

# ЭСТЕТИКА

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

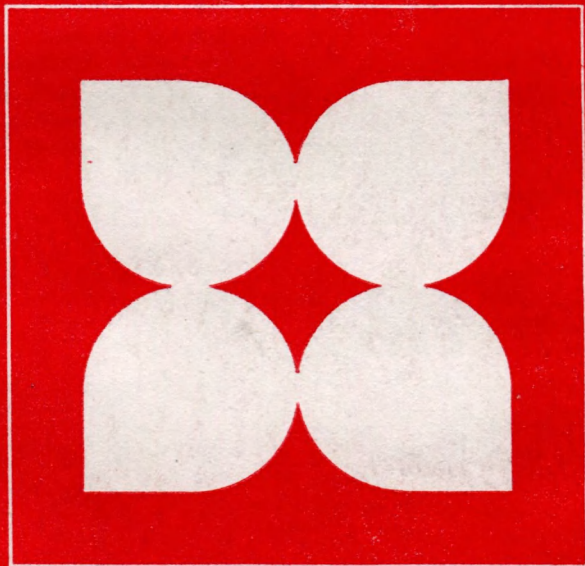


1988/5

К. М. Долгов

ЭСТЕТИКА

Д. ЛУКАЧА



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

# ЭСТЕТИКА

5/1988

Издается ежемесячно с 1976 г.

К. М. Долгов,

доктор философских наук

ЭСТЕТИКА  
Д. ЛУКАЧА



Издательство «Знание» Москва 1988

ББК 87.8  
Д 64

Автор: ДОЛГОВ Константин Михайлович, доктор философских наук, профессор, зав. сектором эстетики Института философии АН СССР. Занимается проблемами философии, эстетики и культуры.

**Долгов К. М.**

Д 64 Эстетика Д. Лукача. — М.: Знание, 1988. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Эстетика»; № 5).

11 к.

В брошюре рассматривается эстетика выдающегося философа-марксиста Д. Лукача. Универсальное философское понимание эстетики как своеобразной философии культуры позволило Лукачу по-новому, оригинально ставить и решать проблемы реализма, взаимоотношения искусства и действительности, генезиса и диалектики эстетического, классификации видов и жанров искусства и др. Все вопросы философ рассматривает на основе марксистско-ленинской теории отражения и данных современной науки.

0301080000

ББК 87.8

© Издательство «Знание», 1988 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Дьёрдь (Георг) Лукач (1885—1971) — выдающийся венгерский философ, эстетик, литературный критик. Начиная с 20-х гг. его труды постоянно находились в центре внимания европейской научной мысли. После выхода в свет книги Лукача «История и классовое сознание» (1923), в которой он пытался защитить марксизм от искажений лидеров II Интернационала, его идеи, взгляды живо обсуждались как марксистами, так и представителями самых различных буржуазных философско-эстетических направлений. Каждая книга Лукача вызывала бурную полемику среди философской и художественной интеллигенции европейских стран. Не было ни одного философского или эстетического конгресса, где бы специально не обсуждались взгляды Лукача.

Д. Лукач — автор самых выдающихся работ по марксистско-ленинской эстетике и литературоведению. Ему принадлежит заслуга обоснования реализма и реалистического метода, метода социалистического реализма; подведения научного базиса под теорию эстетических исследований, а также глубокого исследования эстетического категориального анализа и синтеза. Лукач написал блестящие работы о Гёте, Гейне, Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Чернышевском, Горьком, Шолохове и других деятелях культуры.

Известно, что у Лукача — и он сам признавался в этом — были теоретические, творческие, политические ошибки, заблуждения (ибо не ошибается только тот, кто ничего не делает), которые лишний раз подтверждают невероятные трудности перехода буржуазного интеллигента к марксизму. Насколько труден этот переход, можно судить хотя бы по тому, что из всей плеяды революционно настроенных интеллигентов, близких к Лукачу во времена его молодости, может быть, наберется всего несколько человек, которые выбрали этот же путь, да и то не все из них пришли к марксизму.

Сама по себе фигура Лукача, система его взглядов в их становлении предстают как бы связующим звеном между классической и современной философией и культурой, а также между классическими и современными прогрессивными течениями буржуазной философии, искусства и культуры. Его теоретическая и политическая деятельность, сама его многогранно одаренная и универсально развитая личность, необычайно богатая эрудиция, глубокое знание мировой культуры притягивали творчески мыслящую интеллигенцию: философов, художников, писателей, композиторов и других деятелей науки и культуры, с которыми его связывала многолетняя дружба, с кем он вел постоянные споры и дискуссии по важнейшим проблемам социально-политической и культурной жизни.

Жизненный и творческий путь Лукача характеризуется неустанным, напряженным, титаническим трудом над решением сложнейших проблем современной эпохи, поскольку он хорошо понимал, что настоящий философ, чтобы оказывать идейное и политическое воздействие на судьбы и исход борьбы двух социально-экономических формаций — капитализма и социализма, на судьбы миллионов людей, должен находиться в гуще народной жизни, в центре идеологических сражений. Воздействие теоретических исследований Лукача на европейскую философскую мысль и идеологическую борьбу ощущалось и ощущается постоянно (и во все возрастающей степени), ибо Лукач ставил такие вопросы и пытался решить их таким образом, что диалектическая мысль — «живая душа марксизма» — активно пульсировала в его трудах, охватывая круг все новых проблем и все новых решений новой эпохи. Именно этим объясняется необычайная актуальность философско-эстетического наследства Лукача, наследства, стимулирующего теоретическую мысль на новые поиски, исследования и открытия.

\* \* \*

Дьёрдь Лукач родился в Будапеште в семье крупного банкира. С ранних лет он проявлял особый интерес к литературе, искусству, культуре. Его мировоззрение формировалось под воздействием самых различных направлений буржуазной философии XIX—XX веков: неокантианства, нео-

гегельянства, «философии жизни», социологии и т. д. Под влиянием эстетики Канта и Гегеля Лукач уже в самом начале своей деятельности пытается изложить новую систему эстетики, но терпит неудачу. Он с восторгом встречает Великую Октябрьскую социалистическую революцию. В ноябре 1918 года с возникновением Компартии в Венгрии Лукач вступает в ее ряды, избирается членом ЦК. После создания Венгерской Советской Республики Лукач становится народным комиссаром просвещения. Во время нападения на Республику Советов Лукач защищал завоевания революции и в качестве политкомиссара венгерской Красной Армии.

После поражения венгерской революции он эмигрирует в Вену и начинает активно заниматься международной деятельностью. Лукач был делегатом III конгресса Коминтерна. Взгляды философа тех лет были изложены им в книге «История и классовое сознание», когда он находился на пути от Гегеля к марксизму.

С 1930 года Лукач живет и работает в Москве. С этого времени он занимает последовательные марксистско-ленинские позиции, ведет активную исследовательскую работу. Здесь Лукач создает такие фундаментальные произведения, как «Молодой Гегель», «Исторический роман», «Литературные теории XIX века и марксизм», «К истории реализма», и другие. С 1945 года Лукач живет и работает в Будапеште. В последние годы жизни им были созданы основополагающие труды «Своеобразие эстетического», «Онтология общественного бытия» и другие. Дьёрдь Лукач умер в Будапеште в 1971 году.

\* \* \*

Первый набросок системы эстетики возник у Лукача в 1911—1912 годах, к разработке ее он приступил в 1912—1914 годах. Философ задумал построить собственную систематическую эстетику, которая отличалась бы глубоко научным, философско-материалистическим, диалектическим и историческим характером. Однако выполнить задуманное он смог лишь в конце жизни, да и то не полностью: из трех предполагаемых частей книги написана была только первая — «Своеобразие эстетического», — представляющая собой философское обоснование эстетического подхода к действительности.

Автор ведет исследование эстетического и связанных с ним категорий с диалектико-материалистических позиций, демонстрируя верность марксизму и следование великим традициям прошлого. Диалектико-материалистический подход к решению поставленных проблем, историзм их исследования характеризуют работу от начал до конца: «Своеобразие эстетического» можно было бы с полным правом назвать «Диалектикой эстетического».

Чтобы определить место эстетической деятельности в жизни человека, соотношение эстетических представлений и их категориального строения с неэстетическими реакциями человека на окружающий мир, Лукач исходит из его поведения в повседневной жизни, которую он считает началом и концом всякой человеческой деятельности. При этом своеобразие эстетического раскрывается в сравнении с другими формами общественного сознания — наукой, этикой, религией.

Работа полностью основывается на ленинской теории отражения: генезис эстетического и связанных с ним категорий предстает одновременно как генезис различных видов, форм и типов отражения. При этом все типы отражения — в обыденной жизни, в науке, в искусстве — отображают одну и ту же объективную действительность, считает философ. Что же касается собственно эстетического отражения, то оно исходит из жизни человека и возвращается к ней, сохраняя в своей объективности все типические соотношения с человеческой жизнью.

Хотя «Эстетика» Гегеля представляется Лукачу своеобразным образцом построения эстетической системы, тем не менее он отказывается не только от гегелевского идеализма и метафизики, но и от гегелевского гносеологизма и панлогизма, от его тождества бытия и мышления, от его идеалистического гипостазирования и иерархизации. Порывая с формальными средствами изложения, построенными на дефинициях и механических разграничениях, Лукач обращается к методу диалектических определений, а не формально-логических дефиниций, что позволяет ему использовать в своем исследовании бесконечное богатство диалектических взаимосвязей и взаимоотношений.

Труд Лукача отличается также глубоким историзмом, органической взаимосвязью истории и теории. Историзм

объективной реальности обретает свой субъективный, равно как и объективный, образ в произведениях искусства. Вместе с тем историзм объективной действительности влечет за собой определенный историзм и в учении о категориях. Проблема исторической сущности действительности перерастает у Лукача из методологической в мировоззренческую — отрицание трансценденции с неизбежностью приводит к подчеркиванию посюстороннего, земного характера искусства, его глубоко человеческого, гуманистического содержания.

Особо следует отметить оригинальность структуры исследования, которая, на наш взгляд, не имеет аналогов. Нередко под «оригинальностью» такого рода скрывается попытка отхода от марксизма или ревизии тех или иных его положений. В данном случае своеобразие структуры исследования диктовалось стремлением как можно точнее и адекватнее применить марксистский метод, метод материалистической диалектики, диалектического и исторического материализма к изучению эстетических проблем.

Уникален этот труд и по постановке проблем, и по их решению. Естественно, с этим связана и уникальность категориальной системы, вводимой и исследуемой автором, — она совершенно не похожа на общепринятые эстетические категориальные системы прошлого и настоящего как в идеалистических эстетических концепциях, так и в концепциях материалистических, и представляет собой результат их критической переработки, критического переосмысления с точки зрения ленинской теории отражения, с позиций материалистической диалектики, логики и теории познания.

Следует заметить, что «Своеобразие эстетического» не история эстетики и не история искусства, а теория эстетики и искусства, логика их истории и история их логики. И в этом, может быть, самое главное отличие труда Лукача от всех других эстетических работ, в этом же его теоретическая и практическая ценность.

Глубоко продуманная структура работы вычленяет фундаментальные проблемы эстетического (истoki и генезис отражения вплоть до мимесиса, возникновение эстетического отражения и путь субъекта к этому отражению, общие особенности субъектно-объектного отношения в эстетике, собственный «мир» художественного произведения, сущность категории особенного в плане ее онтологического обоснова-



пия и ее роли в эстетике и т. д.), в ходе исследования которых осуществляется глубокий категориальный синтез, формируется категориальная система, лишенная какой бы то ни было метафизической иерархичности, догматической жесткости. Благодаря диалектико-материалистической методологии, примененной к анализу эстетического, его генезису и синтезу, раскрывается имманентное движение эстетического в истории, его взаимосвязи с повседневной жизнью, с окружающим миром, с объективной действительностью, с наукой, этикой и религией, показываются зарождение, формирование и функционирование важнейших эстетических категорий, исторические этапы становления и развития эстетического мимесиса, его логическое значение и социальный смысл.

Интеллектуальному взору читателя эстетическое предстает во всей своей глубине, живом единстве и многообразии, во всей своей диалектической подвижности, отрицающей примитивные схемы рассмотрения и истолкования эстетики как произвольного набора эстетических категорий (прекрасного, возвышенного, трагического, комического и т. д.) и их различных модификаций (гармонии, грации, иропии, гротеска и т. д.).

В свете диалектики эстетического становится очевидной теоретическая и практическая несостоятельность идеалистического отвержения и вульгарно-материалистического толкования теории отражения, представляющей собой необходимую основу возникновения и развития эстетического (естественно, на базе и в тесной связи с практической деятельностью человека), как, впрочем, и основу всего человеческого познания.

Наконец, хотя диалектика эстетического и направлена на философское обоснование эстетического подхода к действительности, на выведение категорий эстетики и отграничение ее от других областей, тем не менее она не только не замыкает эстетическое в присущей ему сфере, а, наоборот, раскрывает широчайшие горизонты его взаимосвязей и взаимоотношений со всеми формами общественного сознания и, следовательно, с соответствующими сторонами общественного бытия. Таким образом, эстетическое становится центром пересечения теории и практики, логического и исторического,

абстрактного и конкретного, субъективного и объективного, словом, средоточием всей человеческой жизнедеятельности и человеческого познания.

## ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА

Разработке проблем эстетики Лукач посвятил, по существу, большую часть своих произведений, начиная с самых ранних и кончая «Своеобразием эстетического». Если бросить ретроспективный взгляд на эстетические воззрения Лукача в процессе их становления, то мы убедимся, насколько он последователен в их отстаивании, и вместе с тем увидим, что его понимание эстетического становится все более глубоким, все более ясным, четким и богатым по содержанию.

В последнее время стало модным противопоставлять Лукача молодого Лукачу старому, то есть Лукача как автора первых эстетических работ («Философии искусства» (1912—1914) и «Гейдельбергской эстетики» (1916—1918) Лукачу как автору «Своеобразия эстетического» (1963). Этому не приходится удивляться, поскольку Лукача наши идейные противники всегда стремились превратить то в заурядного буржуазного философа-идеалиста, то в ренегата, то в ревизиониста, то в основоположника «западного марксизма». Делалось все это с одной целью — противопоставить одного из крупнейших современных философов-марксистов марксизму и ленинизму. Подобные попытки предпринимались много раз, но всегда терпели крах, главным образом потому, что самые серьезные и фундаментальные работы Лукача, написанные после 1930 года, были глубоко марксистскими и сам философ твердо стоял на позициях марксизма-ленинизма и мужественно отстаивал их до конца своей жизни.

Что касается его первых эстетических работ, то они действительно носили идеалистический характер, о чем писал сам Лукач, и были отмечены печатью воздействия самых различных философских течений: неокантианства, «философии жизни», феноменологии, негативной теологии и т. д., следами влияния таких философов, как Гегель, Кант, Фихте, Шеллинг, Кьеркегор, Зиммель, Макс Вебер, Виндельбанд, Риккерт, Дильтей, Гуссерль и другие.

Однако главными идейными опорами в ранних литера-

турпо-эстетических исследованиях Лукача были, безусловно, Кант и Гегель. Естественно, в его «Философии искусства» и в «Гейдельбергской эстетике» нашли свое отражение многие слабости этих гениальных мыслителей. Не случайно Лукач говорит о том, что его попытка написать самостоятельную систематическую работу по эстетике потерпела полную неудачу. Иначе и не могло быть. Ведь в те годы Лукач читал Маркса через методологические очки Зиммеля и Макса Вебера<sup>1</sup>. И то, что было написано им до эстетических сочинений («К истории развития современной драмы», 1908—1909; «Душа и форма», 1910)<sup>2</sup>, и сами эстетические сочинения выражали скорее оппозиционную настроенность Лукача, были своеобразным анархическим бунтом против разлагавшейся буржуазной культуры и цивилизации. Разумеется, ранние сочинения Лукача сыграли важную роль в его духовной эволюции: в зародыше они содержали основные интересы и направления его будущей творческой деятельности.

В этих работах Лукач формулирует почти все основные проблемы, которыми он так или иначе будет заниматься всю жизнь: трагическое и эстетическое (под сильным влиянием философии Кьеркегора), кризис буржуазного общества и его культуры (влияние Гегеля и Гуссерля), кризис всех ценностей буржуазной цивилизации, искусство как самосознание человека, философско-эстетический категориальный анализ искусства, искусство как утопическая перспектива, а затем и как отражение мира и человека, проблемы мировоззрения, объективного и субъективного, формы и содержания, метода, реализма, историзма и т. д. Однако большую часть этих проблем Лукач рассматривает еще абстрактно-гуманистически, с идеалистических позиций. Даже в «Истории и классовом сознании» (1923) он стоит еще на идеалистических позициях: отрицание диалектики природы, абстрактно-идеалистическая концепция практики (полемика Лукача против Энгельса), абсолютизация категории тотальности («Господство категории тотальности есть носитель революционных принципов в науке»), тождество субъекта и объекта в истории как кульминационный пункт развития классового сознания пролетариата, ошибочное понимание категории отчуждения и отождествление ее с категорией опредмечивания и т. д.

От своих заблуждений и ошибок Лукач освобождался медленно и постепенно. Так, в «Теории романа» еще давал себя знать утопический характер понимания действительности. И как признается сам Лукач, только Октябрьская революция раскрыла ему действительные перспективы будущего. Основательное знакомство Лукача с Лениным как теоретиком, состоялось лишь в венской эмиграции, где он впервые стал серьезно изучать труды вождя революции. Только после этого философ окончательно переходит на позиции ленинизма.

В работах, написанных после 1930 года, Лукач предстает уже зрелым марксистом-ленинцем. Исходя из трудов Маркса, Энгельса, Ленина, он в своей книге «Литературные теории XIX века и марксизм» формулирует эстетические принципы на базе социально-экономического и политического анализа эволюции буржуазного общества, его идеологии и культуры.

Великолепный пример конкретно-исторического анализа мы находим в работе Лукача «Маркс и Энгельс в полемике с Лассалем по поводу «Зикингена»<sup>3</sup>. Вопросы реализма Лукач связывает здесь самым тесным образом с вопросами экономического, политического и социально-культурного развития буржуазного общества Германии того времени. В этой работе благодаря замечательному конкретно-историческому анализу классовый подход к оценке исторических событий соединяется с реалистическим методом их отражения и категориальной системой марксистско-ленинской эстетики. В этом исследовании он отвергает левый революционаризм и правый оппортунизм, занимая единственно правильную позицию, соответствующую учению Маркса, Энгельса и Ленина о социалистической революции.

Дальнейшее развитие и конкретизацию проблемы реализма получили в книге Лукача «К истории реализма»<sup>4</sup>, в которой он выступил с резкой критикой вульгарно-социологических теорий, стиравших различия между подлинной классикой и натуралистическим эпигономством, а также реакционных тенденций новейшей буржуазной литературы и попыток фашиствующих идеологов фальсифицировать историю литературы.

Уже в статье о Гёте Лукач защищает прогрессивных представителей эпохи Просвещения от нападок, искажений

и фальсификаций буржуазной историографии, эстетики и литературоведения.

Лукач очень высоко ценил творческие способности Гёте как художника-реалиста и призывал учиться у него решать ряд идейно-художественных задач, которые остаются актуальными и в наше время: «Высокая творческая культура Гёте покоится на его обычном, действительном понимании жизни. Изображение может быть таким нежным и мягким, таким пластическим и ясным только потому, что понимание человека и взаимоотношений людей друг с другом в самой жизни отличается у Гёте глубоко продуманной, действительной культурой чувства... Мастерство Гёте — в глубоком охвате самых существенных особенностей людей, в выработке типически общих и индивидуально различных черт отдельных персонажей, в продуманной систематизации родства, контрастов и различных оттенков их взаимоотношения, в способности претворить все эти черты отдельных людей в живое, характерное действие»<sup>5</sup>.

Лукач тесно связывает художественное творчество с социальной действительностью и с тем, как относится к этой действительности сам художник. Он раскрывает в этой связи бесперспективность декадентской литературы, ее беспомощность в осмыслении и освоении проблем человека, общества и эпохи. «Кризис всякого социального строя, — пишет он, — всегда сопровождается тяжелым кризисом мировоззрения — вспомним хотя бы закат Рима или распад феодального общества. Именно в своем распаде экономические категории показывают, в какой мере они действительно являются «формами бытия, условиями существования»: когда поколеблена почва, на которой строится материальная общественная жизнь широких масс, неизбежно возникает мировоззрение, проникнутое настроением беспочвенности и отчаяния, пессимизма и мистицизма»<sup>6</sup>. Свидетельством этому является творчество многих буржуазных писателей, художников, деятелей культуры. Одновременно формируется тип писателей и художников, противостоящих всеобщему декадансу, кризису и разложению, пытающихся в своем творчестве преодолеть этот кризис или указать какие-то выходы из него.

Особое внимание Лукач уделяет творчеству Бальзака, анализ произведений которого позволил ему решить ряд серъ-

езных эстетических проблем: тип художника, соотношение метода и мировоззрения, творчества и революции и т. д.

Лукач сопоставляет содержание романов Бальзака с политико-экономическими сочинениями Маркса и Энгельса, приводя слова Маркса о том, что величие писателя основывается на «глубоком понимании реальных отношений». Реализм Бальзака вскрывает как специфические черты классов и классовой борьбы, так и единство диалектики классовой борьбы. Основа реализма Бальзака, подчеркивает Лукач, — это «постоянное раскрытие общественного бытия как основы всякого общественного сознания»<sup>7</sup>.

Насколько глубоко Лукач овладел ленинской теорией отражения, свидетельствует его работа «Толстой и развитие реализма», где он, основываясь на статьях В. И. Ленина о Толстом, раскрывает значение великого русского писателя для мировой литературы и культуры. Конкретно-исторический анализ позволяет Лукачу установить как родство реализма Толстого с реализмом прошлых эпох, так и своеобразие художественного таланта писателя, его художественные достижения и открытия. Специфику художественного метода Толстого Лукач связывает с отношением писателя к основному вопросу русской буржуазной революции — крестьянскому вопросу и его отражению в жизни господствующих классов. Сила толстовского реализма, показывает Лукач, состояла также в том, что единство человеческих судеб и многообразного мира определялось общественно-историческим фоном, связью человеческих характеров с развитием общества. Исключительная конкретность изображения на фоне широкого исторического действия — важнейшая особенность реализма Толстого. Столь же важен для специфики его реализма и метод предельных возможностей — развитие человека через преодоление постоянно возникающих противоречий. Чрезвычайная подвижность и гибкость в развитии сюжета и характеристике персонажей — существенный момент реализма Толстого. Лукач отмечает и превосходный психологический анализ Толстого, которым он владел с беспредельной свободой.

Произведения Горького Лукач характеризует как «человеческую комедию» предреволюционной России, охватывающую эпоху созревания предреволюционного кризиса, эпоху непосредственной подготовки Великой Октябрьской социали-

стической революции. Горький отображает диалектику классовой борьбы и личных судеб, процесс разложения старых жизненных форм и сфер человеческой деятельности, внутреннее и внешнее разложение человеческой личности. Это, полагает Лукач, единственный писатель своей эпохи, избравший фетишизацию человеческих отношений при капитализме, не поддаваясь ее влиянию и сознательно раскрывая ее сущность.

Лукач никогда не писал «академических» произведений, напротив, каждое из них создавалось в силу тех или иных социальных потребностей, в силу того, что надо было дать ответ на те или иные острые и актуальные теоретические и практические вопросы. Достаточно напомнить только об одном из этих вопросов — проблеме реализма. Сколько было исписано бумаги, сколько сказано пустых и выспренных слов, сколько было выдвинуто обвинений в адрес реализма, реалистического искусства, реалистической эстетики и вообще в адрес марксистско-ленинской философии и эстетики, которые, как известно, последовательно и решительно защищали реалистическое искусство и теорию реализма от самых разных нападок, искажений и извращений! Как свидетельствует история литературы и искусства, дискуссии о реализме не прекращались никогда: они то затихали, то разгорались вновь.

Одной из самых острых и продолжительных дискуссий о реализме была дискуссия 30-х годов, получившая международный характер и резонанс. Начало этим дискуссиям положили статьи Д. Лукача «Величие и падение» экспрессионизма»<sup>8</sup> (1934) и «Рассказывать или описывать? К дискуссии о натурализме и формализме»<sup>9</sup> (1936) и ряд других его статей. Здесь не место пересказывать ход этих дискуссий. Важно лишь отметить, что позиция Лукача оказалась более правильной, чем позиция его оппонентов. Его анализ показывал, что вместе с разложением и деградацией буржуазного общества неизбежно разлагается и деградирует и его культура. Лукач убедительно демонстрировал это на примере разложения классического буржуазного романа: распад содержания с неизбежностью приводил к распаду техники романа.

У Лукача было немало оппонентов, которые обвиняли его в отрыве от действительности, в догматизме, в утопич-

ности, метафизичности, отказе от классовой борьбы, непонимании нового, узости взглядов и т. д. и т. п. Приведем в связи с этим лишь некоторые высказывания такого выдающегося деятеля культуры XX века, как Бертольд Брехт: «Я иной раз удивлялся, почему некоторые статьи Георга Лукача, хотя они содержат так много достойного изучения, все же чем-то не удовлетворяют... нельзя избавиться от впечатления, что он несколько далек от действительности. Он исследует падение буржуазного романа с той высоты, которой тот достиг, когда буржуазия была еще прогрессивной... Налицо-де также распад техники романа... техника обретает нечто своеобразно техническое, если угодно — самоцельное. Даже в реалистическую конструкцию по классическому образцу пролезает что-то формалистическое... Можно согласиться с Лукачем во всех этих наблюдениях и подписаться под его протестом. Но вот мы доходим до позитивной, конструктивной, постулирующей части концепции Лукача. Одним-единственным движением руки он смахивает со стола «нечеловеческую» технику. Он возвращается к отцам, закликает испорченных отпрысков равняться на них. Писатели обнаруживают обесчеловеченного человека? Его внутренняя жизнь опустошена? Его в бешеном темпе гонят через жизнь? Его логические способности ослабели, но он не понимает, что явления уже не связаны так, как они были связаны прежде? Ну, что ж, значит, писатели должны держаться примера старых мастеров, создавать богатую душевную жизнь, сдерживать темп событий медленным их описанием, насильственно при помощи своего искусства превращать снова отдельного человека в центр событий и т. д. и т. п. Когда же дело доходит до практического руководства к действию, тогда начинается бормотание. То, что предложения эти непригодны, — это очевидно. И никто из тех, кто считает основную концепцию Лукача правильной, не должен удивляться этому. Стало быть, нет выхода? Есть один выход. Новый поднимающийся класс указывает его. Это не путь назад. Следует опираться не на доброе старое, а на скверное новое. Речь идет не об отказе от техники, а о совершенствовании техники. Человек становится снова человеком не в том случае, если он отрывается от массы, а в том, если он сливается с массой. Масса освобождается от обесчеловеченности, и благодаря этому человек снова становится челове-



ком (не таким, каким он был прежде). Этим путем должна идти литература в наш век, когда массы начинают привлекать к себе все, что есть ценного и человеческого, когда массы мобилизуют этих людей против обезчеловечивания, к которому ведет капитализм в его фашистской фазе»<sup>10</sup>.

Мы привели этот большой отрывок потому, что возражения Брехта Лукачу были, пожалуй, самыми серьезными и самыми умеренными. В чем-то был прав Лукач — в отстаивании и защите реализма, а в чем-то был прав Брехт — в творческом развитии искусства социалистического реализма и в видении его перспектив.

Брехт ставил в упрек теории реализма то, что она опровергается «исключительно на форме немногих буржуазных романов прошлого века (более новые романы привлекаются лишь постольку, поскольку им присуща эта форма), но и только на определенной форме романа»<sup>11</sup>. Он «обижался» на теорию реализма за то, что она трактовала его творчество «очень односторонне», за то, что он не мог получить от теоретиков «ни малейшего совета», за то, что «примитивен словарь» эстетики реализма<sup>12</sup>.

Нетрудно понять «обиды» Брехта, если вспомнить обиды современных писателей и художников на современную литературно-художественную критику. Но дело не только, а может быть, и не столько в этом, а в том, что Брехт ревностно отстаивал творчество таких писателей, как Джойс, Дос Пассос, Деблин и других, полагая, что они дают современному человеку гораздо больше, чем Бальзак, Толстой и другие классики реализма. При этом Брехт подчеркивал особое значение такого открытия Джойса, как внутренний монолог, который, по его мнению, вполне может передавать действительность как совокупность мыслей и ассоциаций и который вовсе не относится к формальным приемам. Брехт призывал учиться не столько у классиков, сколько у современников.

Наследие классиков казалось Брехту во многом, особенно в области техники, устаревшим: «Для описания процессов, в которые включен человек периода позднего капитализма, формы руссоистского романа воспитания или технические средства, которыми Стендаль и Бальзак описывали карьеру молодого буржуа, уже давно устарели. Техника Джойса и Деблина — это не просто продукты распада...

Книги Джойса и Деблина показывают, притом в большей степени, всемирно-историческое противоречие, в котором находятся средства производства и производственные отношения»<sup>13</sup>. В примечании Брехт перечисляет виды этой новой техники: «Внутренний монолог (Джойс), сочетание разных стилей (Джойс), диссоциация элементов (Деблин, Дос Пассос), ассоциативная манера (Джойс, Деблин), хроникальный монтаж (Дос Пассос), очуждение (Кафка)»<sup>14</sup>.

Видимо, нельзя отрицать, что эта «ценная, высокоразвитая техника» должна быть использована в разумной мере современными писателями. Однако Лукач говорил и писал о другом. Кризис капиталистического общества неизбежно захватывал сферу культуры и, естественно, оказывал очень серьезное воздействие на умонастроение писателей, художников, композиторов — на всех деятелей культуры, на их мировоззрение и, безусловно, на их «технику», ибо без «техники» нет и не может быть художника. «Во всем этом, в «монтаже», во «внутреннем монологе», в критическом отношении «неаристотелевской драматургии» к сопереживанию растворились великое гармоническое буржуазное повествовательное искусство и драматургия, художественные формы перемешались. В театр ворвался фильм, в роман — репортаж. Читателю и зрителю не представлялось больше то удобное место в центре событий, тот герой, с которым он мог, сопереживая ему, отождествлять себя»<sup>15</sup>. Брехт призывал принять эту новую технику, считая, что она способна обогатить мастерство писателей-реалистов. Лукач же и его сторонники видели здесь свидетельство распада буржуазного художественно-эстетического сознания, полагая, что подобная «техника» не столько «обогащает», сколько, напротив, обедняет как писателя, так и читателя, что учиться следует не у декадентов, а у писателей-реалистов, писателей-классиков, художественные открытия которых как в области содержания, так и в области формы способны оказывать серьезное воздействие на развитие современной литературы и искусства, да и всей культуры в целом.

С этой точки зрения очень интересна переписка Лукача с Анной Зегерс (1938—1939)<sup>16</sup>, в которой дискутировались принципиальные вопросы реализма как творческого метода. Анна Зегерс обращала внимание Лукача на его слишком жесткие, а порою и слишком резкие формулиров-

ки, оценки, сравнения, которые представлялись ей узкими и односторонними. Она стремилась убедить Лукача в необходимости более широкого и современного понимания, позволяющего относить к художникам-реалистам и тех писателей, которые не укладывались в рамки классической реалистической литературы.

Лукач отвечал ей, обосновывая свои взгляды и позиции по всем принципиальным вопросам, связанным с реализмом.

Конечно, у Лукача встречаются формулировки, с которыми можно спорить, которые следовало бы уточнять, расширять, смягчать и т. д. Но в главном и основном, в том, что касается существа реализма, он был совершенно прав: Лукач рассматривал реализм как такой художественный метод, который позволяет самым глубоким и совершенным образом отражать объективную реальность во всей ее полноте и противоречивости, в частности, в тесной связи с исторической действительностью, с историческими событиями, отражающимися в творчестве художника или писателя. В этих вопросах он требовал полной ясности и определенности, так как вопросы творческого метода тесно связывал с вопросами мировоззрения. И при этом был всегда принципиален и бескомпромиссен.

Что касается обвинений философа в том, что он якобы требовал от реалистического метода абсолютного зеркального отражения действительности, — это неверно. Как справедливо пишет Т. Л. Мотылева, на протяжении многих лет встречавшаяся с Лукачем и сотрудничавшая с ним, «он (вопреки распространенному мнению) вовсе не обязательно требовал от реалистического искусства полного жизнеподобия и «тотальности объектов». Примечательно, что еще в статье «Об утраченных иллюзиях» (в середине 30-х годов) он писал: «Фантастика Бальзака — это решительное доведение до логического конца наблюденных автором общественных тенденций, выход за узкие пределы повседневности и поверхностного правдоподобия». Иначе говоря, фантастика в иных случаях — законный и даже необходимый компонент реализма! В поздних интервью Лукача... уже нет того жесткого ригоризма, которым отличались многие его давние характеристики писателей и книг. Он высоко ценил, напри-

мер, некоторые выдающиеся книги новейшей западной прозы, совсем непохожие на классические «модели», — например, романы Л. Арагона, Т. Вулфа, У. Стайрона. В нем жила (и осталась до конца) резкая и вполне оправданная неприязнь к литературному снобизму, элитарности, к эксперименту, возведенному в самоцель, короче говоря, — к проявлениям дегуманизации искусства. Но он признавал выдающийся талант М. Пруста, считал, что Ф. Кафка заслуживает «быть принятым всерьез». Иначе говоря, он не отождествлял больших писателей, затронутых влиянием модернизма, с теми философскими «разрушителями разума», с которыми он вел полемику<sup>17</sup>.

Одной из лучших работ Лукача в этой области было, несомненно, исследование об историческом романе<sup>18</sup>, в котором он разрабатывает марксистскую концепцию романа как самого универсального художественного изучения жизни во всей ее противоречивости и многообразии и развивает все основные проблемы и категории реализма. Различные формы исторического романа философ связывал с самораскрытием конкретно-исторических форм реальной действительности. Он тесно связывает развитие исторических форм романа с историческим развитием буржуазного общества. При этом история понимается им не просто как то, что творится современниками, но как то, что предшествует современной истории, то есть как предыстория. Философ совершенно по-новому рассматривает традиционные категории реализма, их взаимосвязь друг с другом и с объективной реальностью. Для этого Лукач вводит в действие новые методы критического анализа: литературно-эстетический анализ он связывает с политико-экономическим. В связи с этим сама лукачевская критика обретает фундаментальность, глубину и конкретность. Т. Л. Мотылева пишет об «Историческом романе» Лукача: «В этой работе проявились те качества трудов Лукача, которые делали их привлекательными для многих современников, — масштабность мышления, широта интернационального кругозора, глубокий историзм анализа. Тут было вместе с тем и нечто новое для Лукача: в качестве одного из критериев оценки художественных произведений у него выдвинулась наряду с категорией реализма и в тесной связи с ней категория народности... Книга Лукача об историческом романе, на мой взгляд, одна из тех его

историко-литературных работ, которые в наибольшей степени выдержали проверку временем»<sup>19</sup>.

Большой заслугой Лукача следует признать то, что разработку эстетических проблем он вел на широком фоне исследования социально-экономических, политических, этических, научных и религиозных проблем. Это как раз то, чего недостает многим современным исследованиям по эстетике, литературоведению, искусствознанию, литературно-художественной критике. А без основательной политико-экономической, социально-философской, нравственно-правовой оснащённости эстетические исследования становятся художными, формальными, схоластическими, оторванными от практически-теоретических интересов, в разрешении которых заинтересовано современное общество.

Блестящим примером такого комплексного исследования фундаментальных проблем философии и культуры является работа Лукача «Молодой Гегель»<sup>20</sup>, в которой он мастерски применяет ленинское учение о социалистической революции в конкретно-историческом анализе узловых моментов истории. Лукач показывает, что философия Гегеля — отражение трагического движения человеческой истории, ради достижения цели уничтожающей на своем пути страпы и народы, миллионы и миллионы людей. Жестокой бесстрастности идеалистической диалектики истории Гегеля Лукач противопоставляет материалистическое понимание истории, диалектику истории Маркса, Энгельса, Ленина, которая носит подлинно демократический характер, ибо вовлекает в борьбу за коммунистические идеалы самые широкие народные массы как творцов истории.

Борьба Лукача против всякого рода модернизма и авангардизма была, по существу, борьбой против мифологии XX века. Однако он чувствовал необходимость подвергнуть глубокой и основательной критике всю идеологию империализма, восставшую против разума, идеологию «разрушения разума», питавшую своими идеями литературу и искусство декаданса. Не менее важной причиной создания его работы «Разрушение разума» была и опасность фашизма: надо было вскрыть социальные, идейные, духовные корни фашизма и его человеконенавистнической идеологии. Лукач создает блестящую работу по критике буржуазной иррационалистической философии «Разрушение разума. Путь иррационализ-

ма от Шеллинга к Гитлеру»<sup>21</sup>, в которой дает всесторонний анализ и всестороннюю критику буржуазной философии и идеологии империалистического периода. Эта глубоко критическая работа пронизана социальным и историческим оптимизмом, верой в победу человеческого разума, в победу гуманизма над фашистским варварством, верой в победу социалистического строя над строем капиталистическим. Лукач верил в победу народов, восставших против «разрушителей разума», в «восстание масс за разум»<sup>22</sup>, в победу человечества над фашизмом.

## **ИСКУССТВО И РЕАЛЬНОСТЬ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ**

Исследуя возникновение эстетического отражения, которое он считает одним из важнейших источников искусства и человеческого познания вообще, Лукач замечает, что великие мыслители прошлого безоговорочно признавали фундаментом жизни стихийный факт подражания и отражения, мышления и художественной деятельности. «Академическое табу на учение об отражении было наложено лишь тогда, когда философский идеализм новейшего времени был оттеснен на оборонительные позиции материализмом и был вынужден — чтобы спасти приоритет сознания, признанного производным от бытия, — отбросить теорию отражения вообще»<sup>1</sup>.

Лукач показывает, что философский идеализм нового и новейшего времени также полностью отказывается от теории отражения на основании неправомерного и бездоказательного отождествления ее с механической фотокопией действительности, хотя, как известно, теория механического копирования сознанием объективной реальности была провозглашена старым метафизическим и механистическим материализмом. Что касается диалектического материализма, то она не имеет к нему никакого отношения. Наоборот, именно диалектическому материализму принадлежит заслуга в том, что он показал исключительно сложный, диалектический характер отражения. «Познание есть отражение человеком природы, — писал Ленин. — Но это не простое, не непосредственное, не цельное отражение, а процесс ряда

абстракций, формирования, образования понятий, законов etc., каковые понятия, законы etc. (мышление, наука = «логическая идея») и охватывают условно, приблизительно универсальную закономерность вечно движущейся и развивающейся природы... Человек не может охватить = отразить = отобразить природы всей, полностью, ее «непосредственной цельности», он может лишь вечно приближаться к этому, создавая абстракции, понятия, законы, научную картину мира и т. д. и т. п.»<sup>2</sup>.

С самого начала Лукач стремится раскрыть генезис эстетического, созревающие в недрах магии общие принципы «магии подражания» и художественного отражения действительности. Отмечая общий принцип, лежащий в основе искусства и магии (религии), — их антропоморфный характер, он указывает и на существенные различия между ними: «В природе эстетического — понимать изображение действительности как ее отражение, тогда как магия и религия приписывают системе своих отражений действительное существование и принуждают верить в это. Здесь кроется противоположность между ними, в ходе дальнейшего исторического развития выступающая все более отчетливо: эстетическое отражение конституируется как замкнутая в себе система (художественное произведение), а любое отражение магического или религиозного рода соотносится с трансцендентной действительностью»<sup>3</sup>. Самым общим отличительным признаком эстетического отражения Лукач считает его мирской, земной характер и противоположность магическим или религиозным образам, ориентированным на потусторонность, на трансцендентную действительность.

Лукач признает несостоятельной концепцию «врожденности» эстетического отношения к действительности. Эстетическое — продукт достаточно развитых социальных отношений. Такова, например, коллизия — фундаментальная категория отражения действительности в литературе, выделяющая ее из первоначального единства с танцем и пением, такова категория типического, несущая в себе зачатки различения магии и искусства. Тенденция к подобному их разъединению проявляется тогда, когда общественное развитие создает коллизии между индивидом и коллективом, а они становятся типическими лишь с разложением первобытного коммунизма и возникновением первых классовых различий.

Так же спонтанно возникают и формируются и другие эстетические категории. «Итак, мы видим, — пишет Лукач, — как из миметической целенаправленности периода магизма, в своей первоначальной устремленности не имеющей еще ничего общего с искусством... возникают важнейшие фундаментальные категории эстетического. Художественное воспроизведение мира берет начало в магическом мимесисе, разворачивается в его рамках и лишь на более высокой ступени развития отделяется от него»<sup>4</sup>. При этом основополагающей деятельностью для эстетического отражения действительности является деятельность, осуществляющая истинное отражение объективной действительности, внутреннего мира человека и чувственных способов его проявления и в своей неотделимости от достоверности отражения характеризующаяся максимальной эвокативностью, максимальным воздействием на человека.

Вопрос о соотношении магии, науки, религии и искусства достаточно труден и сложен. Заслуга наиболее четкого определения, как их сущности, так и их взаимоотношений, принадлежит Фрззеру, который считал, что «магия является искаженной системой природных законов и ложным руководящим принципом поведения; это одновременно и ложная наука, и бесплодное искусство»<sup>5</sup>. Он доказывал, что магия «близкая родственница науки». Магия неправильно применяет один из двух фундаментальных законов мышления — ассоциации идей по сходству и ассоциации идей по смежности в пространстве и во времени. «Гомеопатическую, или имитативную, магию вызывает к жизни ошибочное ассоциирование идей сходных, а магию контагиозную — ошибочное ассоциирование идей смежных. Сами по себе эти принципы ассоциации безупречны и абсолютно необходимы для функционирования человеческого интеллекта. Их правильное применение дает науку; их неправильное применение дает незаконнорожденную сестру науки — магию... Истинные принципы входят в состав прикладных наук, которые мы называем «искусствами»; магия же состоит из ложных принципов»<sup>6</sup>. Если под религией понимать умилоствление и умиротворение сил, стоящих выше человека, сил, которые якобы направляют и контролируют ход природных явлений человеческой жизни, если предположить, что миром управляют сознательные существа, которых можно отвлечь от



их намерения путем убеждения, то такая религия, полагает Фрэзер, «фундаментально противоположна магии и науке»<sup>7</sup>. Точно так же прямо противоречит принципам магии и науки предположение об эластичности и изменяемости природы. Главную задачу Лукач видел в том, чтобы, опираясь на исследования Фрэзера и других ученых, выделить искусство и эстетическое отражение из мира магии, из магического мимесиса, что он последовательно осуществил в своей работе и имманно с диалектико-материалистических позиций.

Серьезное теоретическое, идеологическое и практическое значение имеют проблемы, рассматриваемые в главе шестой, где исследуются пути обращения искусства к миру, его собственной мирозозидающей деятельности.

Как известно, в XX столетии получили широкое хождение взгляды, согласно которым «пещерная живопись» является высшим достижением изобразительного искусства человечества, поэтому дальнейшее развитие современной живописи должно якобы быть возвратом к ее истокам, в частности к пещерной живописи.

Лукач убедительно доказывает, что сущность этого своеобразного искусства состоит в реалистическом способе отражения, верном объективной действительности, правильно выделяющем существенное, но остающемся еще «внемирным». «Но с эстетической точки зрения реализм и «внемирность» — это взаимоисключающие противоположности; всякое отражение действительности... которое... направлено на воспроизведение интенсивной целостности, целокупности существенных, чувственно проявляющихся определений предметов, создает — намеренно или ненамеренно — особый мир. Парадоксальность достижений пещерной живописи палеолита в том, что изображенные животные, если их рассматривать как отдельные объекты, как будто бы обладают... внутренней интенцией к мирозозиданию, но вместе с тем изображаются они совершенно изолированно, в своем абстрактном для-себя-бытии, как если бы их существование не было никак связано с непосредственно окружающим их пространством, не говоря уже о естественной окружающей среде. Таким образом, с художественной точки зрения они находятся вне всякого мира...»<sup>8</sup>

Лукач отмечает характерную для создателей пещерной живописи острую наблюдательность, изощренность при вос-

приятии отдельного явления, предполагающего наличие непосредственно-чувственного понятия, совпадение индивидуального и типического. Однако превращение этих качеств в подлинно художественные происходит лишь в результате разделения труда, «возникновения профессиональных художников». Здесь же, согласно Лукачу, подражание действительности имеет чисто магический смысл — оказание благоприятного для общества воздействия на силы, стоящие «за ней». Именно это и создает, считает он, кажущуюся нам столь парадоксальной высокую реалистичность отдельных изображений при полном пренебрежении к каким бы то ни было отношениям и связям их с окружающим миром и даже пространством. Разумеется, этот эстетический парадокс обусловлен социально-исторически. «Здесь речь идет не о нормальном периоде детства в развитии человечества, о чем Маркс говорит применительно к Гомеру, а о преждевременном, изолированном «извращении» способностей к реалистическому подражанию и возможностей человека, которые не получают продолжения, дополнения, развертывания в ходе исторического развития... Одна сторона мимесиса, создание мира, по перечисленным выше причинам здесь не представлена, а другая — реалистическое воссоздание предметов — представлена в совершенстве»<sup>9</sup>.

Из сравнения этого древнейшего искусства с искусством античной Греции Лукач выводит другой источник происхождения эстетического, играющий важную роль в ходе его дальнейшего развития: «Преодоление границ, поставленных природой, доминирование взаимосвязей, рожденных социальным объединением людей, существование которого основано на отношениях между ними и на все более многообразном, также социально обусловленном «обмене веществ» с природой»<sup>10</sup>. Неподражаемость гомеровского эпоса Лукач объясняет тем, что уже в это время начинается отступление природных границ, но вместе с тем развивающаяся общественная жизнь еще предстает как некая новая «природа», создаваемая человеком для человека. Этот исторический процесс обогащения «обмена веществ» между обществом и природой определяет становление собственного мира художественного произведения, богатство и всеобъемлющий характер его связей с окружающим миром.

В трудовой деятельности человека возникает первое

действительное отношение между субъектом и объектом. Человек становится самим собою лишь тогда, когда он, отражая объективный мир, создает одновременно свой собственный мир и осваивает его. Этот мир в процессе отражения поднимает все взаимосвязи до уровня необходимого в самом себе мира, художественного мира, в котором содержание и определение объективной действительности эвоцируются миметически, пробуждаются к эстетическому существованию.

Эстетическое существование художественного произведения как самостоятельного мира имеет чисто антропоморфный характер: оно существует независимо от человека, являясь в то же время продуктом его деятельности, следовательно, всегда так или иначе связано с человеком, ориентировано на человека и взаимодействует с ним. Собственный мир искусства, как глубочайшее раскрытие наиболее существенного в субъекте, весьма точно выражает эту основополагающую плодотворную и движущую противоречивость эстетического. Но человек может познать самого себя лишь тогда, когда он познает окружающий мир, в котором он живет и действует, человеческое самопознание теснейшим образом связано с познанием объективного мира, общества и других людей. Искусство и повседневная жизнь могут сближаться только на основе углубления и упрочения этого познания.

Лукач подвергает резкой критике различного рода буржуазные теории, извращающие действительные связи между человеком и обществом (теория чувствования, ницшеанская теория дионисийского духа, основанная во многом на шопенгауэровско-вагнеровском учении, трансцендентно-мистические теории и т. д.). Судьба человека, подчеркивает Лукач, неразрывно связана с судьбой человечества. Человек все больше осознает и ощущает себя не только членом племени, рода, нации, класса, но и представителем великого сообщества людей — человечества.

Несмотря на усиление противодействия прогрессивной мысли (провозглашение онтологического одиночества индивида, бессмысленности хода истории, раздувание национального чувства, искажение самого понятия человечества и т. д.), наступил, пишет Лукач, исторический момент великого поворота, когда человек преобразует себя на уровне

более высокой и более широкой субъективности, подтверждая слова Маркса о том, что «освобождение каждого отдельного индивида совершается в той же самой мере, в какой история полностью превратится во всемирную историю». При этом осознание человеком его принадлежности к человеческому роду не только не сводит на нет его общественные связи с классом, нацией, напротив, оно придает этим связям более богатое и более глубокое содержание. Самым наглядным подтверждением этому является осознание пролетариатом своей миссии — уничтожение эксплуатации и угнетения в мировом масштабе. Искусство играет в этой борьбе свою роль, а эстетическое выступает как самосознание человечества на определенной исторической ступени его развития.

Рассматривая путь субъекта к эстетическому отражению, Лукач исследует эстетическую субъективность, отчуждение и возвращение в субъект, движение сознания частного индивида к самосознанию человеческого рода.

Показывая несостоятельность понимания субъективности различными идеалистическими школами, Лукач дает диалектико-материалистическое истолкование этой категории и подчеркивает ее значение во всех видах человеческой жизнедеятельности. Развитая и правильно понятая субъективность ведет к осознанию ответственности, а «в ответственности утверждается континуальность личности, ее самосохранение в смене времен»<sup>11</sup>. И напротив, извращенная субъективность приводит к разрушению личности. В искусстве субъективность играет особо важную роль, поскольку оно призвано создавать мир, созразмерный и отдельному человеку, и человечеству в целом.

Вслед за Гегелем Лукач настаивает на диалектике субъективности и объективности, формирующейся в трудовом процессе. Реальное значение целей, которые ставит субъект, полностью зависит от того, насколько правильно отражается сознанием предмет и орудие труда. Эстетическая потребность обусловлена стремлением приблизиться к пониманию мира во всей его реальности и объективности через его личное переживание.

Эстетическое отражение отличается от научного превращение «предмета сознания в предмет самосознания», ибо произведение искусства во многом определяется образом

мыслей художника. Художник, как показывает Лукач, не может быть беспристрастным: «Партийность художника — это нередко явление очень сложное и внутренне противоречивое, и все же, чем глубже она пронизывает произведение, каждую из частных образов, тем более имманентной его миметической предметности она становится, тем более четко выступает установка художника в своем воздействии на творческий процесс»<sup>12</sup>. Утверждение, что такое влияние установки художника якобы субъективизирует партийность художественного произведения, Лукач считает предрассудком.

В эстетике первичным феноменом эстетической субъективности является мимесис. Произведения искусства непосредственно отражают те взаимосвязи и качества людей, которые оказывают прямое влияние на их судьбу в условиях современного им общества. Лукач справедливо замечает, что художественное изображение, основанное на субъективности, сохраняет структуру объективной социально-исторической действительности ее истинных внутренних пропорций. Мышление и строй чувств — это отражение того, что реально совершается в объективной действительности. Новое значительное содержание ведет к подлинному обновлению формы и к выработке новых форм. Однако только художественно выявленное содержание создает основу для эстетического мимесиса, для отражения действительности, не зависимой от сознания. А самосознание человечества выступает источником и основой своеобразия эстетического отражения.

Вычленив гомогенную систему опосредования, Лукач показывает, что она возникает из потребности людей постичь существующий мир как мир их радостей и печалей, как мир их деятельности, созидания своей внутренней жизни и овладения внешней действительностью. И если в науке эта система связана с объективностью, то в искусстве — с субъективностью. Целостность и полнота художественного произведения содержательны, и посредством эстетического бытия такое содержание обретает формы, эвоцирующие данный мир; вне этих своих эвокативных свойств подлинно художественное произведение немислимо.

В искусстве, как и в жизни, богатство и глубина субъективности достижимы лишь через овладение внешним миром. В связи с этим Лукач показывает художественную несостоятельность модернистских методов искусства. Только

отражение объективного мира как такового и субъективного мира человека в его объективности дает возможность переживать мир как нечто целое, только при этом условии завершенность эстетического образа становится носителем миропонимания с позиций человечества, носителем самосознания человеческого рода. И только в этом случае искусство дает человеку величайшую радость переживания мира как его собственного, соизмеримого с ним мира.

Рассматривая дефетишизирующую функцию искусства, Лукач исходит из того, что позиция, занимаемая по отношению к фетишизму, оказывается водоразделом между прогрессивной и реакционной художественной практикой. И несмотря на то что искусству по самой его природе присуща дефетишизация, от того, направлено отражение на фетишизацию или дефетишизацию, зависит ориентация и содержание самого искусства.

Универсальный характер носит исследование фетишизации у Маркса. За господством вещей Маркс вскрывает отношения между людьми, доказывая, что люди способны регулировать и контролировать эти отношения, воздействовать на их изменение и развитие. Поскольку искусство представляет «естественную» среду человека в ее «естественных» связях, оно всегда отражает только реально существующий мир и носит стихийно диалектический и материалистический характер.

Разумеется, в искусстве в отличие от науки речь идет не о том, чтобы превратить объективную диалектику действительности в субъективную диалектику понятий, суждений, умозаключений, а о том, чтобы отобразить ее по возможности верно и полно, поэтому диалектика выступает здесь скорее не как метод, но как результат стремления к правдивому отражению действительности. В силу этого, полагает Лукач, искусство с его наивной самоочевидностью способно гораздо глубже и решительней бороться против косных, фетишизированных данностей жизни, чем современные ему науки и философия.

Лукач настоятельно подчеркивает дефетишизирующую функцию эстетического. Отраженный искусством мир становится в художественном произведении его собственным, завершенным в себе миром, дефетишизирующим внешний, окружающий человека мир, формирующим его как мир чело-

века на определенном этапе его внутреннего развития, достигающим в ходе диалектического синтеза внешнего и внутреннего, подлинной универсальности отображения соразмерного с человеком мира.

Последовательно выступая против фетишизации искусства и художественного творчества, Лукач подвергает резкой критике разного рода модернистские концепции, предлагающие создавать вместо эстетической определенности ее иллюзию. Идеологический упадок какого-либо класса — декланс — обычно нагляднее всего проявляется в нарушении субъектно-объектных отношений: в ложном субъективизме и ложном объективизме, обесчеловечивании действительности и человека.

Лукач обращает внимание на то, что подлинное развитие человеческой личности возможно лишь в неразрывной связи с миром. Если человек замыкается в себе или капитулирует перед окружением и приспосабливается к нему, он неизбежно оказывается духовно искалеченным. Человек, утверждает Лукач, возвышается до этической субстанциальности только тогда, когда ему удастся реализовать в своей деятельности подлинное соотношение внутреннего и внешнего, объективного и субъективного, необходимости и свободы. При этом этическое и эстетическое поведение человека находится в сложной, противоречивой взаимосвязи: этика ориентирована на самое человеческую действительность, эстетика же стремится верно отобразить значимый для человека мир. Диалектика эстетического отражения исходит прежде всего из взаимоотношения объективности и субъективности. Их диалектический синтез, подчеркивает Лукач, возникает здесь лишь тогда, когда творческий субъект способен понять соотношенность объектов с человеком или человечеством как их собственное определение, органически вывести реакции человека на окружающий мир из некоторой целостно действующей субстанции, объемлющей и человека, и его среду.

Цитируя стихотворение Гёте «Ультиматум», Лукач подчеркивает всю важность поставленного им вопроса: ядром или оболочкой является человек?<sup>13</sup> Ядро человека, то есть его сущность, — важнейшее опосредующее звено между личностными и общечеловеческими, внутренними и внешними его проявлениями, в то время как оболочка — это част-

ность и абстрактность. Смысл гётевского стихотворения Лукач подытоживает в выводе, что «бытие человека как ядра полагается дефетишизирующим воззрением на мир, и в то же время бытие человека как оболочки полагается его капитуляцией перед фетишизирующими предрассудками»<sup>14</sup>. Из этого следует, что эстетическое отражение может постигать и воспроизводить мир человека, свободного от фетишистских предрассудков.

Особое значение Лукач придает единству внутреннего и внешнего, их неразрывной взаимосвязи, которая рождается, устанавливается и развивается только в деятельности человека. Разрыв между внутренним и внешним ведет к утрате связи между человеком и человечеством. На уровне частного единство внутреннего и внешнего действует как тенденция. «Чем заметнее в соответствующем обществе выступает воздействие утверждающих себя как всеобщие существенных форм (класса, нации и т. д.), тем яснее и эта тенденция. Рост значения индивидуальности не снимает этого соотношения, хотя благодаря этому росту оно все более усложняется. Необходимо наличие особых общественных условий, чтобы индивидуальная жизнь стала устойчиво развиваться в направлении исключительности, чтобы связь человека со всеобщими силами жизни оказалась затемненной и чтобы тем самым возникла видимость, будто партикулярность есть всеопределяющая потенция любого человеческого существования. Так, в мышлении нового времени данная тенденция проявилась как кьеркегоровское учение о неизбежном инкогнито человека, базирующееся на софистической полемике с приведенной нами концепцией Гегеля. Эстетическое значение этого учения, противоречащего всем объективным фактам человеческой жизни и потому объективно и философски неприемлемого, заключается в том, что впервые предвозвещенное кьеркегоровской философией социальное бытие стало затем все шире и глубже превращаться в мировоззренческую основу художественной практики одаренных личностей и влиятельных течений. Фетишизирование человеческой среды в виде иррациональной «системы» бессмысленно антигуманных сил, а равно и фетишизирование человеческой души в виде герметически закрытой, замкнутой в себе монады, проявления которой неизбежно будут неправильно поняты другими людьми и которая со своей



стороны не может понять каких-либо проявлений других людей, — все это обедняет содержание и искажает форму в такой мере, что невозможным становится даже отразить оригинал; художественно выразить враждебность современного капитализма человеку и полную бессмыслицу человеческой жизни в этих условиях. Ибо как в объективной общественной действительности уединиться человек может только в обществе, таким же образом сама конкретная невыразимость душевного состояния предполагает нормальную, хотя в данном случае и нарушенную, связь между внутренним и внешним. Это отличает, например, «Моллой» Беккета от «Процесса» Кафки: в романе Кафки абсолютное иикогнито частного человека проявляется как бунтующая и эвоцирующая бунт ненормальность человеческого существования, следовательно, на основе — хотя и негативно — судьбы человека как представителя рода, в то время как герой Беккета самодовольно погружается в фетишизированно-абсолютизированную обособленность. Поскольку при спонтанном признании тождества внутреннего и внешнего оно выступаст как элементарная предпосылка человеческой жизни и совместной жизни людей вообще, данное противопоставление вновь подтверждает гётевскую концепцию ядра и скорлупы. Кажущаяся глубина писателей типа Беккета есть не более как цепляние за определенные симптомы капитализма наших дней, лежащие непосредственно на поверхности. А что же это такое, если не то, что Гёте называл скорлупой?»<sup>15</sup>.

В этом отрывке, по существу, представлена в концентрированном виде история становления, формирования и развития буржуазного философско-эстетического сознания от Кьеркегора до Беккета и Кафки. Структура этого отчужденного сознания — своеобразный, поверхностный и искаженный слепок, копия отчужденной буржуазной действительности.

\* \* \*

Особое внимание Лукач уделяет катарсису как всеобщей эстетической категории. Любое художественное произведение преследует цель максимального воздействия на человека, воспринимающего искусство. Поэтому таким путем, подчеркивает он, прогрессивные течения в эстетике пыта-

лись влиять на индивидуальную и социальную жизнь человека, формируя его чувства, настроения, взгляды, вкусы, в конечном счете мировоззрение, выдвигая на первый план великую общественную роль искусства.

Уже античная эстетика признает значительное влияние эстетических переживаний на человека. Аристотелевский катарсис обычно связывают с трагедией, с чувствами страха и сострадания. Лукач же, исходя из аристотелевского понимания катарсиса и его роли в жизни человека и общества, признает его универсальный характер: «Катарсис был и остается непреходящим моментом общественной жизни, поэтому его отражение должно быть не только вновь и вновь воспринимаемым мотивом художественного воплощения, но и одной из сил, формирующих эстетическое отображение действительности»<sup>16</sup>. По своему содержанию эта категория охватывает очень широкий круг явлений, выходящих далеко за пределы трагедии и связанных с нею переживаний.

Катарсис правильнее связывать не с трагическим, а с эстетическим в целом, ибо, по существу, любое подлинно глубокое воздействие истинного искусства вызывает катарсис. Во всех своих проявлениях эстетический катарсис — сознательно совершаемое, концентрированное отражение потрясения, пережитого человеком в реальной жизни. Следовательно, речь всегда идет об этической проблеме, составляющей суть эстетического переживания. Поэтому Лукач считает катарсис предельным случаем в системе возможных моральных решений, регулирующих человеческую жизнь.

Катарсис может иметь самые различные формы и проявления. Например, Гоголь в «Ревизоре» воплотил негативное воздействие катарсиса в смехе. Вообще связь эстетического катарсиса с этическим поведением все более усложняется.

Характерно, что Лукач делает катарсис своеобразным критерием художественного совершенства произведения искусства, разрешающим все противоречия его содержания и определяющим его социальную функцию, его воздействие на жизнь человека, испытывающего это очищающее потрясение. «Подлинно великих художников отличает от второстепенных умение уверенно и безошибочно находить в жизненном материале самобытное содержание и, сливая его с определенной формой, а если это необходимо, обновляя ее,

давать ему новую жизнь... Если такого совпадения содержания и формы не происходит... появляется на свет такого рода произведение, которое принято называть беллетристической...»<sup>17</sup> Подобная беллетристика может быть достоянием любого искусства, причем в техническом отношении достаточно изощренным, но в своем воздействии остающимся на уровне развлечений, приятных ощущений, никогда не расширяющим и не углубляющим кругозора человека, как это происходит при переживании катарсиса.

Разновидностями беллетристики Лукач считает «массовое» искусство, в котором нуждается и которое потребляет «массовый» человек, отличающийся чаще всего не вполне осознанным, ложным, основанным на иллюзиях представлением об отношении к своему классу, об особенностях собственной личности и своей индивидуальной судьбы. К отклонениям от эстетического принципа Лукач причисляет также вторжение риторики и публицистики в искусство, применение такого «творческого метода», как монтаж, то есть включение в ткань произведения статистических материалов, документальных подробностей и т. д., превращающее специфически эстетический вид отражения в некое вспомогательное средство.

Лукач постоянно подчеркивает, что искусство — это самосознание человеческого развития, а эстетическое отражение всегда выражает некую жизненную истину, связывая эту истину и ее предметную структуру с человеком. Чем глубже и универсальнее произведение, тем богаче его связи с действительностью, тем обширнее и сложнее они опосредованы. Социальная роль искусства, отмечает Лукач, состоит в психологической подготовке «новых форм жизни, с тем побочным действием, что оно накапливает и сохраняет все человеческие ценности прошлого в их доступном для переживания виде и что поэтому оно в состоянии наиболее отчетливо показать все возникающие и полностью преобразующиеся на исторической сцене формы жизни в их человеческой целокупности; тем самым оно может свидетельствовать о том, какие человеческие ценности заслуживают освоения, какие — сохранения и, возможно, дальнейшего развития, а каким по праву подобает кануть в Лету»<sup>18</sup>.

Настоящее искусство всегда исходит из соотносительности истории с человеком и человека с историей. Однако эстети-

ческое отражение, искусство — это не просто осознание объективно существующей действительности: «Специфически эстетическое в этом отражении заключается в том, что оно есть самосознание человечества. Такое самосознание подготавливается предхудожественными переживаниями творческой личности вплоть до возникновения художественного произведения, завершается в его оформленной индивидуальности, приобретает свою социальную законченность в эстетическом переживании воспринимающего субъекта и в последствии этого переживания... Только в этом самосознании безгласный сам по себе для человека мир, собственная безгласность человека перед этим миром и перед самим собой расторгаются и превращаются в новую способность к выражению»<sup>19</sup>.

Таким образом, анализ мимесиса, осуществленный Лукачем, отличается необычностью логической структуры, универсальностью, диалектическим введением категорий и динамичностью их взаимоотношений и взаимодействий; тесной связью с повседневной жизнью человека и человечества; прослеживанием исторического движения искусства от простейших форм отражения до самых сложных и самых глубоких; признанием функционального многообразия и многозначности искусства и эстетического отражения как самосознания человечества; выявлением диалектической взаимосвязи его «горизонтальных» и «вертикальных» координат, соотносённостью логики исследования, логики изложения и логики отражения с историей человека и человеческого общества; утверждением единства диалектических, логических и гносеологических аспектов, определяющих универсальность и своеобразие эстетического как важнейшей категории эстетики, основополагающей для ее категориальной системы и находящейся в постоянном изменении, движении и развитии.

\* \* \*

Для полного раскрытия сущности эстетического Лукач считает необходимым не только провести границу между эстетическим отражением действительности, отражением в повседневной жизни и научным отражением и вскрыть материальную базу существования и изменения этого отражения, но и выявить, каким образом специфически эстетиче-

ское выступает на уровне отдельных индивидов, как оно противостоит здесь формам отражения в повседневной жизни и формам научного отражения.

При этом Лукач опирается на материалистическое учение И. П. Павлова о рефlekсах, которое, по его мнению, открывает перспективы для решения сложнейших проблем познания и отражения. Признавая, что открытие Павловым второй сигнальной системы дает ключ к материалистически-психологическому анализу человека, Лукач считает, однако, что невозможно основывать типологизацию и психологию художественного творчества и эстетического восприятия на одних только условных рефlekсах. В связи с этим он вводит понятие сигнальной системы 1<sup>1</sup>: «...в трудовом процессе должны вырабатываться рефlekсы, которые... не являются простыми условными рефlekсами, хотя они в отличие от языка не возвышаются как абстракция над непосредственной чувственностью; в этом отношении они, подобно языку, становятся сигналами сигналов. Эти рефlekсы мы предлагаем обозначить как «сигнальную систему 1<sup>1</sup>», чтобы отразить их промежуточное положение между условными рефlekсами и языком»<sup>20</sup>.

Действие этой сигнальной системы в жизни проявляется там, где нужна молниеносная ориентация в сложных отношениях посредством воображения. Естественно, вторая сигнальная система и сигнальная система 1<sup>1</sup> связаны с решением проблем человеческого познания и вообще с проблемой человека. Вся история человеческой культуры свидетельствует о постановке собственно человеческих проблем и о попытках их решения. Большую роль, согласно Лукачу, здесь играет сигнальная система 1<sup>1</sup>, так как люди глубоко переживают то или иное состояние прежде, чем им станет ясен источник и содержание этих переживаний. Первичное содержание такого переживания — молниеносное понимание сути целостного человека как такового через средство другого целостного человека. Познание ориентировано на его истинную сущность, но эта истинность проявляется в ее соотносительности с собственным «Я».

Таким образом, как отмечает Лукач, «сигнальная система 1<sup>1</sup> работает как система контроля и коррекции, препятствующая окостенению в виде условных рефlekсов тех принципов, которые изначально были выработаны в ходе

рациональных рассуждений»<sup>21</sup>. Она сохраняет и интенсифицирует связь с непосредственными чувственными впечатлениями. Вместе с тем, поскольку она служит прежде всего целям познания человека, она имеет общественно-исторический характер и отличается динамизмом, то есть постоянно переходит в другие сигнальные системы.

Лукач подчеркивает, что искусство является средством объективации сигнальной системы 1<sup>1</sup>, но по своей сущности оно не может иметь столь универсального характера, как язык. Искусство выступает как высшая и наиболее адекватная форма проявления этих сигналов, хотя сами они исходят от повседневной жизни и независимы от искусства. Поскольку оно ориентируется на эвокативное воздействие, то все средства отображения и передачи действительности организуются сигнальной системой 1<sup>1</sup>, которая сознательно управляет воздействием искусства.

Заслуживают внимания выделяемые Лукачем три основных признака, позволяющих отличать сферу действия сигнальной системы 1<sup>1</sup> от областей первой и второй сигнальных систем: 1) действительность переживается как конкретная целостность, ее сущность как бы противопоставляется ей самой, а переживание этой действительности получает оттенок чего-то окончательного, завершенного; 2) объективация не снимает ориентации изображаемого мира на субъект, напротив, всякое эстетическое изображение именно в своей объективной верности действительности соотносится с воспринимающим субъектом; существование изображаемого мира как эстетического образа связано с возможностью эвокативного воздействия на субъекта, который воспринимает предложенный ему «снимок» с действительности как свой собственный мир, как мир, который противостоит ему, независим от него, но с которым он неразрывно связан как субъект восприятия; 3) «этот субъект носит общественный характер, а эстетическая рецепция выносит глубинную социальность человека на поверхность, делая ее предпосылкой переживания»<sup>22</sup>.

Объектом отражения сигнальной системы 1<sup>1</sup> Лукач считает людей в их отношении к человеческому роду<sup>23</sup>. Это позволяет вводить прошлое в настоящее, а настоящее в будущее и наоборот — словом, реконструировать историю, весь человеческий опыт, делать его достоянием современного че-

ловека, а современного человека делать активным участником прошлого и будущего.

Конечно, для этого следует изучать и знать язык искусства, а освоение художественного «языка» — дело длительное, трудное и противоречивое. Когда, например, французские импрессионисты отказались от локального цвета, поставив себе целью передать средствами живописи световоздушную среду, публика выступила с резким протестом.

Рассматривая взаимосвязь поэтического языка и сигнальной системы <sup>1</sup>, Лукач задается вопросом: «Но не состоит ли великая миссия искусства как раз в том, чтобы преобразовывать мир познанной и освоенной человеком в-себе-сущей объективности в мир, существующий для людей, для человеческого в человеке? Это превращение проявляется естественнее всего (и вместе с тем наиболее очевидным образом) там, где в качестве миметического посредника выступает язык... Мир человека как отображение действительности предполагает, следовательно, в качестве гомогенной посредствующей системы слово, тяготеющее к образованию чувственно данных представлений. Эта двойственность, снятие дезантропоморфированной абстракции и одновременное сохранение истинного отражения объективной действительности — и создает сущность поэтического языка» <sup>24</sup>.

Лукач называет ошибочными концепции, согласно которым поэтический язык считается «родным языком» человечества. Поэтический язык тяготеет к единственности, неповторимости. Он представляет собой качественный скачок по сравнению с языком повседневности. Однако лишь соединение единичности и обобщенности создает его специфику, его способность отражать внутренний и внешний мир человека «таким образом, чтобы сохранялась однозначность понятийной определенности, полученная благодаря использованию языка, второй сигнальной системы, но при этом единичное и его связь с судьбой человеческого рода получали чувственно-очевидное выражение. Это смысл трансформации, которой сигнальная система <sup>1</sup> подвергает язык... Поэтический язык находит свое место в ряду человеческих потребностей не благодаря своей «красоте», а за счет того, что он позволяет высказать и выразить невыразимое иными средствами в его своеобразной однозначности» <sup>25</sup>.

Важную роль в эстетике Лукача играет категория особенного как адекватного выражения сущности эстетического<sup>26</sup>. В анализе этой категории Лукач, как и всегда, опирается на классиков философии, начиная с Аристотеля и кончая Гегелем.

Однако по мнению Лукача, ни один из этих мыслителей не смог правильно и до конца выявить роль, место и значение категории особенного как эстетической категории. «Специфика эстетической сферы состоит в том, — пишет Лукач, — что особенное не просто оказывается между всеобщим и единичным — как их опосредование, — но и образует организующую среду, середину... особенное является здесь — будучи серединой — исходной и конечной точкой соответствующих движений...»<sup>27</sup>

Применительно к человеку и человеческому обществу Лукач характеризует особенное как жизненно важную категорию, отражающую сложившееся положение вещей: не боги и не потусторонние силы, а «судьба человека сознательно ставится в центре мировых событий, образует ту среднюю точку, вокруг которой все — и природа, и общество — должно группироваться»<sup>28</sup>.

При рассмотрении особенного как эстетической категории Лукач вновь подчеркивает, что мир искусства всегда выступает как мир человека, мир людей, представляющий собой в высшей степени развитую, наиболее полную субъективность, реализация которой возможна лишь на уровне столь же полной объективности; произведение искусства в своем качестве эстетического формообразования становится воплощением органического единства внутреннего мира человека с внешним миром, человеческой личности с ее судьбой в мире, осуществляя, таким образом, путем отображения снятие обеих крайних точек в мире человека как мире человечества. Только человечество в целом может разумным образом объективно стремиться к реализации этого единства, и только оно одно призвано осуществить ее хотя бы приближенно. Произведение искусства имеет глубоко исторический характер, оно остается неразрывно связанным с историческим моментом своего возникновения. Вместе с тем эстетическое всегда соотносено с человеком и с общечело-



веческим посредством верного отображения объективной действительности и человеческих переживаний. Чем точнее, вернее и глубже это отражение, тем совершеннее и значительнее художественное произведение.

Генезис произведения искусства в процессе творчества, его вечное обновление в актах восприятия происходят именно в сфере особенного как специфического определения типичного, составляющего основу той субстанциальности, которая присуща всеобщему. Особенное, согласно Лукачу, — это главная, определяющая категория эстетического.

## **СУЩНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ИСКУССТВА**

С позиций материалистической диалектики первостепенное значение следует придавать, полагает Лукач, не попыткам классификации и упорядочения видов и родов искусства, но исследованию их исторического генезиса и логической, общетеоретической основы. Всю систему искусств и их категориальное единство необходимо исследовать как результат сложного и противоречивого исторического процесса, в ходе которого происходит размежевание отдельных видов искусства и одновременно складывается своего рода эстетический медиум, общий для всех видов искусства при их полной самостоятельности и независимости друг от друга (хотя и при тесном взаимодействии).

Особенно резко Лукач выступает против идеалистических и метафизических утверждений о наличии некой изначальной художественной способности человека, которая якобы дифференцируется сама по себе в системе искусств вне всякой связи с объективной действительностью. Столь же решительно он критикует идеалистические и вульгарно-материалистические концепции, придающие исключительное значение чувствам человека в разграничении отдельных видов искусства, каждый из которых связан будто бы только с одним определяющим этот вид искусства чувством человека. Неприемлемым считает Лукач и деление искусств на «временные» и «пространственные» или на аудитивно-временные и визуально-пространственные, поскольку «временные» виды искусства необходимым образом включают в себя

пространственные параметры, а «пространственные» виды искусства, разумеется, обладают и временными параметрами.

Исследуя соотношение видов искусства, Лукач, как нам кажется, стремится не столько решить проблему нового «Лаокоона», то есть новой классификации искусств, сколько показать глубоко диалектический характер каждого искусства как отражения объективной действительности и внутреннего мира человека, а также глубоко диалектическую взаимосвязь между видами искусства. Именно это Лукач справедливо считает общим для всех видов и жанров искусства. Мимесис всегда составляет основу всех видов искусства, основой же мимесиса является диалектика субъекта и объекта, практически-теоретическая деятельность человека, взаимодействие человека и природы, человека и общества, человека и окружающего его мира.

Отрицание миметического характера искусства появилось лишь в наше время, когда некоторые философы и теоретики искусства стали выступать против теории отражения, говорить о взаимоисключающем антагонизме выражения и отражения, сомневаться в объективности внешнего мира, отрицать его материальность как основу человеческих ощущений.

Например, музыку, которую традиционно считали временным искусством, стали рассматривать в отрыве как от объективной реальности, так и от объективного времени, истолковывая ее чисто субъективистски. Уже Кант признавал время «чистой» формой чувственного созерцания, или априорной формой внутреннего чувства. Не случайно он видит в музыке «прекрасную игру чувств».

Опираясь на диалектическое учение Гегеля о материи, времени и пространстве, Лукач вскрывает несостоятельность субъективно-идеалистических концепций. Он показывает, что движение есть процесс, переход из времени в пространство и наоборот, а материя есть связь пространства и времени, что время и пространство немислимы без материи, как материя немислима без времени и пространства. Каждое конкретное течение времени имеет исторический характер. Историчность пронизывает музыку, как, впрочем, и любой другой вид искусства. То, что считалось вечным, оказывается возникшим исторически, а историческое выражение и отражение сущности своего времени становится вечным.

Однако Лукач отвергает идеалистическую конструкцию Гегеля, напрямую связывающего развитие отдельных искусств с определенными ступенями исторического развития. Другое дело, что некоторые виды искусства получают преимущественное развитие в те или иные исторические периоды, когда общественно-историческая роль искусств способствует более полному раскрытию заложенных в них возможностей.

Так, музыка как вид искусства постоянно развивается и совершенствуется, ее мир все время расширяется и углубляется. Создаваемый ею космос эмоций охватывает все, что существует и действует в духовном мире человека. Своеобразие этого космоса состоит в том, что он образует свой мир постольку, поскольку «ликвидирует» мир предметный. Музыка находит себя как мимесис мимесиса, возрождая обычно вытесняемую и подавляемую логику эмоций, которая развивается до ее завершенности; она полностью реализует себя только как опосредованное отражение объективной действительности и как прямой ответ на эту действительность. Такая реализация проявляется не столько в виде антагонизма между субъективностью и объективностью, сколько преимущественно в виде имманентных противоречий самого внутреннего мира.

Лукач ставит серьезную проблему реализма в музыке. Подчеркивая близость музыки с родственными ей искусствами, он полагает, что мы можем с полным основанием говорить о реализме в музыке, то есть о том, в какой мере то или иное произведение отражает действительность своего времени.

Лукач отводит музыке исключительно важное место в жизни человека, признавая особую глубину ее воздействия на него, способность погружать человека в свой мир, заставляя его жить в нем и переживать его. Собственный мир музыки в подлинно художественном смысле возникает только в том случае, если выражаемые и отражаемые ею эмоции существенны с общечеловеческой точки зрения и если музыка способна до конца раскрыть эти приведенные ею в движение эмоции. Там же, где «модель» музыкально отображенных эмоций замыкается на частных, повседневных проявлениях человека, музыка просто сводит их внутреннюю скудность к внешней, формальной сглаженности; в

этом случае, подчеркивает Лукач, она никогда не создаст свой мир и потому никогда не сможет воплотиться в подлинно художественной форме. И какова бы ни была при этом основа формотворчества — будь то устоявшиеся традиции или рискованнейшие новшества, — в узких рамках чисто частного все проявления его будут низведены к пошлости или низкопробной банальности.

\* \* \*

При рассмотрении архитектуры Лукач критикует различного рода натурфилософские концепции, приводящие к полному или частичному отрицанию ее связи с человеком и человеческой жизнью. Так, Шеллинг подразделял искусства на реальные (музыка, живопись, пластика) и идеальные (поэзия, лирика, эпос, драма), определяя архитектуру как часть пластики. Шопенгауэр усматривал в архитектуре «объективацию» идей, являющихся низшими ступенями объективации воли, тем самым отводя ей в иерархии искусств одно из последних мест. Гегель же признавал архитектуру первым из искусств, сформировавшимся ранее скульптуры, живописи и музыки. Все эти идеалистические концепции, в том числе и концепцию Гегеля, Лукач подвергает резкой критике. Он доказывает, что архитектура относится к сравнительно поздно возникшим искусствам, поскольку ее эстетическому генезису предшествовал довольно длительный период развития технически полезного строительства, а также формирования эмоций, связанных с пространственными представлениями. Ошибочную позицию Гегеля в определении архитектуры как неорганической скульптуры, как начальной стадии искусства, непонимание им исторической диалектики ее развития, эстетической связи ее сущности с социальным запросом и отношения последнего к собственно эстетическим проблемам — все это Лукач объясняет недооценкой основной эстетической проблемы архитектуры: созидания пространства. Развитие архитектуры он связывает не с вопросами истории искусства, а с философией генезиса архитектурного пространства, то есть с философским определением его характера как эстетического мимесиса.

Он полагает, что представление об архитектурном пространстве развивается из первоначально относительно аб-

страстных и общих отношений людей с тем пространством, которое они эмоционально-спонтанно принимают как свое собственное, пространством, все более обогащающимся и формирующимся под воздействием общественного назначения.

Реальность архитектурного произведения и реальность архитектурного пространства обуславливают качественные особенности двойного мимесиса в архитектуре (по сравнению, например, с музыкой). Человек уже не противостоит специально созданному пространству, а существует в этом пространстве.

Своеобразие архитектуры, согласно Лукачу, заключается в отрицании всякой негативности. Поэтому из всех искусств только она одна в состоянии выявить общественное бытие на той или иной стадии его развития во всей его совокупности, сделать социальные установки, претворяющиеся в жизнь деятельностью отдельных людей, непосредственно эвокативными. Общественный пафос выступает здесь в чистой форме.

Лукач подчеркивает историчность архитектуры как искусства и поддерживающую из этого восприимчивость ее к общественно-историческим переменам. Так, развитие капитализма привело к дегуманизации искусства, в том числе и архитектуры: деградация социального заказа, его растворение в полной абстрактности, его подверженность субъективным требованиям и произволу моды имели следствием упадок архитектуры как искусства.

Социалистическое общество, по мнению Лукача, тоже до сих пор было не в состоянии поставить перед архитектурой конкретный социальный заказ и вывести ее из тупика. Причину этого он усматривает в том, что за короткое время своего развития социализм не мог обеспечить условия для формирования нового социального заказа, хотя работа в этом направлении велась и ведется довольно напряженная.

При рассмотрении архитектуры как искусства Лукач не избежал ошибок своей молодости: он вновь вернулся к категории тотальности, состоящей из пространства, времени, движения и материи, возводя ее в степень универсальной эстетической категории<sup>1</sup>. Понятно, что архитектура как вид искусства ориентирована на всеобщее и детали играют здесь роль, отведенную им единым целым. Но как быть тогда с

категории особенного, которой сам же Лукач придает универсальное значение и в искусстве, и в сфере эстетического вообще? Каково тогда взаимоотношение между тотальным и особенным, если не принимать во внимание единичное, как бы элиминируемое в архитектуре? Как понимать отрицание категории тотальности в живописи, которую Лукач считает наиболее индивидуализирующим из всех видов искусства?

Анализ архитектуры, проведенный Лукачем, затронул также ряд проблем прикладного искусства. Здесь Лукач исходит из различия между общим и частным как фундаментом идеологических и эмоциональных факторов, обуславливающих производство предметов декоративно-прикладного искусства. Прежде всего он отмечает в этой связи различие в использовании человеком официального и частного зданий: в первом случае наблюдается тесная связь общих всем эмоций с присутствием и деятельностью человека именно в данном помещении, связь с архитектурным воплощением пространства; во втором — сведение функций пространства к непосредственно практической полезности, где эта зависимость остается вынужденно случайной.

В декоративно-прикладном искусстве речь идет не о создании пространства как в архитектуре, а о производстве отдельных предметов, которые размещаются в нем. Поэтому универсальность социального заказа здесь значительно ослаблена и смещена в сторону партикулярности. Эмоции, вызываемые произведениями этого искусства, остаются составной частью повседневной жизни.

Познание объективной действительности и его технологическое использование не поднимаются здесь над уровнем обыденного мышления. Цель, конкретно организующий принцип производства такой продукции всегда состоит в использовании его отдельным человеком в его частной сфере. Не случайно, что орнаментика и другие подобные моменты выступают на первый план в прикладном искусстве, причем орнаментика все больше лишается эстетической плодотворности.

Еще одну группу важных эстетических феноменов, в которых выявляются сходные формы мимесиса, Лукач находит в садово-парковом искусстве. Первые принципы организации природы, подчеркивает он, возникли на основе опти-

мальной полезности, постепенно формируясь как принципы построения эстетического объекта. Диалектика двойного мимесиса действует и здесь: отражение объективных законов оптимального развития растений служит социально обусловленным целям, а затем в преобразованном виде воспроизводится в эстетических категориях. Правда, как замечает Лукач, эстетическая точка зрения применима лишь к относительно небольшой части садов. Задача, которую он ставит перед собой, состоит в том, чтобы показать, как общественные потребности, вызвавшие к жизни утилитарное садоводство, превращаются в социально-эстетические требования к садово-парковому искусству.

Это искусство, как и архитектура, обладает позитивным, утверждающим содержанием, исключая негативность. Вместе с тем Лукач указывает на принципиальную антиномичность самой сущности садового искусства. Если сады Египта и Передней Азии предстают как часть архитектуры, а сады эпохи Возрождения полностью подчинены духу архитектоники, то барочные парки отличаются единством композиции, не следуя рельефу местности, но подчиняя его. В переходный период от феодализма к капитализму Лукач отмечает два мотива, определяющие эстетическую сущность садово-паркового искусства: пафос утверждения природы, близости к природе в мировоззрении буржуазии, решительное неприятие ее противоположности, искусственности и столь же страстное утверждение прав человека, ценности личности в ее естественности и неограниченном развитии. Идеалам зарождающегося класса буржуазии важно было сформулировать свою универсальную концепцию на основе противопоставления естественного и искусственного, утвердить позитивные и оптимистические идеи и идеалы, в том числе и применительно к садово-парковому искусству. Садовое строительство демонстрировало победу принципа приватности как социального запроса во всей его противоречивости: революционность борьбы буржуазии выступала в такой форме, которая лишала радикальные преобразования их завершенной радикальности.

Двойное отражение Лукач находит и в кинематографе. Если в архитектуре постоянно присутствует удвоенность отражения, отмечает он, то в кино в результате двойного мимесиса возникает простое и единое отражение действитель-

ности. В связи с этим процесс преобразования в эстетическое носит здесь существенно иной характер.

Лукач считает кино и духовно, и технически продуктом капитализма, подчиняющего своим интересам всю кинопродукцию; он настаивает на специфически капиталистическом его генезисе. Поскольку техника киноискусства формируется на почве высокоразвитого капитализма, то воздействие технического развития на художественное проявляется здесь гораздо резче, кризиснее, чем в любом другом искусстве. Так, появление звукового кино привело к глубокому эстетическому кризису, серьезному спаду мастерства.

Критикуя расхожие мнения о мнимой утрате киноактером личного контакта с публикой и о нивелировании его труда ансамблевостью актерской игры, Лукач показывает, что кино — это не фоторепродукция драматического представления, а своеобразное претворение действительности (отражение действительности, отраженной актером), новое миметическое формирование и фиксирование тех моментов, которые способны сделать конкретное содержание фильма оптимально воспринимаемым. На этой основе возникают совершенно новые отношения актера с публикой: киноактер представлен не непосредственно как таковой, но в виде художественного отражения производящего ряд определенных действий человека. Так же обстоит дело в живописи и в скульптуре. Там, где речь идет о подлинном искусстве, отсутствие личного контакта вовсе не означает скудности эстетической эвокации.

Лукач настаивает на неизменной подлинности, аутентичности киноизображения, источником которой является сама действительность. В этом кинематограф противостоит всем другим визуальным искусствам (сохраняя родство с повседневностью), где аутентичность возникает только как конечный результат миметически-художественного преобразования действительности. Кино, согласно Лукачу, — это единственное искусство, где визуальность и реальный ход настоящего (подобно тому, что мы видим в каждом фактически текущем времени) выступает как реальный момент перехода от прошлого к будущему.

Предметом художественного мимесиса в кино выступает безграничное многообразие повседневной жизни, что позволяет ему стать массовым искусством. При капитализме ки-



нематограф может приспособливаться к самым низменным потребностям масс, создавая бесчисленные псевдохудожественные картины, имитирующие грезы повседневной жизни. Вместе с тем киноискусство способно стать подлинно народным искусством, выражением глубоких и всеобщих чувств народа, понятным широким массам. В качестве примеров Лукач отмечает фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, полные глубокого юмора картины Чаплина, которого он считает одной из самых значительных актерских индивидуальностей всех времен. «...Созданный им персонаж своим физическим обликом, жестами и мимикой в неисчерпаемых вариациях символически олицетворял типичное отношение «маленького человека», человека толпы к современному капитализму. Тем самым он поднимается в выражении общественно-исторической ситуации до таких типических высот, каких в других искусствах достигли лишь очень немногие актеры его времени. Не следует забывать, насколько эмоциональная сфера воплощенных Чаплиным образов и их социальных прототипов близка миру Кафки. Однако страх и беспомощность у Чаплина ощутимо представлены не только изнутри, но и в неразрывном единстве внешнего и внутреннего. Так рождается его знаменитый всепобеждающий юмор, глубина которого — обьективированное углубление кафкианской проблематики — выражается как раз в том, что эзотеричность, обретая популярность, становится эзотерически действенной»<sup>2</sup>.

Однако эта же многосторонность, близость к жизни, универсальность кинематографа устанавливают и границы его выразительных возможностей. По убеждению Лукача, киноискусство не в состоянии, например, выразить высшие сферы духовной жизни человека, доступные литературе, изобразительным искусствам и музыке.

Центральным движущим принципом кинематографического воздействия Лукач признает единство настроения<sup>3</sup>. Все технические средства обретают здесь эстетический смысл только как способ выражения эмоционального единства, только как способ перехода от одного настроения к другому в рамках единой настроенности целого. Настроение раскрывается Лукачем как универсальная и господствующая категория воздействия кинематографа, как эстетическое ру-

ководство сферой восприятия. Высокая идеологическая действительность кинематографа в значительной степени основывается на том, что формируемое им настроение охватывает все мировоззренческие проблемы, все отношения к социальным явлениям, более того, только так они находят путь к сердцу зрителя. Именно неразрывность настроения и идеологического содержания в переживании зрителя, подчеркивает Лукач, делает кино популярнейшим искусством нашего времени: идеология как бы вырастает из самого происходящего, из действительности как таковой, обретая тем самым непосредственность воздействия. Таким образом, кинематограф характеризуется как один из вернейших индикаторов того, что внутренне движет в какой-то исторический момент народные массы, того, какую позицию они спонтанно занимают по отношению к возникающим при этом общественным проблемам.

Лукачевский анализ кинематографа наряду с несомненными достоинствами — признанием его социальной природы, специфики кинематографического мимесиса во всех его видах и формах, социальной диалектики этого вида искусства, подчеркивания особой значимости актерского труда — имеет и определенные недостатки. Прежде всего может вызвать возражение утверждение Лукача о том, что кино является продуктом капитализма и что образование некапиталистических «островков» в этой сфере весьма проблематично. Как известно, практика мирового кино показывает, что оно достигло значительных успехов в социалистических и развивающихся странах. Революционный кинематограф в Советской России создал такие шедевры, как «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Чапаев» братьев Васильевых и т. д. Что касается технических достижений, то они выступают не только на почве высоко развитого капитализма, но в такой же мере и на почве высоко развитого социализма. Спорным представляется и утверждение Лукача о том, что кино в отличие от других видов искусства не в состоянии выразить высшие сферы духовной жизни человека. Признание единства настроения центральным движущим принципом кинематографического воздействия — при всей его важности — вызывает возражения хотя бы потому, что воздействие кинематографа не исчерпывается сферой человеческих чувств, но, пожалуй, в

не меньшей степени относится к сфере человеческого сознания.

При всех недостатках, присущих анализу видов искусства у Лукача, нельзя не заметить, что этот анализ направлен против идеалистически-метафизических концепций. Диалектико-материалистический метод, которым он достаточно умело пользуется, позволил ему в определенной мере раскрыть генезис эстетической категориальной системы, проследить историю становления и логику эстетического.

Критикуя различные идеалистические концепции прекрасного и искусства (Платона, Плотина, Канта, Зольгера и др.), Лукач опирается на Чернышевского, признавая справедливость его слов: «Сфера искусства... обнимает собою все, что... интересует человека... просто как человека; общественно-интересное в жизни — вот содержание искусства»<sup>4</sup>. При этом он признает границу между приятным и эстетическим достаточно расплывчатой: то, что приятно для одного человека, неприятно для другого. Необходимо поэтому, подчеркивает Лукач, тщательно отделять приятное от эстетического, поскольку истинного понимания последнего можно достичь лишь тогда, когда постигается одновременно как связь, так и противоположность между созданными данной культурой значительными произведениями искусства и наиболее типическими для нее переживаниями приятного.

Хотя в жизни границы между приятным и эстетическим размыты, именно мирозозидающий характер подлинных произведений искусства служит единственным критерием, позволяющим точно определить границы между эстетическим и приятным, обычно достаточно трудно определяемые в силу универсальности характера приятного как факта и самой жизни и ее отражения. При этом доставляющая элементарное удовольствие, а не высокое эстетическое наслаждение продукция псевдоискусства технически может быть выполнена несколько не хуже подлинно художественных произведений. Однако как подчеркивает Лукач, мечта о существовании только подлинных, только великих произведений искусства — утопическая фантазия далеких от жизни художников. Любой путь к совершенству необходимо предполагает сомнительные ходы, фрагментарные опыты, провалы и неудачи.

Раскрывая связь эстетического формального совершен-

ства с глубиной и однозначностью социального заказа, Лукач показывает, что в истории искусств величайшие творения как бы венчают собой массу средней продукции, вызванной к жизни тем же социальным заказом. Культ гегиев, утверждающий только непреодолимую пропасть между тем и другим, отрицающий их глубинную связь, порождаемую общим социальным заказом, также искажает, считает Лукач, реальное положение вещей, как это делает история литературы, стремясь обнаружить «влияния» или опровергнуть их там, где объективно существуют лишь общие и всеми испытываемые потребности эпохи, качественно различно выступающие на качественно различных уровнях мироощущения.

В эстетически совершенном отражении разворачиваются и проявляются родовые и общечеловеческие моменты данной общественно-исторической ситуации. «Именно здесь находим мы решающий критерий отображения объективной действительности. Его философским обоснованием является тот факт, что человек также и в самой действительности достигает родового лишь в постоянном взаимодействии с объективной реальностью и что определенное состояние, определенные тенденции и перспективы развития образуют необходимые предпосылки и условия для подлинной реализации родового самосознания человечества, а также создают само пространство, в котором эта реализация происходит. Поскольку искусство — в каждом из своих видов с конкретно различным выбором компонентов этого взаимодействия — творит некий «мир», создающий возможность наиболее напряженного и адекватного раскрытия решающих как позитивных, так и негативных моментов этого взаимодействия, — постольку в нем складывается высочайшая обективированная форма самосознания человеческого рода»<sup>5</sup>.

Касаясь проблемы природной красоты, Лукач констатирует, что она сводилась к признанию ее существования независимо от искусства. Поэтому традиционный подход состоял в том, что эстетика пыталась анализировать единство и противоположность красоты в природе и красоты в искусстве. Лукач отказывается от подобного подхода и рассматривает проблему природной красоты в тесной связи с проблемой человека и с проблемой этического и эстетического. Он указывает на проникновение эстетических принци-

пов в сферу этического, то есть на эстетизацию этики, причем эстетические категории чаще всего проникают в те системы мысли — этические, метафизические, религиозные, — которые недоверчиво относятся к эстетике вообще. Так, в этических системах одним из серьезных факторов, способствующих эстетизации, является известное раздвоение личности: моральное требование, ставшее внутренним, должно быть осуществлено собственным волевым усилием данного человека, усилием, преодолевающим сопротивление аффектов, предрассудков и т. д. этого человека. Подобная же двойственность может возникнуть и в отношении прав и обычаев, однако противоречие здесь существует между поступками частного лица и определенной объективной системой предписаний.

Обычно человек стремится к тому, чтобы этическое требование было выражением личности и служило ее наиболее полному раскрытию. Это стремление вытекает из самого существа нравственности. Когда оно пытается найти себе адекватное понятийное выражение, особенно в те эпохи, где этические идеалы уже или еще социально проблематичны, оно так или иначе приходит к самовыражению в эстетических категориях, поскольку именно эстетическое отражение констатирует чувственно-наглядное единство внутреннего и внешнего, содержания и формы, характера и судьбы и т. д.

Только во времена общественных кризисов, замечает Лукач, которые делают проблематичной нравственную жизнь человека, начинает отрицаться всякая связь эстетической образности с его нравственным бытием, искусство «освобождается» от всех содержательных условий, определяющих его формы, и эстетическое истолковывается как вполне самостоятельный принцип, а колебание и разрушение этических ценностей выражаются в форме непосредственно эстетического отношения к нравственным феноменам жизни. Подобное кризисное проявление «эстетизирующих» тенденций в морали показал, как указывает Лукач, еще Дидро в «Племяннике Рамо».

Лукач настоятельно подчеркивает необходимость для человека занимать по отношению к тем или иным событиям определенную этическую позицию, недопустимость эстетизации общества и истории.

Говоря об освободительной борьбе искусства, Лукач уде-

ляет внимание основным этапам этой борьбы за освобождение человека, человеческого сознания и культуры от угнетения, эксплуатации, фетишизма, отчуждения. Умело применяя метод материалистической диалектики, он воспроизводит пути осуществления этой великой освободительной миссии реалистического искусства: от Античности через Средневековье, Новое время до современности. Особой остроты эта борьба достигает в капиталистическом обществе, которое производит и воспроизводит отношения, враждебные искусству и художественному творчеству, человеку и всему человечеству вообще. Лукач показывает, как подлинные произведения искусства рождались в борьбе против всех форм и видов фетишизма, отчуждения и религиозности. Великое искусство прошлого и настоящего, подчеркивает он, всегда было реалистическим, светским, гуманистическим, всегда отстаивало и защищало жизненные интересы человека. На конкретном анализе творчества выдающихся художников прошлого и современности философ вскрывает основные категориальные этапы освободительной борьбы искусства, логику художественной мысли, развивающейся наряду с мыслью научной. Эти высшие формы объективации помогают человеку освободиться от тысячелетнего религиозного дурмана, фетишизированного и отчужденного сознания, подняться из царства необходимости в царство подлинной свободы, стать хозяином своей собственной судьбы.

Рассмотрим основную аргументацию и основные положения лукачевского анализа борьбы искусства за свое собственное освобождение и за освобождение человека. Если основным источником античного искусства был Гомер, то мифологической основой средневекового искусства стали Библия и священные легенды. И тот и другой источник охватывает весь возможный круг жизни человека.

Лукач признает главным искусством Античности литературу: несмотря на исключительное художественное совершенство пластики, Гомер, Гесиод, Пиндар, трагики общедоступным языком передавали изменения в общественном бытии и общественном сознании с помощью художественной трансформации мифов: в Средневековье же только Данте, по мнению Лукача, можно считать великим поэтом, после него литература и изобразительные искусства все больше отказывались от широкой массовой основы. Важнейшее разли-

чие между Античностью и Средневековьем состояло в ведущей и направляющей роли церкви: в то время как в Греции искусство на основе социального заказа само определяло свое содержание и форму, в Средневековье эту роль в основном выполняла церковь. Именно в средневековье появляются возможности для борьбы за освобождение и самоопределение искусства. Правда, как отмечает Лукач, в сфере влияния восточной церкви, где установления иконографии жестко предписывали характер и формы конкретного художественного изображения, основным путем развития искусства стала аллегоризация, в то время как на Западе из этой освободительной борьбы против религиозно-церковного регулирования вырос реализм символического способа изображения при сохранении иконографической связанности.

Религия во имя спасения души активно выступала против всего земного, посястороннего, в том числе и против искусства. Эта спиритуалистическая тенденция намечается еще у Тертуллиана, отрицавшего катарсис — центральную категорию морального воздействия искусства на человека, художественного воздействия вообще.

Аскетически-спиритуалистический характер приобрела идеология иконоборчества, изгонявшая все посясторонне-человеческое. Правда, иконоборчество выступало против светского искусства как такового, но стремилось лишь очистить христианство от остатков магии. Поражение иконоборцев привело в Византии к возникновению искусства, строго регламентируемого теологией, иконографические предписания которой не оставляли никакого простора для развития реалистической образности. На Западе своеобразие положения феодального искусства выражалось в том, что со времен Григория Великого религиозно-церковная значимость изобразительных искусств связывалась с их ритуально обоснованным магическим действием, и это в значительной мере освобождало путь для эстетического развития.

Новую попытку очистить религию от ее магических элементов Лукач относит к периоду реформации, отмечая, правда, что эти тенденции никогда не усиливались здесь до ее официального, господствующего направления. Наиболее радикальную точку зрения защищал Кальвин, решительно отвергавший социальную заданность религиозного искусства, обоснованную Григорием Великим, а также его педагогиче-

ское воздействие. Однако подобные взгляды Кальвина касались только отношения изобразительных искусств к сфере религиозной жизни. В целом же живопись и скульптуру, то есть все изобразительное искусство, он объявлял безразличным религии.

Точки зрения Лютера и Цвингли в этом вопросе близки позиции Кальвина. Таким образом, как считает Лукач, можно утверждать, что враждебность к иконам в период Реформации была направлена не против искусства вообще, но лишь против магических элементов в христианстве. Кризис феодальной системы приводит к полному упразднению средневековой зависимости искусства, к признанию его светскости.

Между этими двумя периодами иконоборчества Лукач видит время расцвета средневекового искусства. Однако этот расцвет отнюдь не свидетельствует, замечает он, о том, что освобождение искусства от служения религии не было необходимым. Основой для столь грандиозного взлета была, по мнению Лукача, не сама по себе связанность средневекового искусства с религией, но именно реальная проблематичность этой связи. Социальный заказ искусству при всей своей четкости и конкретности, невозможной в более позднее время, вместе с тем обладал достаточной гибкостью, которая сделала возможным плодотворное и практически свободное развитие искусства. Лукач проводит здесь аналогию с классической Античностью: фольклорная основа античной и христианской мифологий со свойственным им лаконизмом не только допускала, но и делала необходимыми различные истолкования, доступные широким массам только в таких изображениях. Подобный материал в силу популярности, общеизвестности своей тематики удобен для художественной обработки. Мир форм, сфера собственно художественного отделена при этом от формируемого материала. Лукач утверждает поэтому, что своеобразие развития средневекового искусства основано именно на специфичности его социальной заданности, и отвергает вывод теоретиков и историков искусства романтического направления о постоянном позитивном влиянии религии на искусство. Напротив, здесь можно говорить о воздействии только в плане постоянных и вынужденных уступок церкви, предоставляющей все больше свободы эстетическому самостоятельному движению иску-



ва. Таким образом, благосприятность этих обстоятельств основана не на власти религии, а на силе освободительной борьбы искусства против нее. Социальную основу этой борьбы Лукач видит в постоянно растущем влиянии буржуазии внутри феодального общества.

Революционность нового видения в искусстве утверждается, по Лукачу, изображением человека, человеческих групп только с помощью его собственных предметных средств, путем переноса христианской мифологии в земную сферу, выявления ее общечеловеческой сути. Подобные тенденции выступали еще во времена господства романского стиля, эта борьба не прекращается в период готики, даже становится более решительной. Однако не случайно, что решающий поворот здесь связан с именем Джотто, делающего эстетическое отражение человеческой жизни исключительным предметом искусства: реальные, земные люди живут и действуют у него в ощутимо реальном, конкретно-индивидуализированном мире, не имеющем ничего общего с религиозно-аллегорической формой декоративно-репрезентативного пространства традиционной религиозной живописи.

Лукач подчеркивает, что человек рассматривается все решительнее не как грешное создание бога, а как центр, средоточие земной жизни. Религиозная тематика становится внешним поводом для выражения принципиально иного духовного содержания (Рафаэль, Тициан). Свидетельством нового понимания истории человечества, выхода за пределы христианской концепции стало растущее проникновение античной тематики в материал искусства. В «Станцах» Рафаэля, где сопоставляется «Диспут», «Афинская школа» и «Парнас» как символические изображения важнейших моментов духовной жизни человечества, религия с очевидностью лишь формально присутствует рядом с искусством и философией.

Исследуя творчество Микеланджело, Лукач замечает, что Микеланджело наиболее последовательно ставит в центр всех человеческих интересов самого человека, превращая эстетически новый подход в мировоззренческие установки.

Великий кризис западной культуры (Реформация и контрреформация) носил отпечаток бесперспективности. Основы могущества христианской церкви были расшатаны. Открытия естествознания нанесли сокрушительный удар геоцентрической картине мира, отстаиваемой церковью. Поли-

тическая практика также способствовала потрясению христианской картины мира.

На интеллигенцию позднего Возрождения кризис подействовал, отмечает Лукач, как потрясение всех основ жизни и мировоззрения, и это отчетливо ощущается в поздних творениях Микеланджело.

Новая картина мира, выработанная естествознанием, определила и специфику новой религиозности, христианский миф утратил всемирно-историческое значение, приписываемое ему церковью, став лишь эпизодом в истории радостей и страданий, в истории развития человеческого рода. Чтобы правильно понять этот кризис, его конкретный общественно-исторический характер применительно к сфере искусства и проблем эстетики, необходимо, указывает Лукач, поставить в центр рассмотрения реализм, последовательно формирующийся в ходе этого процесса.

Возникновение и временное укрепление абсолютной монархии, создавшие преходящее равновесие феодальных и капиталистических классов и слоев подготовили конец острого кризиса. В истории искусства эта перемена отражается наиболее отчетливо в творчестве Рубенса. У Веласкеса религиозная тематика появляется еще более эпизодично, чем у Рубенса, и ее изображение имеет по меньшей мере столь же посясторонне-земной характер. По ту сторону кризиса стоит также голландская живопись. Новые формы буржуазной жизни определяли социальную заданность этого искусства.

И в наше время, замечает Лукач, освободительная борьба искусства не закончена. Авангардистское искусство возникло, по существу, в связи с религиозными потребностями, хотя оно и имеет с религией мало общего.

Рассматривая основные художественные тенденции современного авангардистского искусства, Лукач подчеркивает, что вытеснение символики, реалистически отражающей действительность, трансцендентной и потому абстрактной аллегоричностью свидетельствует о подчиненности эстетического отношения религии и религиозной потребности, о своеобразной капитуляции искусства перед религией.

Выявляя основы и перспективы освобождения искусства, Лукач обсуждает лишь принципиальные эстетические вопросы. Он считает, что все, что поднимается общественно-

историческим развитием в качестве проблемы искусства, может быть разрешено только на основе выяснения проблемы эстетических категорий. Эстетическое отражение определяет соразмерность эстетической формы и создает пропорциональность, которая удерживает правильно оцененное отношение между внутренним и внешним, субъективным и объективным; из этого возникает имманентность и посюсторонность — фундаментальные качества произведения искусства. Структура произведения является поэтому собственным, в глубочайшем смысле общим содержанием социального заказа в искусстве. Художественное произведение представляет определенный этап в развертывании самосознания человечества. Вот почему Лукач признает реализм не особым стилем среди многих других, но художественной основой всякого действительного творчества. Если всякое искусство реалистично, то нет ничего столь радикально варьирующегося, как те средства выражения, те системы отношений и т. п., которые исторически делают возможным любой современный реалистический стиль. Наоборот, абстрактная партикулярность разрушает произведение как таковое.

Лукач подчеркивает, что только социалистический общественный строй может разорвать последнюю связь человека с потусторонностью, с бессодержательной, абстрактной религиозной потребностью. Он завершает свой фундаментальный труд словами великого Гёте:

Знатор науки и искусств  
В душе имеет веру,  
А тот, кто им обоим чужд,  
Тем овладеет вера.

\* \* \*

Подводя итоги рассмотрению «Своеобразия эстетического», следует еще раз отметить, что это исследование является самым зрелым и самым цельным из всего того, что было написано Лукачем по вопросам эстетики, литературы и искусства. В нем Лукач, как мы видели, не только ставит основные эстетические проблемы, но и пытается разрешить их на основе достижений современных естественных и общественных наук с позиций материалистической диалектики, логики и теории познания и ленинской теории отражения. К сожалению, Лукачу удалось завершить лишь пер-

вую диалектико-материалистическую часть работы, а две другие части, рассматривающие структуру произведения и генезис искусства, остались неосуществленными. Тем не менее главный замысел или главная задача — всестороннее обоснование реализма — была выполнена.

Завершая характеристику эстетических воззрений Д. Лукача, нельзя не отметить, что не было ни одной сколько-нибудь важной проблемы — философской, этической, эстетической, общекультурной и т. д., которую он бы так или иначе не пытался решить — решить с позиций творческого марксизма-ленинизма, с позиций социализма и коммунизма.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Проблемы реализма

<sup>1</sup> См.: Lukacs G. Geschichte und Klassenbewußtsein. — Luchterhand, 1975. — S. 6.

<sup>2</sup> См.: Lukacs G. Utam Marxhos s. 1. — Magvető, 1971. — P. 10, 11; Lukacs G. Die Seele und die Formen. — Berlin, 1911.

<sup>3</sup> См.: Лукач Г. Литературные теории XX века и марксизм. — М., 1938. — С. 151—201.

<sup>4</sup> См.: Лукач Г. К истории реализма. — М., 1939.

<sup>5</sup> Там же. — С. 38—39.

<sup>6</sup> Там же. — С. 114.

<sup>7</sup> Там же. — С. 197.

<sup>8</sup> См.: Lukacs G. Probleme des Realismus. — Berlin, 1955. — S. 146—183.

<sup>9</sup> См.: Ibid. — S. 103—145.

<sup>10</sup> Брехт Б. О литературе. — М., 1977. — С. 158—160.

<sup>11</sup> Там же. — С. 161.

<sup>12</sup> См.: там же. — С. 160.

<sup>13</sup> Там же. — С. 208.

<sup>14</sup> Там же. — С. 208.

<sup>15</sup> Там же. — С. 178.

<sup>16</sup> См.: Lukacs G. Probleme des Realismus. — S. 240—270.

<sup>17</sup> Lukacs G. A humanismus és a barbárság harca (1943). — Lukacs archivum és könyvtar. — P. 224.

<sup>18</sup> См.: Lukacs G. Der historische Roman. — Berlin, 1955.

<sup>19</sup> Lukacs G. A humanismus és a barbárság harca (1943). — P. 226.

<sup>20</sup> См.: Lukacs G. Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft, — Berlin, 1954.

<sup>21</sup> См.: Lukács G. Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler. — Berlin, 1955.

<sup>22</sup> См.: Ibid. — S. 674.

## Искусство и действительность.

### Фундаментальные эстетические категории

<sup>1</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического. — В 4-х т. — Т. 2. — М., 1986. — С. 6.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 163—164.

<sup>3</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического. — Т. 2. — С. 31.

<sup>4</sup> Там же. — С. 70—71.

<sup>5</sup> Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь. — М., 1980. — С. 21.

<sup>6</sup> Там же. — С. 62.

<sup>7</sup> Там же. — С. 64.

<sup>8</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического, — Т. 2. — С. 101—102.

<sup>9</sup> Там же. — С. 108.

<sup>10</sup> Там же. — С. 109.

<sup>11</sup> Там же. — С. 174.

<sup>12</sup> Там же. — С. 200.

<sup>13</sup> Гегель, рассматривая категории внутреннего и внешнего, также ссылается на Гёте (см.: Гегель Г. В. Соч. — Т. 1. — М.—Л., 1929. — С. 233).

<sup>14</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического, — Т. 2. — С. 403.

<sup>15</sup> Там же. — С. 405—406.

<sup>16</sup> Там же. — С. 420.

<sup>17</sup> Там же. — С. 436.

<sup>18</sup> Там же. — С. 454.

<sup>19</sup> Там же. — С. 457.

<sup>20</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического. — Т. 3. — М., 1986. — С. 28.

<sup>21</sup> Там же. — С. 52.

<sup>22</sup> Там же. — С. 91, 92.

<sup>23</sup> См.: там же. — С. 103.

<sup>24</sup> Там же. — С. 146—147.

<sup>25</sup> Там же. — С. 168—169.

<sup>26</sup> Всесторонний анализ этой категории Лукач дал в книге: Lukács G. A Különösseg mint esztétikai kategória. — Budapest, 1957.

<sup>27</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического, — Т. 3. — С. 182.

<sup>28</sup> Там же. — С. 186—187.

## Сущность эстетического.

### Классификация видов искусства

<sup>1</sup> В своей книге «История и классовое сознание» Лукач писал: «Господство категории тотальности есть носитель революционных

принципов в науке». — Lukács G. Geschichte und Klassenbewußtsein. — Berlin, 1923. — S. 39.

<sup>2</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического. — Т. 4. — М., 1987. — С. 174.

<sup>3</sup> О «единстве настроения» Лукач писал еще в своих исследованиях творчества Бальзака и Стендаля: «В большей части романов Бальзака фабула закончена гораздо больше, чем в романах Стендаля и романах XVIII в., много сильнее у Бальзака и единство настроения. Исключений из этого в творчестве Бальзака мы найдем немного. Он изображает какую-либо катастрофу или ряд катастроф, сильно сконцентрированных во времени и в пространстве. Вся картина в целом окрашена у него единым и чрезвычайно интенсивным настроением. Таким образом, используя для формы романа некоторые композиционные элементы шекспировских драм и классической новеллы, он ищет в них художественное оружие против бесформенности и текучести современной буржуазной жизни» (Лукач Г. К истории реализма. — М., 1939. — С. 229).

<sup>4</sup> Лукач Г. Своеобразие эстетического. — Т. 4. — С. 185.

<sup>5</sup> Там же. — С. 232—233.

До конца 1988 г. в серии «Эстетика» предполагается опубликовать:

**Струве Г. А., заслуженный артист РСФСР**  
**Музыка для тебя**

Не только в нашей стране, но и за рубежом хорошо известна детская хоровая студия «Пионерия» подмосковного города Железнодорожный. Вот уже 35 лет ею бессменно руководит Георгий Александрович Струве. На страницах нашего издания читатель встретится с Георгием Александровичем.

Тема, поднятая им, далеко выходит за рамки простого рассказа о работе студии. Автор затрагивает очень острый сегодня вопрос, особенно актуальный в условиях реформы общеобразовательной школы: об эстетическом воспитании подрастающего поколения, о месте и роли школы в этом процессе.

В беседе с журналистом в той же брошюре Г. А. Струве высказывает свое мнение и относительно рок-музыки: «Беда не в самой рок-музыке, а в том, что наша молодежь, признавая рок, не признает ничего другого, и таким образом мимо нее проходят огромные богатства нашей музыкальной культуры...» О том, как, по его мнению, следует формировать музыкальную культуру детей, размышляет, опираясь на собственный опыт, автор брошюры.

**Гармиза Н. В., кандидат философских наук**  
**Воспитание творчеством**

Эта брошюра — о самодеятельных театрах-студиях. Автор подробно рассказывает о некоторых московских театрах-студиях, анализирует их репертуар и показывает ту положительную роль, которую они играют в эстетическом воспитании трудящихся. Однако не все проблемы здесь еще решены. Своими соображениями о том, какие трудности приходится преодолевать молодежным театрам-студиям, о вопросах, связанных с формированием эстетической культуры актеров и зрителей, их эстетических вкусов, установок, потребностей, делится с читателями автор брошюры.

**Гусев Ю. А., доктор философских наук, Дубов Г. В., кандидат философских наук**

### **Искусство на службе мира и прогресса**

В брошюре рассказывается о месте художника в современной идеологической борьбе, о его ответственности за сохранение мира. Используя богатый социально-политический и художественный материал, авторы показывают пути, формы и методы борьбы прогрессивных художников Запада против гонки вооружений, за мир и дружбу между народами, против социального угнетения, за коренные социальные преобразования.

**Изволина С. А., кандидат философских наук**

### **Философия и театр**

В брошюре театр предстает как своеобразное зеркало эпохи, зеркало мировоззрения, в котором ясно прочитываются социально-культурные направления общественного развития. В этом плане раскрывается взаимодействие театра с мифом, с основными философскими воззрениями и культурно-идеологическими тенденциями, предпринимается попытка проникнуть в философскую тайну Гамлета, показать причины ухода буржуазного театра от правдивого осмысления и отражения действительности.

Особое внимание уделяется философской направленности советского театра, решающего ныне важные задачи перестройки сознания людей; а также прогрессивному театру Запада.

## **УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!**

Редакция приступает к формированию плана 1989—1990 гг. Просим вас написать нам, с какими авторами — учеными, педагогами, деятелями искусства — вы хотели бы встретиться на страницах наших брошюр, какие темы считаете необходимым осветить, какую форму изложения материала (научного повествования, диспута, диалога, беседы за «круглым столом» и т. д.) считаете наиболее приемлемой для нашего издания.

Редакция при составлении плана учтет ваши замечания и предложения. Краткий обзор писем будет опубликован.



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Проблемы реализма . . . . .	9
Искусство и действительность. Фундаментальные эстетические категории . . . . .	21
Сущность эстетического. Классификация видов искусства . . . . .	40
Примечания . . . . .	59

**Константин Михайлович ДОЛГОВ**  
**ЭСТЕТИКА Д. ЛУКАЧА**

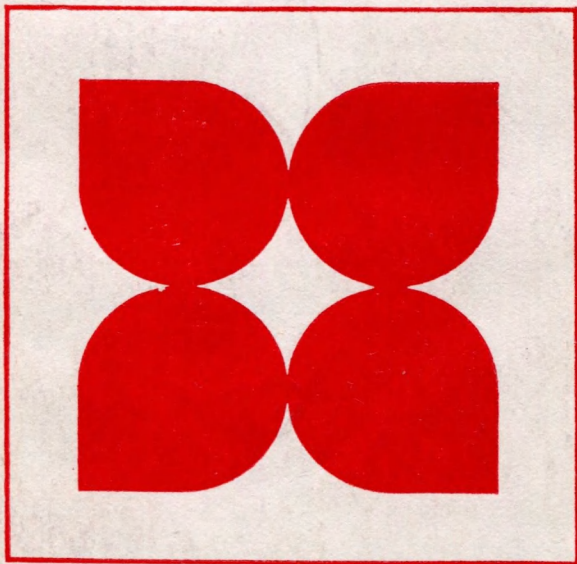
Ст. научный редактор А. С. Б а т ю ш к о в а  
Мл. редактор Т. А. Т а р а с о в а  
Худ. редактор М. А. Г у с е в а  
Техн. редактор О. А. Н а й д е н о в а  
Корректор Л. В. И в а н о в а

ИБ № 9330

Сдано в набор 23.02.88. Подписано к печати 13.04.88. А 03626. Формат бумаги 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. 12. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 2,89. Уч.-изд. л. 3,38. Тираж 78 700 экз. Заказ 405. Цена 11 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 881405.  
Типография Всесоюзного общества «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

11 коп.

Индекс 70108



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ