он прекращает выступления, последние двадцать лет он живет отшельником, совершенствуя для себя свое мастерство. Рассказчик обдумывает проблемы своего произведения о Глене; «Глен и бесцеремонность... его ненависть к людям, его ненависть к музыке, его музыкальная ненависть к людям».

Да и сам рассказчик живет не в любви, а в ненависти к людям. «Я не был свободен от ненависти к Глену, думал я, я ненавидел Глена всегда и любил его одновременно». Ненавидит рассказчик и свой собственный дом. Приехав на похороны Вертхаймера, он находится в двадцати километрах от дома, где не был пять лет, но ночевать собирается на постоялом дворе; о доме он вспоминает с неприязнью. «Я ненавидел эти комнаты и содержимое этих комнат, и если я выходил из дому, то ненавидел людей перед домом». И родная Австрия не радует рассказчика, он покинул ее и живет в Испании. Вот его отношение к «простонаро-

дью»: «Время от времени возникает представление, что мы сидим вместе с ними, к кому мы чувствуем пожизненную привязанность, с этими так называемыми простыми людьми, которых мы представляем себе совершенно иначе, чем они есть на самом деле. Стоит нам действительно сесть за стол вместе с ними, как сразу понимаем, что они не таковы, какими мы их представляли, и у нас совершенно нет ничего общего с ними. В течение всей жизни мы стремимся к этим людям, рвемся к ним, а они, распознав наши чувства, отталкивают нас, и притом самым решительным образом. Вертхаймер часто рассказывал, как он терпел неудачу в своей потребности соединиться с так называемыми простыми людьми, так называемым «народом»... Нам нечего искать за столом народа».

Странный человек, этот рассказчик. Он живет в мире ненависти и готов примириться с ним. И что это за апология избранности, противостояния элиты «быдлу»? Что за фатализм личной судьбы, когда воспитанию и самовоспитанию не остается места? Что думает обо всем этом автор, мы так и не узнаем. Остается допустить, что он согласен с рассказчиком.

*

В новой пьесе Т. Бернхарда «Внешность обманчива» есть любопытный диалог. Два старика, в прошлом артисты; один просит другого назвать автора какой-то цитаты. «Роберт (*стараясь угадать*). Достоевский?

Карл. Нет.

Роберт. Тургенев.

Карл. Нет.

Роберт (*после паузы*). Толстой.

Карл (*торжествуя*). Нет.

Роберт. Лермонтов.

Карл. Конечно нет. При чем тут Лермонтов?

Роберт. Стендаль.

Карл. Да нет же.

Роберт. Флобер.

Карл. Ничего подобного.

Роберт. Вольтер.

Карл. Конечно Вольтер. Как ты подумал, что русский писатель мог написать такую фразу? Неужели ты не чувствуешь, что в ней нет ничего русского и взята она не из романа?

Роберт. Я был убежден, что речь идет о русском писателе».

О какой фразе шла речь, остается неизвестным, это не важно для хода пьесы. Не важно это и для наших рассуждений, интересен сам факт: по мнению автора, который чутко фиксирует дух эпохи, знание русской литературы является само собой разумеющимся для западного интеллигента средней руки. То, что раньше было прерогативой специалистов, становится теперь общим достоянием.

Что касается специалистов-славистов, то они порой открывают пласты нашей культуры, нам самим плохо известные, толкают нас к дальнейшим изысканиям, получают плодотворное сотрудничество. Марбургский славист М. Хагемайстер, которого я уже упоминал, пишет диссертацию о русском утописте Н. Ф. Федорове, мечтавшем о преодолении смерти и завоевании космоса. Недавно выяснилось, что было трое Федоровых, непосредственных предшественников Циолковского. Кроме философа Н. Ф. Федорова — инженер Е. С. Федоров, написавший труд «Летательные аппараты тяжелее воздуха», и офицер А. П. Федоров, автор книги «Новый принцип воздухоплавания, исключаящий атмосферу как опорную среду». Хагемайстер собрал огромный материал о Федорове, но о его однофамильцах слышит впервые.

Хагемайстер дарит мне книгу В. Муравьева «Овладение временем», вышедшую у нас в 1924 году и ныне переизданную им фотомеханическим способом. (Таким же образом к 90-летию автора Хагемайстер переиздал и «Диалектику художественной формы» А. Ф. Лосева.) Валериан Николаевич Муравьев — забытое имя. Представитель старой интеллигенции, он увлекся марксистской идеей преобразования мира и выпустил работу, которая органично вписалась в творческие поиски и утопические мечты тех лет. После победы Октября казалась близкой и победа над земным тяготением и самой смертью. Об этом многие тогда говорили и писали. Исходя из того, что абсолютного времени нет, Муравьев пытался обосновать возможность управления временем и таким образом достичь бессмертия, более того — вернуть жизнь умершим. Воскресение и воскрешение, настаивал он, — различные вещи. Первое — идея спиритуалистов, второе — научная проблема.

А вот целое направление — биокосмисты. Я впервые слышу о нем от Хагемайстера, который опубликовал

специальное исследование о биокосмистах. Эпиграфом к работе он взял лозунги биокосмистов: «Смерть смерти! На штурм Вселенной!» — воспроизведя фразу в русском оригинале. Глава биокосмистов — Александр Агиенко (поэт, выступавший под псевдонимом Святогор). В западной литературе принято отождествлять биокосмистов с анархистами. Хагемайстер показал их отличие: биокосмисты, в противоположность анархистам, выступали в поддержку Советской власти. Издавались журналы — «Биокосмист» и «Бессмертие». Биокосмист А. Ярославский опубликовал в 1926 году фантастический роман «Аргонавты Вселенной» о полете на Луну с использованием ракетного двигателя. Биокосмистом был и поэт Н. Дегтярев, один из основателей творческого объединения «Кузница». По свидетельству Л. Кассиля, К. Циолковский считал себя биокосмистом. Вот так, побывав в Марбурге, я не только ознакомился с современной духовной ситуацией в ФРГ, но и прочитал увлекательную страницу из недавнего культурного прошлого родной страны.

Интерес Хагемайстера к русской культуре объясняется не только пониманием ее значения для судеб современного мира. Его предки служили России. Леонтий Гагемейстер — отважный мореплаватель, открыватель новых земель — был одним из первых губернаторов русской Аляски. Три Гагемейстера значатся в списках выпускников знаменитого Царскосельского лицея.

Кабинет Хагемайстера украшает старинная медаль с профилем Кутузова. Получена по наследству от русских Гагемейстеров? Нет, медаль подарил его русский друг и наставник Михаил Павлович Голенищев-Кутузов-Толстой, прямой потомок победителя Наполеона. После революции М. П. Кутузов оказался за границей, в конце жизни (умер в 1980 году) обосновался в Ирландии, где с ним и познакомился Хагемайстер. Михаил Павлович рассказывал ему о своем великом пращуре, о своей родине, гордился ее победой над фашизмом и другими ее успехами. Кроме кутузовской медали Михаил Павлович подарил Хагемайстеру личную печать полководца с фамильным гербом, а также уникальную рукопись — воинский приказ («ордер»), датированный 17 мая 1796 года и подписанный Кутузовым. Я не верю своим глазам.

— Герр Хагемайстер, вы ведь понимаете, что этим реликвиям место в музее.

— Я обещаю, рано или поздно они вернутся в Россию.

В 1986 году я снова в Марбурге. За три года здесь мало что изменилось. На старом здании университета (где Ломоносов слушал Вольфа, а Пастернак — Когена) появилась мемориальная доска в честь марбургского студента, имя которого носит Московский университет. На двух языках стихи Ломоносова:

Везде исследуйте всечасно,
Что есть велико и прекрасно.
Чего еще не видел свет.

Московский и Марбургский университет заключили соглашение о научном сотрудничестве.

Сотрудники марбургского Архива Канта расшифровывали неизвестные ранее (хранящиеся в Ленинграде) кантовские тексты. Первопубликация осуществлена на страницах московского журнала «Вопросы философии».

Михаэль Хагемайстер на отделении славистики ведет теперь семинар по русской «деревенской» прозе. Хагемайстер собирается в Москву. Его мечта — побывать на Бородинском поле.

А книжные новинки? Расскажу об одной, наиболее интересной. В 1986 году издательство «Зуркамп» выпустило новую повесть П. Хандке «Повторение». Разошлась она столь быстро, что в том же году потребовалось второе издание.

Сюжет в повести едва намечен: некто Филипп Кобаль, считающий себя австрийцем, отправляется на поиски своего старшего брата Грегора. Их отец, выходец из Словении, следуя давней традиции, назвал первенца Грегором в честь почитаемого в семье предка — Грегора Кобаля, вождя крестьянского восстания в XVIII веке, о котором и сегодня жива память в Югославии. Отец был онемечен; безвольный человек, он покорился судьбе, своего старшего сына он считал просто дезертиром. Мать Грегора, немка, по характеру своему — полная противоположность мужу, решительная и строптивая, убеждена, что ее сын, который никогда не переставал считать себя словенцем, ушел к югославским партизанам. И вот много лет спустя ее младший сын Филипп пересекает границу Словении, чтобы отыскать следы брата.

Брата он не находит, да практически и не ищет. Но он сталкивается с культурой славянского народа, которая при-

влекает его и в конце концов покоряет. Поиски брата перерастают в поиски братства между народами. Брата он не находит, но обретает почти что мать. С родителями у Филиппа никогда не было полной близости, а здесь случайно встретившаяся пожилая женщина сразу видит в нем родного человека: «Сын покойного кузнеца, наконец-то он дома». Она оставляет Филиппа у себя, ухаживает за ним, относится к нему как к сыну. «Во всех ста деревнях со мной обращались как со старым знакомым». Может быть, его принимают за кого-то другого, но скорее всего здесь так принято. Неясной для читателя остается языковая проблема: в начале повести Филипп не понял югославского пограничника, а теперь во взаимном понимании никаких затруднений. Но эта деталь не такая уж важная, ибо повествование все время переходит в символический план, и самому автору неясно, когда происходит действие — год или четверть века назад.

Филипп находит здесь и свою любовь. Однажды в оживленной группе выходящих из церкви прихожан «увидел я юную женщину, которая все время молчала, только слушала, внимательно всматриваясь в говорящего и опуская глаза. Наконец она повернулась и увидела меня. Лицо ее оставалось серьезным, когда она вдруг заговорила, обращаясь именно ко мне. Не улыбнувшись, не приоткрыв рта, только глазами, устремленными на меня, она произнесла: «Так это ты!» Почти в ужасе я хотел было отвести взгляд, но удержался, овладел собой и сразу стал серьезным. Потрясение было так велико, будто два десятилетия я вел недостойную, бездуховную жизнь и, только встретив эти женские глаза, заново родился. Это было событие мирового значения, это было лицо моей жены».

Филипп живет в благословенном краю. Природа, люди и их творения предстают перед его глазами как единое гармоническое целое. «Ни в одном здании я не замечал того, что называют произведением искусства, но почему вздрагивало мое сердце, как на художественной выставке, когда я — даже мимоходом — бросал взгляд на любой двор?.. Заметно было, что многое, сделанное руками здешних людей, воспроизводило формы окружающего ландшафта».

И эта бездна гармонии рождает надежду на... стихийное спасение мира. «Так дружелюбно выглядело пространство, на которое я взирал, такая сила поднималась из глубины, что я не мог себе представить, как самая гигантская атомная вспышка повредит что-либо в этой долине; взрывная волна пронесется мимо и облучение тоже. И я уже предвидел, как

у моих ног в этой плодотворной котловине остатки человечества начнут снова хозяйствовать после катастрофы». Без мысли об атомном апокалипсисе нет современной картины мира, но нельзя разделить оптимизма Хандке, будто где-то как-то что-то пощадит ядерная война. Красота спасет мир только в том случае, если она объединит людей для активного противостояния силам разрушения.

Обрел ли наш герой в Словении вторую родину, забыл ли о первой? Отнюдь нет. Он был и остался австрийцем. Возвращаясь домой, он не скрывает своей радости. «Встреча с Австрией обрадовала меня. Я понял, что в Карсте мне не хватало средневропейской зелени, к которой я привык с детства. Как приятно было увидеть снова Петцен, «нашу гору». И после стольких недель, наполненных утомительной, ломающей язык чужой речью, успокаивала мысль, что кругом все говорят на привычном немецком. Я чувствовал себя в родном гнезде».

От родины нельзя отказаться. Ностальгия настигнет тебя «в любом кокосовом раю». Но увидеть в другом народе не просто подобных себе, но близких людей, связанных одной с тобой судьбой, одной заботой о сохранении мира — обязательная черта современной культуры.

Последние произведения Хандке вызывают читательский интерес и живую реакцию критики. Парижская газета «Ну-вель обсерватер» писала по этому поводу: «Вполне возможно, что Петер Хандке просто-напросто крупнейший писатель современности». Недавно западногерманская «Зюддойче цайтунг» повторила эту характеристику. Мы скажем так: превосходная проза не нуждается в превосходной степени сравнения, ее надо просто-напросто читать, ей надо радоваться. И жаль, что советский читатель не знаком с последними вещами Хандке. Они заслуживают внимания и поддержки, ибо служат делу спасения жизни и культуры человечества.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
---------------------	---

I

«Фауст»	7
Века. Писатели. Книги	21
Лессинг и проблема метода	34
Кант — ироник	49
Мыслящий художник	63
О двух способах художественного обобщения	86
Кто автор романа «Ночные бдения»?	106
Человек в мире очуждения	123
Этюд о Гессе	159
Искусство без морали	168
Брехт и физики	181
Миф и современность	197
В защиту прекрасного	217

II

В конце войны	232
Встречи с Бушем	243
Трудиться и сотрудничать	273
Поиски пути	309
Университетский город	339

Арсений Владимирович Гулыга

ПУТЯМИ ФАУСТА

Редактор

В. Г. ЛЕВЧЕНКО

Художественный редактор

Ф. С. МЕРКУРОВ

Технический редактор

И. М. МИНСКАЯ

Корректоры

С. Б. БЛАУШТЕЙН, Н. Г. ХУДЯКОВА

ИБ № 5674

Сдано в набор 01.12.86. Подписано к печати 13.08.87. А 06737. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 20,58. Тираж 5200 экз. Заказ № 766. Цена 1 р. 60 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Гулыга А. В.
Г 94 Путиами Фауста: Этюды германиста.— М.: Советский писатель, 1987.— 368 с.

Книга известного советского германиста — философа и литературоведа Арсения Гулыги составлена из статей и очерков, объединенных общей темой — судьбами германоязычной литературы и культуры в прошлом и настоящем. Литературоведческие статьи дополняются очерками, написанными на основе личных впечатлений и наблюдений во время многочисленных командировок в ГДР и ФРГ и работы автора в отделе культуры Советской военной администрации в Германии.

4603020000—275
Г ————— **467—87**
083(02)—87

ББК 83.3Р7