

М. ЛИФШИЦ

К ВОПРОСУ О ВЗГЛЯДАХ

МАРКСА

НА ИСКУССТВО



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ. 1933**

МИХ. ЛИФШИЦ

К ВОПРОСУ О ВЗГЛЯДАХ
МАРКСА
НА ИСКУССТВО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1983 ЛЕНИНГРАД

ОБЛОЖКА В. МАСМАНА

ПРЕДИСЛОВИЕ

В статье для энциклопедического словаря «Гранат» Ленин писал «о признаваемой даже противниками Маркса замечательной последовательности и цельности его взглядов, дающих в совокупности современный материализм и современный научный социализм, как теорию и программу рабочего движения всех цивилизованных стран мира». И действительно, нет ни одной области знания, где бы революционно-критическая мысль Маркса и Энгельса не означала коренного перелома. Область литературы и искусства не является в этом отношении исключением.

Правда, Маркс и Энгельс не оставили многотомного сочинения, в котором были бы систематически разобраны все категории эстетики. Быть может, это и послужило источником для весьма распространенного мнения, будто в произведениях основоположников марксизма не содержится сколько-нибудь продуманной и последовательной системы взглядов на литературу и искусство. Всем известно, что Маркс и Энгельс имели много случаев высказать свое отношение к вопросам художественного творчества. Но эти суждения принято относить скорее к личности каждого из основоположников марксизма, чем к их учению. Никто не сомневается в существовании экономической теории Маркса или его теории права и государства. Но достаточно бегло ознакомиться с нашей специальной литературой об искусстве для того, чтобы убедиться в том, сколь незначительную роль играет в ней вопрос о согласии или несогласии данного автора с эстетическими взглядами Маркса. В совокупности этих взглядов принято видеть личные вкусы, а не теорию.

Вот характерный пример. В знаменитом отрывке из «Введения к критике политической экономии» Маркс говорит, что художественное развитие человечества непропорционально развитию производительных сил общества и что вследствие

этого, как бы ни был прогрессивен капиталистический способ производства, искусство в буржуазном обществе стоит на более низком уровне, чем, например, в античной Греции. Покойный В. М. Фриче в своей «Социологии искусства» писал нечто прямо противоположное. Он устанавливает «закон о примате в области искусства той страны, которой принадлежит примат в области хозяйства» (стр. 60). Если по учению Маркса все проявления духовной деятельности общества определяются развитием его материального основания («хозяйства»), то уровень художественного творчества должен быть всегда пропорционален уровню хозяйственного развития. Следовательно, Маркс противоречит самому себе, предпочитая Гомера и Данте поэзии «современных народов» или прозу Дидро морализующей безвкусице Жюль Жанена. Тот, кто обнаружил у Маркса подобное «противоречие», должен считать его взгляды на искусство подозрительно-старомодными. Он будет их совершенно игнорировать, молчаливо допуская, что любовь к Эсхилу и высокая оценка Шекспира относятся к той главе биографии великого революционера, в которой будут рассказаны подробности его частной жизни (апокрифическая любовь к фаршированной рыбе и т. п.).

Отсюда естественное стремление восполнить недостающее звено к общей теории марксизма путем «построения марксистской эстетики» или «социологии искусства». Но откуда взять необходимый материал? Очевидно, следует дополнить Маркса с помощью заимствований у того или другого представителя буржуазной науки об искусстве. Чаще всего эта честь выпадала на долю вульгарно-социологических учений второй половины XIX века. В сближении марксизма и буржуазной социологии повинен уже Плеханов (несмотря на все его оговорки по отношению к Тэну).⁴ Но так называемая «социология» эпохи относительно мирного и постепенного развития капитализма переросла в настоящее время в различные направления модной «философии культуры». И вот являются попытки перенести кое-что из этой философии в марксизм. Такова, например, довольно распространенная манера рассматривать всю историю искусства как постоянную смену двух стилей коллективистического (монументального) и индивидуалистического (жанрового). Согласно внутреннему смыслу этой схемы социализм является повторением египетской культуры эпохи фараонов или новым средневековьем, — идея целиком буржуазная, которую можно к тому же найти и в буквальном выражении у прямых сменовеховцев и контрреволюционеров (каков, например, известный Виппер).

Но, говоря о нашей литературе, нельзя ограничиться указанием на эти нелепости, порожденные, кроме всего прочего, крайним невежеством в области основных положений марксизма-ленинизма (и тем нежеланием учиться, с которым Ленин советовал расправляться самым жестоким образом). Ограничиться подбором этих отрицательных фактов было бы тенденциозно и неправильно. Существует кроме того колоссальное стремление поднимающихся новых умов рабочего класса к точному и глубокому пониманию подлинных произведений основоположников марксизма. И после основательных ударов, нанесенных партией людям, которые «ничего не забыли и ничему не научились», существует широкая, очищенная от элементов разложения почва для разработки всех сторон коммунистического учения в духе последовательной партийности.

В этом реальном движении мы видим торжество того понимания Маркса, которое в сокровищнице его теоретических воззрений находит самое последовательное и цельное, самое правильное и революционное учение о развитии культуры, то-есть всех сторон материальной и духовной деятельности человечества. Так именно понимал Маркса Ленин. Всесторонне развивая взгляды основоположников марксизма, Ленин настойчиво подчеркивал этот универсальный характер их мировоззрения. Напротив, представители оппортунистической традиции II Интернационала усматривали в марксизме лишь чисто экономическую теорию или социологическую доктрину, нуждающуюся в дополнении из Канта, Дарвина, Маха или какого-нибудь другого мыслителя с более или менее буржуазным горизонтом. В обосновании необходимости этого дополнения всегда играл крупную роль тот аргумент, что Маркс не сказал ничего или сказал слишком мало о различных «культурных ценностях» — этических, художественных, религиозных. Принижая марксизм до уровня позитивизма, лишая учение Маркса и Энгельса его могучей убедительности и силы, международный меньшевизм прокладывал дорогу современной фашистской реакции и в области мировоззрения.

Чем основательнее обнаруживает свою негодность капиталистический способ производства, чем яснее становится, что выросшие на его основе материальные, организационные и культурные силы общества не мирятся больше с узкими рамками буржуазных общественных отношений, тем более радикальным языком вынуждены говорить литературные представители реакции. Либеральные буржуа XIX столетия восставали против

учения Маркса, обвиняя его в привнесении субъективных оценок в область науки. Их идеалом было так называемое объективное изложение фактов той или другой области истории знания. Этот дух трезвости и поверхностного реализма в настоящее время утрачен буржуазной литературой.

Волна теоретического водолейства, культур-философских реминисценций, антропософических откровений заливают ее от края до края. Одной из характерных особенностей современной эпохи является стремление самой «солидной», профессорской науки искать убежище от назойливости фактов в сфере «пьяного умозрения». В классический период своего господства буржуазия выступала против «революционной фантастики», противопоставляя ей доброды от чечевичной похлебки. Еще Фридрих Шиллер, великий предшественник позднейших либеральных эпигонов, видел внутреннее противоречие революции в том, что она уничтожает «естественно выросшее государство» и подвергает угрозе существование «физического человека» ради только возможного, «хотя и нравственно необходимого» общественного идеала. На другой день после насильственного подавления революционного движения масс на сцене всегда появлялся буржуа-либерал с его излюбленной поговоркой: «Лучше живая собака, чем мертвый лев». Но этот испытанный метод оправдания капитализма в настоящее время уже отвергнут историей. Он теряет всякую тень убедительности по мере того, как социализм становится колоссальным жизненным фактом и, напротив, само капиталистическое общество готово превратится в «мертвую собаку».

Иные времена — иные песни. Современный защитник капитализма вынужден прибегать к более рискованным приемам оправдания действительности. Он объявляет себя крайним врагом буржуазии, «власти денег», господства «еврейского капитала». Нет ничего более модного в современной буржуазной литературе, чем критика капитализма. Выход, который имеется при этом в виду, это пресловутая «революция справа», то-есть фашизм в его различных вариациях. С этой точки зрения Маркс оказывается уже не революционером, приносящим факты в жертву своим идеалам, — как изображали его буржуа прежней формации, — а, напротив, величайшим «позитивистом» XIX столетия, последним и крайним завершителем «либеральной доктрины». Основоположники марксизма изображаются в качестве прямых апологетов капитализма, проповедывавших подчинение фактом экономической действительности. Они якобы не обла-

дали стройным культурно-философским мировоззрением. Это были люди скучные, неспособные, подобно Ницше, оставить круг идей капиталистического «хозяйства», для того чтобы перейти в высшую сферу красоты и силы. Что касается Маркса, то «его отношение к религии, искусству, природе совершенно непродуктивно, неоригинально, и потом в такой степени, в какой при таком огромном уме это возможно только в пустыне XIX столетия»¹.

Таков чрезвычайно популярный прием, с помощью которого можно одним взмахом пера превратить основоположника научного коммунизма в представителя «буржуазной эры». Весь этот новый оборот в критике Маркса является вульгарным повторением политического романтизма, свойственного таким писателям-одиночкам середины XIX столетия, как Бруно Бауэр или Карлейль. Для современной критики марксизма характерна и романтическая противоположность между «техникой» и «человеком», спор между счастьем и индустрией, как говорил в свое время Адам Мюллер.

Всякому, кто знаком с пропагандистской литературой фашизма, ясно, что во всем этом архиреакционном движении играет известную роль своего рода «эстетическая демагогия». Если в прежние времена буржуазные политики отстаивали интересы господствующих классов с помощью догматов полезности и права, то в настоящее время, говоря словами Германа Геллера, родился новый тип политика, «романтического эстета в области политики, который больше ценит эффектные, чем эффективные действия правительства, и находит наилучшее в элегантном шатании между революцией и контрреволюцией, между диктатурой и анархией, между Сорелем и Муссолини»². На фоне общей перестройки системы буржуазных партий обращает на себя внимание повышение политической роли выходцев из деклассированной художественной богемы (более или менее высокого полета). Так, например, в процессе возникновения итальянского фашизма сыграл значительную роль известный Габриэль д'Аннунцио. В Германии Гитлер — сам неудавшийся художник, а его доверенное лицо Розенберг — наполовину «искусствовед», наполовину журналист, посвящающий сотни страниц

¹ Hugo Fischer, Karl Marx u. sein Verhältnis zu Staat u. Wirtschaft, Jena 1932, S. 11 f.

² Herm Heller, Genie und Funktionär. Politische Wissenschaft. Heft 10. Probleme der Demokratie. Berlin-Grunewald, 1931.

вопросам искусства, для того чтобы вывести из принципов готики необходимость прихода к власти национал-социалистов. Весь этот сброд, колеблющийся между псевдохудожественными исканиями и дубиной, в обычное время поглощается нормальным ходом капиталистического производства. В эпоху кризиса он выпирает наружу, представляя вместе с офицерами в отставке и учителями гимнастики хороший человеческий материал для формирования лейб-гвардии капитала.

Неотъемлемой частью всей литературы фашизма является эстетическая критика «цивилизации», — карикатура на немецкую публицистику конца XVIII и начала XIX столетия. Так, Гитлер презрительно третирует современные города, сравнивая биржу с античным Парфеноном. «Левый» Отто Штрассер противопоставляет капитализму средневековую организацию общества, Дюрера и нюрнбергских мастеров. Эта своеобразная перемена стиля в современной буржуазной литературе (в том числе и более «солидной») есть факт, хотя и факт противоречивый. Ибо во всей деятельности фашистских романтиков содержится столько же «эстетического», сколько было его в поведении какого-нибудь грекулуса римской эпохи, услаждающего своих господ звуками изысканной речи и занимающего свое законное место среди челяди, гладиаторов и рабов. Но так или иначе победа мистико-эстетических тенденций в современной буржуазной литературе остается фактом. Мы не можем отделаться от «эстетической демагогии» фашизма ссылкой на то, что она является прямым и сознательным обманом. Буржуазные партии всегда прибегали к демагогии, а для того, чтобы обман имел успех, должны находиться люди, способные обманываться. Важен специфический характер новых методов демагогии и обмана. И здесь совершенно ясно, что погромная эстетика фашистов является косвенным свидетельством той радикализации масс, которая сказывается, между прочим, и в поисках цельного и последовательного мировоззрения, способного в хаосе рушащихся «устоев» объяснить — откуда и куда, дать общую оценку всех сторон материальной и духовной жизни. Ложный «расцвет» философско-эстетической литературы на Западе есть, так сказать, буржуазный суррогат того выхода из современного духовного кризиса, который диктуется всей историей общественной мысли и целиком содержится в теории и практике марксизма-ленинизма.

Отсюда понятно стремление буржуазной литературы изобразить Маркса в качестве узкого «позитивиста», не обла-

дающего сколько-нибудь глубокой «философией культуры» и не выходящего из умственных границ буржуазного либерализма. Прием необычайно ловкий, превосходящий по своему дьявольскому издевательству над истиной все, что до сих пор применялось имущими классами в целях поддержания своего господства над умами. Достаточно вспомнить, что подобные разоблачения марксизма как «буржуазного» мировоззрения распространяются в больших тиражах современным концентрированным издательским капиталом. Видимо, этот род критики буржуазии приносит ей большие проценты, ибо, как заметил уже Гоббс в XVII столетии, господствующие классы не склонны поддерживать идеи, опасные для их положения: если бы истина — «сумма углов треугольника равна двум прямым» — противоречила интересам имущих, — все руководства по геометрии были бы сожжены, а сочинители подвергнуты гонениям.

Отсюда понятно также и то изменение, которое произошло за последнее время в положении вопросов искусства по отношению к другим областям духовной культуры. Вся история общественной мысли показывает, что идейное содержание и общественная ценность эстетической теории всегда возрастали по мере того, как она выходила из узкого круга специальных интересов и обнаруживала скрытые в ней элементы «социальной критики». Именно это обстоятельство и привлекало к вопросам искусства и эстетики (в более широком смысле) внимание передовых умов данного времени. Гельвеций и Дидро, Кант и Гегель, Надеждин, Белинский и Чернышевский не гнушались вкладывать в изложение эстетических проблем самые близкие их сердцу идеи. В своей классической форме — в XVIII и начале XIX столетий обращение к эстетике было попыткой выхода из противоречий развивающегося буржуазного общества, — правда, выхода чисто идеологического. Уже само возникновение этой полупрактической дисциплины являлось известной формой протеста против калечащего действия разделения труда, подавления индивидуальности властью обстоятельств, против узости и прозы буржуазных отношений. И лишь впоследствии, когда торжествующая буржуазия усыновила «интеллектуальные условия», эта замечательная самокритика буржуазного общества, осуществлявшаяся в прошлом его лучшими представителями, уступила место профессионально ограниченной учености. Со второй половины XIX века история и теория искусства влачат едва заметное существование в одной из захолустных областей университетского *orbs terrarum*.

Но история перевернула и эту страницу. В эпоху империализма, когда все противоречия материального и культурного развития человечества выступают наружу с непреодолимой силой, проблемы «эстетического отношения искусства к действительности» снова приобретают ту радикальную постановку, ту связь с глубочайшими вопросами современности, которую отняла у них эпоха относительно спокойного и мирного процветания капитализма (период «либерализма и позитивизма», как принято выражаться в современной буржуазной литературе). И буржуазные классы прекрасно учитывают эту перемену. Старая, узко специальная наука об искусстве и эстетика формы отходят на задний план. Их место все чаще занимает литература так называемого «духовно-исторического метода» (*geistesgeschichtliche Methode*), то-есть философско-эстетическая публицистика, не избегающая острых конфликтов современности, но целиком проникнутая тенденцией извлечь из этих конфликтов мораль реакции.

Перед ними, таким образом, сложное, двойственное явление в лагере врагов рабочего класса. Не подлежит никакому сомнению, что современное «возрождение» философии искусства на Западе имеет глубоко реакционный характер. Философско-эстетическая критика цивилизации переживала свой классический период в XVIII столетии (в России значительно позднее). Ее об'ективной основой была, в большинстве случаев борьба за демократический путь развития буржуазного общества против наиболее грубых, сросшихся со «старым режимом» форм капитализма. Напротив, «эстетическая гастрономия» какого-нибудь Гитлера или Муссолини, так же как «ученые» произведения их более образованных сподвижников, свидетельствует лишь о понятном движении от демократии к реакции, характеризующем, по словам Ленина, политическую надстройку эпохи империализма.

И все же мы не можем попросту отвернуться от этих новых явлений в буржуазной культуре новейшего времени. Одной из характерных черт ленинского метода борьбы, метода, последовательно применяемого партией Ленина и Сталина, является требование никогда не измерять действительность масштабом вчерашнего дня, а, напротив, всегда уверенно встречать новые изгибы и повороты дела, рассматривая каждое явление с точки зрения «общего хода и исхода» борьбы пролетариата. Глубокой ошибкой было бы поэтому думать, что реакционность современного возрождения «философии искусства», оказывающего

известное влияние даже на такие области, как естествознание, может заставить нас вздохнуть о былой трезвости буржуазной науки, осмеивавшей во второй половине XIX века поэтические фантазии натурфилософов. Пусть господа буржуазные ученые пытаются воскресить «чувственно-нравственную» теорию цветов Гете, пусть рассматривают они политическую экономию с помощью метода и «наук о духе», пусть призывают к созданию «мифов»¹ и нового «замкнутого мировоззрения», — сквозь все эти черты разложения и упадка проглядывает положительное историческое движение. Почва борьбы расширяется, и мы можем быть только рады тому, что враги рабочего класса вынуждены сбросить ложное облачение «объективной» науки и, покинув свои прикрытия из множества единичных фактов и всевозможных *specifica*, принять открытый бой в области мировоззрения, взятого в целом.

Кто не понимает этой двойственности современных идеологических процессов, тот вынужден в более или менее скрытой форме оплакивать эру «здоровой» буржуазной науки. Он вынужден вздохнуть о той счастливой поре, когда в официальной литературе капиталистического общества еще не был отменен «золотой стандарт» и горы примечаний и справок, колоссальное нагромождение сведений обеспечивали каждое осторожное обобщение. Но вместе с тем он должен будет принять и узкий эмпиризм буржуазной науки второй половины XIX столетия, господство механистического взгляда на природу, мелочную спецификацию дисциплин. В области вопросов искусства он должен будет примириться с господством археологии, расцветом так называемой «эстетики снизу», пытающейся установить физиологические законы прекрасного при помощи анкеты (что красивее: куб или цилиндр?). Словом, во всех отношениях он превратится в защитника умственных форм, соответствующих «нормальному» прочному, обеспеченному капиталистическому обществу.

Но формы эти в настоящее время потерпели крушение. И с точки зрения марксизма-ленинизма в этом нет ничего печального. Цепляться за старые формы мысли из страха перед

¹ Так, в недавно вышедшей книге Гергарда фон Мутууса («Zur Mythologie der Gegenwart. Gedanken über Wesen u. Zusammenhang der Kulturbestrebungen», München, 1933) мы читаем, например, следующее: «Если история желает стать жизнью, она не может отказаться от мифического под'ема. Действительно, современной она становится лишь благодаря фантазии, то-есть в высшем смысле только благодаря искусству».

разгулом современного «мифотворчества» — это все равно, что противопоставлять фашистской реакции буржуазную демократию и парламент. Когда говорят о разложении капиталистической культуры эпохи империализма, следует остерегаться опасности впасть в меньшевистский тон, то-есть из критики современного идейного распада сделать апологию буржуазного мировоззрения в его прежних респектабельных формах. Мы не должны забывать, что разочарование масс в том жалком идейном месиве, которое из элементов официальной буржуазной науки и обрывков искаженной марксистской теории создал себе международный меньшевизм, немало способствовало быстрому продвижению вперед различных форм национал-фашизма. В Италии и Германии фашизм с самого начала вступил в качестве «партии цельного воззрения» (хотя на деле это так называемое «мировоззрение» представляет собой дикую смесь из квасно-патриотических элементов и полудекадентских гримас современной идеалистической философии). Нельзя упускать из виду, что успех агитации фашистов в известной мере связан с их умением «играть на всех струнах лиры» (как выразился однажды Муссолини). Колоссальная жажда освобождения от идейной ограниченности, в которой долгое время прозябали народные массы крупных капиталистических стран, крушение старого филистерства, мещанства в прямом и переносном смысле есть факт, и его нужно учитывать. Иначе это сделают другие. В духе известного изречения Маркса можно сказать, что жажда мировоззрения становится силой, когда она владеет массами.

Именно эта сила заставляет буржуазную литературу покинуть свои академические высоты и завязать интригу с жизнью. Толстые бесцветные томы периода относительной стабилизации капитализма снова, как в 1923 году, отступают перед тучей брошюр на самые животрепещущие темы. Старые противоречия материальной общественной жизни и духовной культуры снова выступают на сцену, но в яркой, кричащей форме — *blanc et noir*. Их нельзя уже обойти ссылкой на бесконечно-продолжительный процесс приближения к недостижимой цели культуры, как это делал старый либерализм, обращаясь к теням Канта и Шиллера. Их нельзя уже просто игнорировать и можно только фальшиво излагать, обращая острие фактов против побеждающего коммунизма. Эту задачу и призвана выполнить та популярная отрасль философской публицистики капиталистических классов, которая в последнее время известна под именем «философии культуры».

Но если понятие «философии культуры» имеет какой-нибудь рациональный смысл, то в произведениях основоположников марксизма содержится самая богатая и глубокая философия этого рода. Правда, Маркс и Ленин никогда не проповедывали каких-нибудь моральных или эстетических догм. В их учении не играет никакой роли понятие «судьбы», которой якобы подлежит всякая культурная формация. Если Маркс иногда употребляет в применении к истории человеческого общества понятия «детства» или «мужества», то это является у него одним из традиционных образных выражений, унаследованных от классиков буржуазной общественной мысли. В нем нет, таким образом, ничего от тех «пустых глубин», которые образуют все содержание современной «философии жизни», «антропософии», «социологии знания». В нем нет фальшивой широты кругозора, сводящейся к беллетристическому нанизыванию различных исторических фактов на стержень одной и той же абстрактной конструкции. Еще в начале своей литературной деятельности (в «Немецкой идеологии») Маркс и Энгельс показали, чего стоят подобные конструкции и как легко их строить после Гегеля. В произведениях основоположников марксизма действительная широта кругозора, основанная на детальном изучении фактов истории культуры, соединяется с глубоким проникновением в собственное реальное движение этих фактов.

Перед нами проходят различные исторические типы, связанные с определенными ступенями развития классовой борьбы: просветители и романтики, «рыцари благородного сознания» и рыцари индустрии, движимая и недвижимая собственность в лицах, герои первоначального накопления и моральные буржуа позднейшего периода, «классический» и «модернизированный» капиталист, либерал и демократ и т. д. и т. п. вплоть до наиболее близкой нам эпохи. Повсюду вскрывается истинное лицо типических представителей определенных общественных классов, внутренние противоречия их жизненных условий и образа мысли, их сравнительные преимущества и недостатки с точки зрения конечной победы пролетариата и, наконец, специфический стиль их воззрений на общество и природу. В произведениях основоположников марксизма-ленинизма дана, таким образом, подлинная материалистическая феноменология общественного бытия и сознания — эта глубочайшая и вместе с тем остро политическая наука, нашедшая себе дальнейшее развитие в произведениях т. Сталина, решениях партии и Коминтерна. Эта наука содержит в себе и ответ на все формы общего вопроса об исторических

судьбах культуры, вопроса, которому современная буржуазная публицистика стремится придать характер «мировой загадки». Оставить без изучения и пропаганды эту сторону мировоззрения основоположников марксизма было бы ущербом для дела пролетариата. Тем более, что только в связи с этим мировоззрением может быть правильно понято действительное содержание их метода.

Сказанного, быть может, достаточно для того, чтобы оправдать небольшую попытку представить взгляды Маркса на общий ход исторического процесса с той стороны, с какой они до сих пор еще ни разу не излагались.

Брошюра, предлагаемая вниманию читателя, возникла еще два года тому назад. Внешним поводом послужило предложение написать статью «Маркс» для шестого тома «Литературной энциклопедии». Как ни старался я сузить рамки рассматриваемого материала, мне все же пришлось сократить написанное втрое. Таким образом стало уместно отдельное издание, без сокращений. Сжатость языка, исключение почти всего, что относится к обстоятельствам времени, крайняя беглость в обзоре материала достаточно объясняются первоначальной целью работы. Я сознательно усвоил себе описательный тон и везде, где было можно, приводил подлинные суждения и мысли Маркса. Зная, сколько доморощенных спекуляций вокруг того или другого из высказываний Маркса об искусстве уже бесславно почтили в некрополе нашей литературы, читатель едва ли осудит мое намерение.

Недостатки этой работы мне как нельзя более ясны. Большинство проблем в ней только намечено. Некоторые важные этапы в развитии взглядов Маркса на культуру и искусство освещены далеко не полно.

Впрочем, в качестве введения, способного облегчить читателю понимание известных сторон мировоззрения Маркса,— а на большее эта книжка не претендует,—моя работа, может быть, окажется полезной. На худой конец я прошу рассматривать ее как собрание материалов, на основании которых всякий считающий себя в праве это сделать, может писать произведения «методологического» характера.

«Предисловия,—говорит Шефтсбери,—содержат большей частью извинения; но лучше было бы автору исправить свои ошибки, чем просить за них о прощении». Возможно, что в

предлагаемой вниманию читателя небольшой работе также содержатся какие-нибудь ошибки. Никто не может претендовать на папскую непогрешимость. Должен, однако, сознаться, что в настоящее время я этих ошибок не вижу. В противном случае я разумеется, никогда не позволил бы себе опубликовать свою рукопись в печати.

В заключение я должен выразить благодарность дирекции Института Маркса — Энгельса — Ленина, разрешившей мне в свое время использовать неопубликованные материалы из рукописного наследства Маркса.

Мих. Л и ф ш и ц.

11 февраля 1933 г.

Величайший мыслитель и вождь революционного рабочего движения — Карл Маркс — родился и начал свою деятельность в тот период, когда центр общественных интересов повсюду (за исключением, быть может, России) уже переместился из области литературы и искусства в сферу политической экономии и так называемого «социального вопроса». Само собой разумеется, что и XVIII столетие — классический век эстетических учений — не могло существовать такой отвлеченной материей, как категории «прекрасного» и «возвышенного». За самыми специальными спорами о роли гения, о ценности искусства, о подражании природе всегда скрывались практические вопросы буржуазно-демократического движения. Но так или иначе — они скрывались под оболочкой эстетических проблем, подобно тому, как вся идеология революционной буржуазии XVIII века облекала реальные задачи своего класса в форму отвлеченных проблем воспитания человека. Великая французская революция является в этом отношении переломным моментом. «Эстетический период» в развитии третьего сословия оканчивается там, где прозаические интересы буржуазии как класса обособляются от интересов общества в целом. С течением времени отношение буржуа к искусству становится грубо практическим. За «стремлением к югу» (которое во Франции развивается уже в эпоху основания Кольбером академии в Риме, а у немцев с особенной силой во второй половине XVIII столетия) следует наполеоновское ограбление художественных сокровищ Италии. В то время как представители отсталой части немецкой буржуазии — берлинские романтики, — строят системы спекулятивной философии искусства, богатые рейнские буржуа бр. Буасере, Вальраф, Бертрам, скупают произведения старо-немецких школ, выброшенные на рынок благодаря разорению князей. В этих древностных поклонниках живописи уже видны будущие строители железных дорог и сталелитейных мастерских. Вопросы искусства повсюду служили переходом к вопросам политики и хозяйства; поиски эстетической свободы предшествуют литературной борьбе за свободу торговли или протекционизм.

Когда же буржуазия добивается политического господства, проблемы теории и теории искусства теряют былое общественное значение и становятся достоянием узкого круга цеховых ученых.

Но именно в это время начинается самостоятельное революционное движение пролетариата. Рабочий класс не может сетовать на переход общественной мысли из царства поэзии в царство прозы. Напротив, чем скорее «прекрасная» революция уступит место революции «безобразной» (как любил выражаться Маркс), чем раньше пышное облачение демократических иллюзий спадет с материальных интересов и классы столкнутся в открытой борьбе друг с другом, тем ближе конечная цель всего движения пролетариата. Именно в экономии буржуазного общества искали основоположники марксизма тайну эксплуатации рабочего класса и в завоевании политической власти, в диктатуре пролетариата, нашли они средство для его самоосвобождения. Главной отличительной особенностью взглядов Маркса является учение об исторической роли пролетариата как могильщика капитализма и создателя социалистического общества (в то время, как основное содержание этих взглядов образует экономическая теория Маркса).

Итак, каково бы ни было отношение основоположников марксизма к художественному творчеству, они не могли уделить ему столько внимания и места, сколько занимало оно в философских системах предшествующего периода. И это отнюдь не является признаком «позитивистской ограниченности» Маркса и Энгельса, как стремится представить дело современная буржуазная литература, а напротив, свидетельствует об их гениальности. С известной точки зрения мы можем разумеется сожалеть о том, что основоположники марксизма не оставили нам систематического изложения своих взглядов на культуру и искусство. Это значительно осложняет нам наши теоретические задачи. Но все в мире соткано из противоречий. И разве не положительным фактом с точки зрения всей борьбы рабочего класса является то обстоятельство, что Маркс и Энгельс в середине XIX в. не занимались изданием многотомных сочинений по эстетике, как это делал Фр. Теод. Фишер, не писали стихотворных трагедий, как Лассаль? Ибо это показывает, что основатели Международного Товарищества Рабочих стояли на высоте исторических задач, которые выдвигала перед ними реальная действительность, и направляли все усилия своего моз-

га на разрешение центральных проблем, стоявших перед страдающим и борющимся человечеством. И в этом смысле, как это ни парадоксально звучит, отсутствие среди произведений Маркса «системы эстетики» или «философии искусства» является положительным фактом даже с точки зрения самой эстетики. Задача состояла в том, чтобы выйти из пределов чисто идеологической (напр., моральной или эстетической) критики общественных порядков, нужно было обнаружить обиденные, реальные основания самых отвлеченных и высоких проявлений духовной деятельности человека. Маркс и Энгельс гениально решили эту задачу, они умели смотреть действительности прямо в глаза, не для того, чтобы примириться с прозаической натурой буржуазных отношений, но для того, чтобы указать пролетариату единственно возможный путь из скудного «царства необходимости» в радостное «царство свободы».

Значение теории Маркса для разрешения вопросов культуры и искусства было бы громадно даже в том случае, если бы мы ничего не знали об эстетических взглядах основоположников марксизма. К счастью, это далеко не так. В сочинениях и письмах Маркса содержится немало различных замечаний и целых отрывков, в которых выражена его точка зрения на те или другие проблемы культуры и искусства. Как афоризмы Маркса, они глубоки и многозначительны; как всякие афоризмы — допускают произвольные толкования.

Здесь начинается задача исследователя. Он должен поставить эти замечания в тесную связь с общим ходом возникновения и развития марксизма. Эстетические взгляды Маркса являются одним из составных элементов его последовательно-революционного мировоззрения. Они имеют не только биографическое значение, хотя в силу целого ряда причин дошли до нас лишь в отрывочной форме. Наиболее ранние источники для суждения о взглядах Маркса на литературу и искусство относятся еще к тому периоду его политического развития, который может быть назван периодом революционного демократизма. Однако в промежуток времени с 1844 по 1848 год Маркс вместе со своим ближайшим другом и сотрудником Фридрихом Энгельсом выковал «теорию и тактику пролетарского социализма или коммунизма». (Ленин). Ввести читателя в понимание этого закономерного процесса возникновения марксизма, поскольку он нашел себе выражение в развитии взглядов Маркса на искусство, и составляет задачу последующего изложения.

На первых ступенях духовного развития Маркса эстетические интересы занимают у него одно из первых мест. В университетские годы (1835—1841) он наряду с правом и философией изучает историю литературы (преимущественно античной) и важнейшие произведения классической немецкой эстетики. Отправившись осенью 1835 года в Бонн для того, чтоб изучать там криминалистику, Маркс уделяет истории литературы и искусства не меньшее внимание, чем институциям и уголовному праву.^{*} Он слушает лекции престарелого Августа Вильгельма Шлегеля о специальных вопросах истории античной литературы (Гомер, Проперций), изучает историю нового искусства и — если верить университетскому начальству — с особым вниманием занимается античной мифологией, которую читал в то время знаменитый Велькер. В берлинский период Маркс лишь однажды (в течение зимнего семестра 1840/41 года) обнаруживает интерес к истории литературы в университетских рамках (лекции Гепперта об Еврипиде), но тем большее значение приобретает для него самостоятельная работа над проблемами художественного творчества. К числу прочитанных им в 1837 году книг относятся: «Лаокоон» Лессинга, «Эрвин» Зольгера, «История искусства» Винкельмана, «Рассуждения о художественных инстинктах животных» Реймаруса. Совершив переход к философии Гегеля, Маркс познакомился и с его «Эстетикой» (вероятно, летом 1837 года).

Но интерес к искусству имеет у молодого Маркса не только теоретический характер. Он пробует свои силы в ряде стихотворных опытов, весьма слабых, за немногими исключениями. Из Бонна он посылает отцу «философское стихотворение» (ноябрь 1835 года), к берлинскому периоду (точнее к 1836—1837 гг.) относятся целые тетради стихов («Книга песен», «Книга любви», 1—2), посвященных невесте Женни фон-Вестфален (эти тетради в настоящее время утрачены). Четвертая тетрадь (недавно найденная в архиве Р. Даниельса) помимо сорока стихотворений, содержит часть фантастической драмы «Оуланем» и несколько глав из юмористического романа «Скорпион и Феликс», написанного в духе Стерна и Гофмана.

Судя по сохранившимся свидетельствам самого Маркса, он с постоянно возрастающей силой стремился подавить в себе влечение к поэтическому творчеству. Но соблазны романтической поэзии, повидимому, не оставляют его и позднее. Еще

в 1841 году он опубликовал два из своих старых стихотворений в берлинском «Атенеуме». Борьба между влечением к поэзии и суровой необходимостью искать ответа на поставленные жизнью вопросы в сфере науки представляет собой содержание первого крупного перелома в умственном развитии Маркса.

Итогом этой внутренней борьбы является отказ от поэзии и переход на сторону философии Гегеля, с его учением о неизбежности нисхождения искусства в обществе нового времени. Наивно было бы думать, что этот отказ представляет собой у Маркса лишь результат разочарования в собственном таланте (как стремится представить дело Мering). В действительности, личные переживания являются здесь выражением закономерного общего процесса.

Сомнения в возможности подлинно художественного творчества на почве социальных отношений нового, буржуазного времени выступают в истории немецкой общественной мысли дважды. Эстетическая критика действительности играет большую роль уже в классической немецкой философии, начинающей свое развитие незадолго до Великой французской революции и заканчивающейся в универсальном царстве категорий гегелевской системы. Те же самые мотивы мы встречаем и в радикально-демократическом движении 30-х — 40-х годов, из которого вышел Маркс.

Общество, возникшее в результате слепой борьбы эгоистических интересов, подчиняющееся в своем движении лишь механическому «давлению потребностей», — это «государство нужды», как назвал его Шиллер, — неспособно служить почвой для подлинно художественных произведений. Так смотрели на дело представители радикально настроенной немецкой молодежи в то время, когда Гегель вместе с другими воспитанниками Тюбингенской семинарии сажал пресловутое «дерево свободы». В их отрицательной оценке действительности переплеталась критика феодального мира привилегий и буржуазного царства частной собственности. В новое время, — писал молодой Гегель, — народная поэзия не знает ни Гармония, ни Аристогейтона, «которых сопровождала вечная слава, ибо они убивали тиранов и давали своим согражданам равные права и равные законы». Эпохе упадка противопоставляется античный полис, когда «железная связь потребностей еще была украшена розами» и мелочная прозаическая душа частного интереса не заглушала любви к поэзии и понимания красоты. Калечащее действие разделения труда,

растущую механизацию всех форм человеческой жизнедеятельности, поглощение качества количеством — все эти особенности буржуазного общества Гегель считал враждебными поэзии и после того, как он признал капиталистическое общество необходимой почвой прогресса.

«Фантазирующие террористы» Великой французской революции (как называл Маркс якобинцев) восставали против буржуазной экономии не для того, чтоб ее уничтожить, но лишь для того, чтобы подчинить материальный мир собственности политическому бытию граждан. В этой идеализации политической верхушки общества, как принципиальной противоположности его грязного материального основания, состоял «фантастический» элемент в мировоззрении революционеров XVIII столетия. Подобно этому великие немецкие мыслители-идеалисты, даже там, где они относятся к буржуазному обществу критически, говорят лишь о низменности экономической сферы вообще, ее подчиненном значении по отношению к интересам духа. В рамках идеалистической философии возможен только отвлеченно-духовный выход из общественных противоречий. У Шиллера (и романтиков) на первый план выступает эстетическое преодоление «государства нужды». Искусство, являющееся органом «абсолютного», должно воссоединить то, что разединила, противопоставила, исказила история. В отличие от этого взгляда, Гегель признает высшим способом разрешения противоречий познание. Его последним словом является стоическое примирение с действительностью, отказ от увенчивания ее искусственными розами. Поэтому, несмотря на различные колебания, у Гегеля преобладает пессимистический взгляд на возможности художественного творчества в новое время.

В первый период своей самостоятельной духовной жизни Маркс целиком проникнут романтизмом и крайне отрицательно относится к Гегелю. Романтизм имеет у него радикальный, фихтевский оттенок. «Нападки на настоящее» чередуются с поэтическим обоснованием «гордости человека», постоянно стремящегося вперед и в этом движении ломающего поставленные ему границы. Повсюду перед нами — энтузиаст-мечтатель (стихотворение «Тоска»), «богоборец» («Молитва отчаявшегося»), вообще человек, вступающий в единоборство с вековыми силами.

Дух не дрогнет перед тропею,
Где проходит божество.
Он гордится глубиной,
Силою величья своего.

Человек может погибнуть в неравной борьбе, но само его поражение есть в то же время триумф человеческого духа:
Даже в самом пораженьи
Празднует победу он.

Гегель, ненавистный Марксу своим отказом от преодоления действительности, повсюду осмеивается в качестве «пигмея». Не меньшего презрения удостоивается и его «Эстетика».

Нам, эпиграммам, дерзкий наш задор
Не ставь, читатель дорогой, в укор:
Мы Гегелем об'елись, вот в чем сила,—
«Эстетика» кишки нам засорила.

Свою поэзию Маркс впоследствии сам называет «идеалистической» в том смысле, что вместо гегелевского примирения с действительностью в ней господствует фихтевское противоречие между «сущим и должным» (письмо Маркса к отцу от 10 ноября 1837 г.). «Сущее» уподобляется в одном из стихотворений Маркса «обезьяньему театру», а прозаическая мудрость буржуазного века осмеивается в лице ее типичных представителей — математиков и медиков. Первые свели все чувства человека к математической таблице; вторые рассматривают мир как простой мешок костей, источник фантазии коренится для них в желудке.

Целительным средством против филистерства является поэзия, преодолевающая житейскую пошлость и страдание.

В яркие одежды облаченный,
С гордым сердцем, с пламенным умом,
От презренных пут освобожденный,
Твердо я вступаю в царство прозы,
Скорбь отбросив пред твоим лицом,—
И цветут, как древо жизни, грезы.
(Заключительный сонет «к Женни».)

В другом стихотворении это выражено еще яснее:

Певец, мечта моя легка.
Я улетаю в облака,
Где плачет жизнь, мой гимн звенит,
Заря румяная горит,
Багрянцем дали пылают.
(«Диалог с . . . ».)

Отсюда — вполне обоснованный переход к чисто шиллеровским мотивам. Есть где-то страна, в которой каждый счастлив, где жизнь и радость заключили союз друг с другом.

Душ согласных единенье
Всех слило в единый круг;
Не сословное деленье,
А любовь царит вокруг.

Но, увы, это царство счастья существует только в мечтах.

Полно, полно, то лишь грезы

Сердце сетью оплели,

Унося в эфир от прозы

В прах поверженной земли.

(«Люцинда», перевод О. Румера.)

Боги завидуют людям и ревниво следят за тем, чтобы человек не возвышался над естественной необходимостью. Лишь в поэтической фантазии человек свободен и счастлив. Этот вывод, граничащий с шиллеровским:

Was unsterblich im Gesang soll leben,

Muss im Leben untergehn,—

представляет собой уже форму отказа от романтики, пропитанной фихтеанством. Во многих стихотворениях последней тетради слышатся ноты примирения с жизнью. «И однако, только в этих последних стихотворениях,— пишет Маркс отцу,— блеснуло мне внезапно, как по удару волшебной палочки,— ах, удар этот был вначале уничтожающим,— царство истинной поэзии, подобно далекому дворцу фей, и все созданное мной распалось прахом».

Летом 1837 года в мировоззрении молодого Маркса происходит решительный сдвиг. Его не удовлетворяет больше абстрактное противоположение субъекта объекту. «От идеализма, который я, к слову сказать, создал по образцу идеализма Канта и Фихте, я перешел к тому, чтобы искать идею в самой действительности. Если прежде боги жили над землей, то теперь они стали центром ее». Переходным мостом к Гегелю служила попытка соединить сущее и должное, прозу и поэзию в духе Гете и молодого Шеллинга. «Я написал диалог почти в 24 листа: «Клеант, или об исходном пункте и необходимом развитии философии». Здесь я об'единял в известной степени искусство и науку, совершенно разошедшиеся друг с другом». Работа эта, заставившая Маркса познакомиться с «естествознанием, Шеллингом, историей», привела его к неожиданному результату.⁸ Попытка воздвигнуть на почве серьезности и прозы искусственное здание поэзии окончилась неудачей. Заключительный тезис задуманной в духе Шеллинга работы оказался первым положением гегелевской системы. «Мое любимое детище, взлелеянное при лунном сиянии, завлекло меня, подобно сирене, в объятия врага»,— пишет Маркс. С этого времени он расстается с «лунным сиянием» романтизма и становится последователем Гегеля. Сблизившись с группой выдающихся молодых гегельянцев, Маркс собирается

издавать журнал, в котором обещали сотрудничать «все эстетические знаменитости гегелевской школы».

Нападки на прозаический дух действительности, пронизывающие собой юношескую поэзию Маркса, представляют собой первую, смутную форму критики немецкого «обуржуазившего феодализма». С этой стороны чрезвычайно интересно следующее место из юмористического романа «Скорпион и Феликс». Осмеивая скептицизм, разлагающий художественное мировоззрение прежних веков, Маркс пишет: «Эпопея не может быть создана в наше время». Ироническое обоснование этого тезиса таково: «Для начала мы выдвигаем оные основательные рассуждения о правой и левой стороне (ср. главу XXVII, где Маркс пародирует релятивистское доказательство относительности «правого» и «левого»), стаскиваем, таким образом, с этих поэтических выражений их поэтическое одеяние, как Аполлон снял кожу с Марсия, и делаем их образом сомнения, безобразным павианом, имеющим глаза, чтобы не видеть, Аргусом наизнанку; последний имел сотню глаз, чтобы обнаружить то, что утеряно, сомнение же, угрюмый борец с небесами, обладает сотней глаз, чтобы виденное сделать как бы невиденным. Однако сторона, место есть главный критерий эпической поэзии, и, поскольку исчезает видение, как это происходит показанным у нас образом, эпическая поэзия может восстать от своего могильного сна, лишь когда трубный глас пробудит Иерихон». Второе доказательство невозможности эпоса еще более замечательно. Поэзия непримирима с современными условиями собственности, которые осмеиваются автором в образе «майората» (глава XXIX). Все это заострено еще против Гегеля (в своей «Философии права» Гегель выступает в качестве защитника майората), и тем не менее гегелевский взгляд на судьбу эпической поэзии уже пробивается здесь сквозь ироническое отношение к действительности. Проникнув в тайны гегелевского примирения с действительностью, Маркс не становится от этого консервативнее; напротив, отказ от романтической программы знаменует собой для него переход от туманной оппозиции по отношению к существующему порядку — к более радикальной критике общественных отношений.

Банкиру Рикардо приписывали революционные побуждения за то, что он с подлинно научным стоицизмом изображал экономические отношения буржуазного общества. С другой стороны, его обвиняли в бессердечном отношении к страданиям неимущих классов и примирении с социальной несправедливостью. Нечто подобное случилось и с Гегелем.

Эстетика Гегеля относится к романтической философии искусства, как «пессимизм» Рикардо к сентиментальным утопиям романтиков-экономистов. Ни одна из экономических теорий до Маркса не дала социалистической мысли столь могущественного орудия для критики буржуазного общества, как бессердечный «цинизм» учения Рикардо. И точно так же ни одно из классических произведений немецкой эстетики не содержит в себе столько революционно-критических элементов, как «Эстетика» Гегеля. С точки зрения Гегеля «буржуазное общество» (*Bürgerliche Gesellschaft*) и «христианское государство» неблагоприятны для развития художественного творчества. Отсюда можно сделать два вывода: либо искусство должно погибнуть ради торжества «абсолютного государства», либо это последнее будет разрушено, и новое «мировое состояние» принесет с собой новый расцвет художественного творчества. Сам Гегель склонялся к первому выводу; но стоило лишь переменить акцент, и учение об антиэстетическом духе действительности приобретало революционный характер. Подобные выводы из эстетики Гегеля делали радикальные представители его школы, к которым с 1837 года примыкает Маркс. Напротив, либерально-буржуазная оппозиция, презрительно третируемая в кружке молодых гегельянцев, находила учение Гегеля об упадке искусства и недостаточно революционным, и чересчур опасным. Гегеля обвиняли одновременно в прислужничестве по отношению к прусскому правительству, и — наряду с этим — в якобинстве, бонапартизме, даже сенсимонизме. Свое теоретическое оружие против подозрительной доктрины христианско-либеральной буржуазии заимствует из арсенала романтической эстетики. Против одностороннего преклонения перед Грецией, сохранившегося у Гегеля еще со времен его увлечения якобинством, будущие немецкие фельяны и жирондисты выдвигают идею «современной мифологии», «современного идеала». С исторической стороны это выразилось в высокой оценке «христианского искусства нового мира, в отличие от античности.

Вот почему отказ от романтизма и признание основных положений гегелевской эстетики означало для молодого Маркса переход на более высокую ступень политического сознания.

II

Первой работой, которую Маркс предпринял в качестве последователя Гегеля, было изучение поздне-греческой, особенно апикурейской философии.

В различных умственных направлениях эпохи разложения античного мира левые гегельянцы усматривали аналогию с современными им явлениями. «Кажется непонятным, — пишет Меринг, — как это идейный авангард буржуазного класса, который хотел создать национальное бытие немецкого народа, закалял свое самосознание при помощи античного самосознания, возникшего из разложения национального бытия». Но дело в том, — и этого Меринг не понял, — что существуют «две буржуазии» (Ленин) и два пути сознания «национального бытия» народа. Там, где радикальные последователи Гегеля возвышались до политического понимания, они отстаивали интересы демократии против либерализма. Но как это часто бывает с представителями мелкобуржуазного демократизма, эти «философские монтаньяры» (по выражению Руге) были уверены, что вместе с падением привилегированного капитализма, тесно связанного со «старым режимом», исчезнет всякая тень буржуазных отношений и социальной несправедливости вообще. Таким образом «идейный авангард буржуазного класса» был настроен тем более антибуржуазно, чем больше отдельные его представители проникались интересами определенного буржуазного слоя, а именно — мелкой буржуазии. Отсюда их критика буржуазного «эгоизма», неспособного возвыситься до точки зрения «общего», нападки на «частный интерес», атомистическую раздробленность. Этой силе, угрожающей обществу ослаблением его социальных связей, подобно тому как в физике миру механической энергии угрожает растворение в тепловом бессилиии, они противопоставляли «пластический», скрепляющий элемент политических отношений.

Но не следует забывать, что среди гегельянцев-идеалистов Маркс занимал в высшей степени своеобразную позицию. Достаточно вспомнить о его отношении к античному материализму.

Философия Эпикура отнюдь не пользовалась расположением немецких философов-идеалистов. В целом ряде своих произведений Гегель прямо или скрыто полемизирует с Эпикуром. В принципе атомизма он видел высшее выражение общества единичных лиц, обособленных друг от друга и знающих лишь столкновение частных интересов, «войну всех против всех». Здесь царствует последовательный эгоизм и противопоставление единичной воли — всеобщему. Атомизм, реально осуществившийся в экономике и политике, был той фатальной силой, которая разложила «царство прекрасной нравственности», как назы-

вает Гегель греческое общество. Но когда под влиянием развития «эмпирической свободы» индивидов происходит распадение реальной общественной жизни, человеку остается внутренняя свобода, идеальная жизнь, самоуглубление (*Erinnerung*). Эта истинная свобода, противоположная эгоистическому произволу, выступает, по мнению Гегеля, в стоической философии и затем в христианстве.

Диссертация Маркса о физике Эпикура также содержит критику атомизма и «атомистического общества». Но отношение к Эпикуру, стоикам и христианству у Маркса совсем другое, чем у Гегеля. И это различие, в котором сказывается уже противоположность между последним представителем классической буржуазной философии и будущим основоположником научного социализма, имеет большое значение для понимания эстетических взглядов Маркса.

Основой греческой жизни, — пишет Маркс в подготовительных работах к диссертации, — было единство с природой. История античности состоит в разложении этой связи. «Борьба древних могла окончиться лишь тогда, когда было разрушено видимое небо, субстанциональная связь жизни, сила притяжения политической и религиозной жизни» (Маркс). Против патриархальных связей, овеванных народной фантазией, выступает сила «просвещения». «Деградация, профанация природы по существу означает разрыв с субстанциональной, неподдельной жизнью». Само искусство становится орудием разложения первоначального единства. «Греки разрушали его изящным молотком Гефеста, разбивали его в статуях; римлянин вонзил свой меч в его сердце». Поэтическое мировоззрение греческих натурфилософов уступает место механическому взгляду на природу; красочный, органически цельный мир Гомера становится видимостью, за которой скрываются сухие отношения количества. Все простое оказывается сложным, все сложное — способным к раз'единению. Мир распадается на множество конечных телец, отстаивающих свою независимость. Эти первичные тельца суть атомы. «Образование соединений из атомов, их отталкивание и притяжение сопровождается шумом. В мастерской и кузнице мира происходит шумная, напряженная борьба. В мире, в сердце которого бушует буря, обнаруживается внутренний разлад. Даже солнечный луч, озаряющий тенистые места, является образом этой вечной борьбы. Выясняется, как слепая, роковая сила (судьбы) переходит в личный, индивидуальный произвол и разрушает формы и субстанции». Эта «звучная

борьба атомов», в которой можно без труда узнать картину разлагающейся античности, достигает своего полного развития в римскую эпоху. Римская поэзия существенно отличается от греческой. «Лукреций является истинно римским эпическим поэтом, потому что он воспевает субстанцию римского духа; вместо жизнерадостных, сильных, цельных образов Гомера мы видим здесь плотных, непроницаемых вооруженных героев, у которых нет никаких других качеств, войну *omniū contra omnes* (всех против всех), строгую форму для-себя-бытия, природу, лишенную божественного характера, и бога, отрешенного от мира».

Все это еще не выходит из пределов «Истории философии» Гегеля. Новое появляется там, где Маркс анализирует содержание атомистического принципа и подвергает его критике. Мы уже знаем, что мир, состоящий из множества независимых телец, несет в себе внутреннее противоречие и разлад. Атом есть прежде всего «полное» в противоположность «пустому», то-есть м а т е р и я. Вместе со множеством других неделимых он подчинен «движению несамостоятельности падению по прямой линии. Но, кроме того, он обладает ф о р м о й абсолютной единичности и в качестве атома самодовлеущ и свободен. Подчеркивая это различие, Маркс имеет в виду отношение между материальной необходимостью и формальной гражданской свободой, или, на языке молодых гегельянцев, между «буржуазным обществом» и «политическим государством». (Атом, как частица, в которой существенна только материальная сторона, есть не что иное, как *bourgeois* (буржуа); атом, как форма абсолютного — бытия «для себя» — это *citoyen* (гражданин) Великой французской революции. Эпикур развивает до крайних пределов принцип атомистической формы, то-есть принцип независимости отдельного лица, индивидуальной свободы. Но именно в «науке атомистики», созданной Эпикуром, этот принцип обнаруживает все свои противоречия.

Атом, обладающий формой полной независимости не может остаться одной из многих бескачественных частиц, составляющих в совокупности сложное тело (таким он является у Демокрита). Как самодовлеющее и равное себе целое, он должен стать средоточием всего богатства внешнего мира; так атом приобретает качества. Но в этом случае он перестает уже быть атомом. Как только он переходит из абсолютной пустоты в мир явлений и становится действительной индивидуальностью, его полная обособленность, его атомистическая форма исчезают. Здесь перед

нами первая, еще смутная формулировка того положения, которое мы впоследствии встретим в «Святом семействе»: «Говоря строго и прозаически, члены гражданского общества вовсе не атомы». Уже здесь, в диссертации, подвергается, таким образом, сомнению политическая поэзия «гражданского общества», предполагающая существование совершенно равных, не связанных никакими материальными узами, отделенных друг от друга пустым пространством атомов-граждан. Противоречие «атомистического принципа» состоит в том, что независимость и единичность, присущие «неделимому», исчезают, как только наш атом вступает в область реальной жизни.

Так, избрав в качестве темы для диссертации отвлеченный историко-философский вопрос о различии между натурфилософией Демокрита и Эпикура, Маркс — в духе всей классической немецкой философии — пользуется этой темой для иносказательной трактовки коренных социально-политических вопросов своего времени. Он видит в натурфилософском учении об атоме отражение принципа обособленного, частного лица и независимого политического гражданина, — принципа, торжественно провозглашенного Великой французской революцией. То противоречие между буржуазно-демократическими идеалами и действительной жизнью, которое обнаружилось уже во время революции и немедленно после нее, Маркс в качестве последователя Гегеля стремится вывести из понятия «атома», «для-себя-бытия».

Подлинный атом существует только в пустоте, абстракции, в безвоздушном пространстве конституции 1793 года. «Абстрактная единичность, — пишет Маркс, — есть свобода от бытия, а не свобода в бытии. Она не может светить в свете бытия. Это элемент, в котором она теряет свой характер и становится материальной. Поэтому атом не преступает в область явления; там же, где он преступает в нее, он опускается до материального основания. Атом, как таковой, существует только в пустоте. Таким образом, смерть природы стала ее бессмертной субстанцией, и Лукреций справедливо говорит: «Так бессмертная смерть похищает смертную жизнь».

Мир однородных и в то же время сущих для себя атомов-граждан боится жизни, ибо всякое реальное движение, всякое проявление жизненных сил и интересов грозит нарушить его абстрактное равновесие. Это находит себе выражение в политическом идеализме греческих философов уже в V веке. «Живые силы не затрагиваются, идеальнейшие мыслители этого периода, пифагорейцы и элеаты, прославляют государственную жизнь как

действительный разум, их принципы объективны и являются силой, с которой сами они не могут совладать, которую они, с оттенком таинственности, возвещают с поэтическим воодушевлением, то-есть в форме, благодаря которой естественная энергия возвышается до идеальности и не уничтожается, а перерабатывается, причем не нарушается определенность естественности целого. Это воплощение идеальной субстанции совершается в самих философах, ее провозглашающих; не только форма выражения их мыслей оказывается пластично-практической, но и действительность их выражается в данной личности, их действительность есть их собственное проявление. Сами они являются живыми образами, живыми художественными произведениями, возникающими перед народом в пластическом величии; там, где, как у древних мудрецов, их действительность формирует общее, их изречения являются в самом деле признаваемой субстанцией, законами».

«Итак, эти мудрецы столь же непопулярны, как и статуи олимпийских богов, их движение оказывается самодовлеющим покоем, их отношение к народу настолько же объективно, как и их отношение к субстанции». Не удовлетворенный текучестью действительной жизни, мудрец обращается против «действительности субстанции, проявляющейся в народной жизни», отстаивая «право на идеальную жизнь».

Для выяснения этого дуализма между философско-политическим идеалом и действительностью Маркс пользуется примером теологии Эпикура. Последний выразил идею независимости отдельного лица в своем учении об отклонении падающего атома от прямой линии. Идея «отклонения» проникает собой всю философию Эпикура. Это — отказ от участия в реальной жизни, посредством которого атом спасает свою «абстрактную единичность». «Таким образом, целью деятельности является абстрагирование, уклонение от боли, смятения, атараксия. Так, добро есть уклонение от зла, наслаждение есть уклонение от страдания». Высшим выражением принципа отклонения являются боги Эпикура: «Очень много острили по поводу этих богов Эпикура, которые, будучи похожи на людей, живут в межмировых пространствах действительного мира, имеют не тело, а quasi-тело, имеют не кровь, а quasi-кровь, и, пребывая в блаженном покое, не слышат никакой мольбы, не заботятся ни о нас, ни о мире, и которых почитают ради их красоты, их величия и их совершенной природы, а не ради какой-нибудь корысти. И все же эти боги — не фикция Эпикура. Они существовали. Это

пластические боги греческого искусства. Цицерон, как римлянин, в праве высмеивать их, но Плутарх, грек, забыл совершенно греческое мировоззрение, когда говорит, что это учение о богах уничтожает страх и суеверие, что оно не дает ни радости, ни благоволения богов, но ставит нас к ним в такое отношение, в каком мы находимся к рыбам Гирканского моря, от которых мы не ждем ни вреда, ни пользы. Теоретический покой есть главный момент характера греческих богов, как говорит и Аристотель: «То, что лучше всего, не нуждается в действии, так как оно само есть цель».

III

Это освещение особенностей греческой скульптуры представляет собой уже шаг в сторону отказа от гегелевского идеализма. Полемизируя впоследствии со Штирнером, который, в обычном стиле спекулятивных (конструкций немецкой философии, изображал античную древность в качестве эпохи господства «тела» над «духом», Маркс делает между прочим следующее замечание: «...Древние представляют собой в истории идеалистического политика, *«citoyen»*, тогда как новые в конце концов сводятся к *«bourgeois»*, реалистическому *ami du commerce*. Мы видели, что именно эта сторона античной действительности выражается, по мнению Маркса, в образах греческих богов, спокойных, не заботящихся об окружающем, отворачивающихся от всякого практицизма и текучести, которую приносят с собой мировая торговля, деньги, модернизация общественных отношений. Но именно в этом кроется секрет закономерной гибели греческого искусства, его историческая ограниченность. Подпочвенные силы, которых страшится античный полис, разрушают каменную ограду Акрополя. И вместе с нею рушится пластическое достоинство греческого искусства; боги живут теперь только в «междумирьях» стилизованной религии Эпикура.

Вслед за классической эпохой, которая характеризуется «диалектикой меры», наступает царство безмерного, противоречий, распада. «Мы не должны забывать, что за такими катастрофами наступает железная эпоха,— счастливая в том случае, если она ознаменовывается титанической борьбой, достойная сожаления, если она походит на следующие за великими эпохами в истории искусства века, занимающиеся воспроизведением в изделиях из воска, гипса и меди того, что возникло из каррарского мрамора совершенно так же, как Афина-Паллада из головы Зевса». Эпохи, подобные римской, оказываются «злополучными и железными»,

когда «духовной монаде не останется ничего другого, как погрузиться в частную жизнь». «Счастьем при таком несчастье оказывается субъективная форма, модальность... Так, например, эпикурейская, стоическая философия была счастьем для своего времени; так ночная бабочка после захода общего для всех солнца ищет света ламп, зажигаемых отдельными лицами».

Во всей этой картине нельзя отрицать влияния «Эстетики» и «Истории философии» Гегеля. Так, указание Маркса на связь между идеалом политического единства атомов-«граждан» и греческой скульптурой опирается, по всей вероятности, на соответствующее учение Гегеля о разложении «классического идеала». Условием расцвета греческого искусства Гегель считал политическую свободу. Вместе с упадком греческой демократии происходит и нисхождение греческой скульптуры. Круг олимпийских богов поражает то же противоречие, которое проникает собой политическую жизнь и философию греков: это — антиномистика *единого* и *многого*. Боги греческого искусства образуют пластическую совокупность, неразложимую идеально. Но поскольку каждый из олимпийцев есть единичный образ, он должен обладать индивидуальностью, телесным существованием. Отсюда в это единство формы проникает материальное различие и вместе с ним — столкновение индивидуальных интересов, множественность и разлад. Боги отворачиваются от этого взрыва жизненных страстей, замыкаясь в своем «пластическом покое». Отсюда отпечаток грусти на их величественных лицах. «Блаженные боги грустят именно о том, — говорит Гегель, — что составляет их блаженство, их телесность; в их образах можно прочесть предстоящую им судьбу, развитие которой, как действительное выступление противоречия между величием и особенностью, духовностью и чувственным бытием, ведет само классическое искусство к его упадку». — Итак, противоречия материальных интересов, разлагающие античную демократию, уничтожают и то основание, на котором развилась греческая пластика. Этот взгляд Гегеля был усвоен и Марксом. Но в пределах этого общего взгляда имелось существенное различие. Для того, чтобы понять специфический элемент в диссертации молодого Маркса, нужно вспомнить следующее обстоятельство.

Якобинская попытка восстановления античной демократии, оказавшая колоссальное влияние на всю немецкую философию своего времени, потерпела крушение, наткнувшись на противоречия интересов в рамках экономических отношений буржуаз-

ного общества. В качестве абсолютного идеалиста Гегель выразил эту историческую коллизию в форме противоречия между идеальным началом духа и связывающим его элементом материальной жизни. Отсюда — учение об упадке классического искусства, излишком проникнутого чувственностью для углубляющегося в себя духа нового времени. По Гегелю, упадок античной скульптуры выражает фатальный процесс нисхождения телесной формы вследствие высшего развития духовного содержания. То сочетание свободы и действительной жизни, которое существовало для граждан античных республик, покоилось на неразвитости «мирового духа». И когда дальнейшее развитие изгоняет свободу из материальной действительности и в различных философских течениях поздней античности, а затем в христианстве, преобразует ее во внутреннюю свободу, свободу от действительности, — это историческое противоречие выражает, по мнению Гегеля, вечное торжество духа над его материальной оболочкой. Поэтому, с точки зрения Гегеля, не идеализм греческой пластики, разрушающейся от соприкосновения с жизнью, является причиной ее упадка, а, напротив, единство с природой, та жизненная теплота, которой, несмотря на все, проникнуто это искусство. Итак, — применяя выражение Маркса, — не «свобода в бытии», а «свобода от бытия» является последним словом эстетики Гегеля.

Политический идеализм греческой демократии, отвлекающийся от противоречия реальных интересов, Гегель еще более углубляет, превращая его в средневеково-христианский «спор души с телом». Это тесно связано с его отношением к Великой французской революции. Вывод, который Гегель делает из неудачи якобинской попытки преодолеть экономические противоречия посредством строгого проведения политического равенства, можно кратко формулировать следующим образом: подлинная свобода начинается только там, где оканчиваются материальные интересы; поэтому не в углублении революции, а в философском углублении духа состоит дальнейшее развитие свободы.

В эпоху работы над диссертацией Маркс в общем стоял на позиции абсолютного идеализма Гегеля. Но он вносит в гегелевское учение об упадке античности существенную поправку, которая намечает совсем другой вывод из опыта Великой французской революции. Не реализм античного мира (который, по словам Маркса — в «Немецкой идеологии» — состоит в том,

что в древности «общезнание было «истиной», между тем как в новое время оно остается идеалистической ложью») является причиной упадка греческой демократии. Напротив, зародыш смерти коренится в идеализме абстрактной гражданской свободы, неспособной овладеть материальным развитием. Историческую ограниченность античной скульптуры составляет не ее жизненная, телесная сторона, а напротив, уклонение от жизни, уход в пустое пространство. «Абстрактная единичность», то-есть атом «гражданского общества», «не может светить в свете бытия». Естественный вывод отсюда состоит в том, что свобода и материальная жизнь должны быть соединены на почве более высокого принципа, чем «абстрактная единичность» атома-гражданина, или в переводе с философского языка на язык политики — демократические требования должны приобрести реалистически-плебейскую окраску, широкое массовое основание. В этом заключается скрытая тенденция работы молодого Маркса о натурфилософии Эпикура. Демократия без политического идеализма, или политический идеализм без демократии — таков конечный результат расхождения между Марксом и Гегелем.

Отсюда различие в оценке Эпикура у обоих мыслителей. Для Гегеля атомистика Эпикура, особенно учение об отклонении атома от прямой линии, представляет собой принцип эмпирического «я», произвола частных лиц, разрушающего единство античной политики. Маркс придает учению об отклонении атома совсем другой смысл. Он реабилитирует Эпикура, как «просветителя», усматривающего в «эгоизме» основу человеческого общества. Отклоняясь от «несамостоятельного» движения по прямой линии, атом проявляет свое себялюбие, свой собственный интерес. Но только посредством этого отклонения он сталкивается в пространстве с другими атомами и может вступить с ними в различные сочетания. Взаимное отталкивание создает общественность атомов. «В области политики это — договор, в социальной жизни — дружба, которая восхваляется как высшее благо». Таким образом, преодоление атомизма и эгоизма совершается посредством его собственного развития. Подобную идею выведения общей воли из правильно понятого эгоизма мы находим у «просветителей» разных эпох и стран (например у французских материалистов XVIII века, у Фейербаха, Чернышевского). Ленин видел в этой идее «зачаток исторического материализма».

Итак, Эпикур был первым теоретиком «общественного договора». Он является, следовательно, в этом отношении руссоистом до Руссо и в этом смысле предшественником французской революции. Принцип эгоизма содержит в себе две возможности. Это, с одной стороны,—эгоизм «частного интереса», стремящегося к исключительному господству и олигархии,—то, с чем боролось правительство Робеспьера. С другой стороны, это — эгоизм революционного плебея, подавляющего непатриотические поступки граждан, демократический, массовый эгоизм крестьянина, желающего разделить помещичью землю, рабочего, отстаивающего лучшие условия труда, свободу от произвола начальства и т. д. Такова революционная диалектика, заключающаяся в «принципе атомизма» — его самоотрицание, переход к более высокому принципу. Разумеется, в диссертации молодого Маркса все это присутствует еще в скрытой форме, под тяжелой оболочкой гегелевского идеализма.

Таким образом, то, что, по словам Меринга, «возникло из разложения национального бытия», в новое время приобретает прямо противоположное значение. Вот почему, желая «создать национальное бытие немецкого народа», то-есть разрешить основную задачу буржуазно-демократической революции в Германии, Маркс обращался к эпохе разложения античного мира. «Новая философия,— пишет он,— воскресает в том, на чем погибла древняя». То, что представляло собой продукт разложения греческого мировоззрения, в новое время образует «рациональное воззрение на природу». «То, что у древних было профанацией природы, у людей нового времени оказывается освобождением от оков, налагаемых верой». Эпикурейская философия, означавшая некогда погружение индивида в частную жизнь, в новое время становится знаменем «титанической борьбы» против небесных и земных богов, «которые не признают человеческого самосознания высшим божеством». Соответственно этому учение Гегеля о безвозвратном уходе «царства прекрасной нравственности» приобретает у молодого Маркса совсем другой акцент. Он пишет: «Все человеческое должно пройти неизменный цикл рождения, расцвета и увядания; это — очень избитая истина... Самая смерть преформирована в живом, и ее форму следовало бы поэтому понять в ее специфической особенности, как форму жизни». Уже в письме к отцу от 10 ноября 1837 г. Маркс рассматривал свое время как переходную эпоху. «Каждая метаморфоза,— пишет он,— есть отчасти лебединая песнь, отчасти увертюра новой большой поэмы, которая стремится ут-

вердиться в еще расплывающихся, сверкающих красках». Мы увидим в дальнейшем, что «лебединую песнь» старого мира — гегелевскую философию — Маркс стремится преобразовать в духе «увертюры новой большой поэмы».

IV

Главным содержанием диссертации Маркса было раскрытие двух сторон, двух возможных тенденций эпикурейской философии: пассивного погружения в частную жизнь и последовательного буржуазного «просвещения» с его титанической борьбой» против религиозного и политического гнета. Для всей левогегельянской публицистики эпикурейское мировоззрение было символом бюргерски-просветительных элементов, постоянно колеблющихся от пассивного аполитизма до поддержки национально-демократического движения. Но как раз в начале сороковых годов, когда Маркс оканчивал свою диссертацию, немецкое мещанство переживало весну иллюзий и надежд на благодетельные реформы сверху, в связи с вступлением на прусский престол либерально-романтического кронпринца Фридриха-Вильгельма (IV). В этих условиях Марксу не оставалось ничего другого, как еще теснее сблизиться с группой Бруно Бауэра, критиковавшей половинчатость немецких либералов в лице их философских и теологических представителей: Шлейермахера, Вейсе, Штрауса, и старогегельянских кругов, готовых променять диалектику своего учителя на слащавый пиетистский либерализм.

Понадобилось противопоставление прогрессивного элемента гегелевской философии ее религиозной и филистерской стороне, и вот из круга левых гегельянцев выходят две анонимные брошюры-пародии, обличающие Гегеля как якобинца и безбожника. Хотя эти брошюры («Трубный глас над Гегелем, атеистом и анархистом», 1841 г., и «Учение Гегеля о религии и искусстве с точки зрения веры», 1842 г.) написаны Бауэром, но в составлении их принимал большое участие Маркс. Он сам должен был написать отдел, посвященный искусству во второй брошюре. Зимой 1841/42 года Маркс целиком занят этой работой. Но уже в первые весенние месяцы он под влиянием различных причин меняет прежнее намерение и собирается переделать свой «Трактат о христианском искусстве» в две самостоятельные статьи: «О религиозном искусстве» и «О романтиках». Статьи эти до нас дошли, но основные принципы «Трактата о христианском искусстве» нетрудно восстановить на основании

анонимных брошюр 1841 и 1842 гг. и сохранившихся выписок Маркса из книг, прочитанных им во время работы над «Трактатом».

Обе брошюры, содержание которых было платформой сближения Маркса с Бауэром, представляют собой прежде всего апологию Великой французской революции и притом в лице ее крайней, террористической партии. Последнее обстоятельство тем более замечательно, что исторические источники, которыми могли пользоваться Маркс и Бауэр, были проникнуты звериной ненавистью к якобинцам, а первое оправдание Робеспьера, предпринятое Бюше в его «*Histoire parlementaire de la révolution française*», только что появилось в самой Франции.

В духе того сатирического приема, которым проникнуты обе брошюры, верным последователем террористов в Германии изображается Гегель. «Он завидует французской нации за кровавую баню ее революции»,—воскликает гегельянец, замаскированный под верующего. «В лице француза Гегель усматривал настоящего мессию народов, в революции—подлинное спасение человечества». Напротив, немцев он презирал за их привязанность к ночному колпаку, чиновничьему месту, за рабскую пассивность. Настоящими последователями Гегеля являются только участники «банды левых гегельянцев». Но это вовсе не немцы, это—французы. «Недаром поклоняются эти люди французской революции, недаром изучают они ее историю,—они хотели бы подражать ей. И кто знает, нет ли среди них уже сейчас Дантонов, Маратов, Робеспьеров?!»

Следствием той вражды, которую Гегель питал к религии и правительствам, является его преклонение перед античной древностью. «Гегель большой друг греческой религии и вообще греческого народа. Никакую религию он не изображает и не восхваляет так восторженно, как греческую. Естественно. Ибо она в сущности вовсе не есть религия. Он называет ее религией красоты, искусства, свободы, человечности».

«Только в одной религии Гегель видит человечность, свободу, нравственность и индивидуальность,—в религии, которая собственно не есть вовсе религия, в религии искусства, в которой человек поклоняется самому себе. Истинная религия, в которой все дело в боге и служении богу, кажется ему слишком мрачной; истинного бога он считает угрюмым, мрачным и ревнивым тираном, слугу божьего—своекорыстным ра-

бом, который служит чужому, чтобы среди нужд этого мира сохранить свою скудную жизнь».

Французская революция и греческое искусство, с одной стороны, прозаическая, враждебная всякому искусству мораль Ветхого завета — с другой, — такова антитеза, лежащая в основе левогегельянской публицистики. Но критика сухого и мрачного эгоизма, проникающего собой Пятикнижие, не была просто запоздалой полемикой с законодательством Моисея. Осмеивая враждебное классическому искусству восточное мировоззрение, левые гегельянцы имели в виду «ветхий завет» феодально-бюргерской Германии. Мир привилегий и своекорыстия, сочетание старого феодального варварства с новым — капиталистическим, столь характерное для тогдашней Германии, выступает у них под видом азиатской деспотии и примитивного натурализма восточных народов.

Бог монотеистической религии есть чудовищный образ эгоистического индивида, занятого только удовлетворением своих собственных материальных потребностей. Но там, где господствуют распаленная чувственность, жадность, эмпирия, — не играют никакой роли форма, красота, искусство. «Все должно утратить свою истинную определенность, — восклицает гегельянец в юблании пиэтиста, — свою форму и образ, если предназначено оно господа славить... По Гегелю, вселенная есть виноградное точило, которое попирает Единый, чтобы сокрушить все определенное, прекрасное, великое, тонкое или великолепное мира сего и сокрушенное оставить в таком виде, как свидетельство силы Единого».

«Теперь мы понимаем чудовищно насмешливое в словах Гегеля, когда он говорит: «Искусство возвышенного», — то-есть искусство, которое указанным способом делает созерцаемым Единого, — «должно быть названо священным искусством как таковым, исключительно священным искусством». Он хочет сказать, что созерцание практического отношения Единого к миру, это созерцание, которое в самом себе несообразно разорвано и недостойно, есть настоящее священное искусство. Священным является искусство, когда оно разрушает формы красоты, ритм и гармонию и представляет созерцанию только эгоистическую (нужду) Единого. Не форма, не истинная идеальность содержания делают искусство священным, но лишь материальный интерес, который так же мало заботится о форме, как мы равнодушны к тому, в какой форме испечен хлеб, который мы едим».

Фетишистское поклонение вещественной природе предметов отличает восточный мир религии от греческого мира искусства. Голый практицизм вместо теоретического отношения к природе, хищничество и грубость вместо творческой деятельности и художественной обработки, привилегия и деспотизм вместо индивидуальной свободы и гражданственности. «Действительная индивидуальность и личность в собственном смысле слова» (Hegel, Aesthetik) в этом деспотическом царстве невозможны, человеческая свобода, самосознание просто изгнаны, и тем самым утрачен истинный и единственный материал для истории, как и для искусства».

В «деспотическом царстве» на долю человека остается пассивное подчинение. «История и художественное созерцание здесь невозможны: «Если боги наделяются силой распоряжения, то при этом страдает человеческая самостоятельность, которая является совершенно необходимым требованием для идеалов искусства. Так, согласно христианским представлениям, дух божий ведет к богу. В таком случае, однако, внутреннее человека может являться простой пассивной почвой на которую воздействует божеская воля, а человеческая воля в своей свободе уничтожена. Если же это отношение полагается таким, что действующий человек внешним образом противостоит богу, как субстанциональному, то взаимная связь обоих останется совершенно прозаичной. Ибо бог повелевает, а человеку остается только подчиняться (Hegel, Asthetik)». Отечеством гражданина античной республики было «ателье искусства», отечеством верующего является «дом призрения нищих или убежище для слабоумных».

Обратимся теперь к содержанию тетрадей Маркса. Сохранились конспекты ряда книг, прочитанных им в связи с работой о христианском искусстве в начале 1842 года (Маркс жил в то время вместе с Бауэром в Бонне)¹.

В этих выписках и конспектах перед нами главнейшие черты революционно-демократического мировоззрения молодого Маркса. Многое из того, что встречается в этих тетрадях, не

¹ Meiners, Allgemeine kritische Geschichte der Religion, 2 Bände, Hannover, 1806, v. 07; 2) Jean Bardeyrac, Traite de la morale de pères de l'Eglise, Amsterdam 1728; 3) Debrasses, Über den Dienst der Fetischgötter etc., übersetzt von Pictorusg. Berlin und Stralsund, 1785; 4) C. A. Böitiger, Ideen zur Kunst-Mithologie, Dresden-Leipzig, 1826; 5) Ion Iak. Grund, Die Mallerei der Griechen oder Entstehung, Fortschritt, Vollendung und Verfall der Malerei, 2 Teile, Dresden 1810, 1811; 6) C. F. von Ruhmor, Italienische Forschungen, 3 Teile, Berlin.

исчезло бесследно в его дальнейшем развитии, оно получило лишь более глубокое обоснование.

Родиной искусства является свободная, органическая общественная жизнь. «Если мы приблизимся к героям и богам греческого искусства, но без религиозных или эстетических суеверий, мы не в состоянии будем воспринять в них ничего того, что не развилось бы также в пределах всеобщей жизни природы, или по крайней мере могло в ней развиться. Ибо все, что в этих образах принадлежит самому искусству, есть изображение человеческих красивых нравов в прекрасных органических образованиях» (выписки из книги: *Ruhmor'a, Italienische Forschungen*, S. 124). Напротив, подавленность и страх, рабство и деспотизм нуждаются в господстве безобразного и враждебного искусству. «Безобразное и причудливое питает определенную ненависть к искусству и прогоняет его своим дыханием. Поэтому изображения богов у древних народов все одинаковы в отношении их художественной ценности. Мы не находим также нигде, чтобы то из них, которое имеет вполне естественный характер, когда-нибудь усовершенствовалось. Ибо, поскольку понятие о божестве было ограничено страхом, и бог, которого страшатся, освящал начало общественного союза, а главы этого союза открывали в этом страхе средство руководить простонародьем или держать его в подчинении,—они сделали этот страх перед богом цитаделью своего господства, распространяя его в народе и сохраняя неизменным изображение бога в безобразной, способной внушить ужас форме. Так как страх стесняет душу, то народ, воспитанный и сохраняемый в страхе, никогда не может ее расширить и возвысить; напротив, прирожденная способность к подражанию и воспитанное на этом художественное чувство бывает у него почти совсем подавлено» (выписки из книги: *Grund'a, Die Malerei der Griechen*, S. 4). То, что коренится в страхе, и, как сверхъестественное, господствует над человеком, недоступно изображению в формах, свойственных природе и человеческому телу. Отсюда искажение естественных форм, произвольные обозначения для мифических понятий, как, например, крылья нимбы и т. п. в соединении с естественными, по существу, типами святых и ангелов у Фиезоле (*Ruhmor*, S. 125). Таковые старейшие деревянные идола, «которые вызывали чувство ужаса у Павзания», черные мадонны, в которых почитали «непосредственное присутствие божественного» (*Ruhmor*, S. 125). «Эта чернота была как бы признаком

и «доказательством чудотворности подобной картины» (Grund, S. 471—472). Чем примитивнее, искаженнее, безобразнее данное произведение искусства, чем более оно не обработано и грубо, тем религиознее его внутренний характер. Из знаменитой книги Деброса о фетишизме Маркс выписывает те места, в которых речь идет об отсутствии художественной обработки, как условия религиозного почитания предмета. Так, например, изображение Геркулеса в одном из храмов Беотии не было «художественно обработанной фигурой, но грубым камнем древнего происхождения». И даже когда изображение человеческого тела в скульптуре сделало большие шаги вперед, религиозное почитание осталось верным старым бесформенным камням. Ибо, по словам Павзания, эти «наиболее безобразные, как самые древние, суть также и наиболее достойные почитания» боги (Debrosses, p. 117). Христианское искусство возвело эти особенности религиозного мировоззрения в принцип. Из книги честного просветителя Иоганна-Якоба Грунда Маркс выписывает, например, следующее место о готической пластике: «Скульптура живет большей частью милостыней архитектуры, предоставленной ей, однако, в широких размерах. Статуи святых наполняли собой внутренность, покрывали наружную сторону зданий и выражали своим бесчисленным множеством избыток почитания: они малы и незрелы с виду, худы и угловаты по форме, неуклюжи и неестественны по своему положению и позам, таким образом, они ниже всякого искусства, как человек, их творец, был ниже самого себя» (Grund, 1. Th., S. 15).

Итак конспекты Маркса проникнуты тем же противопоставлением, которое мы находим в сатирических брошюрах 1841 и 1842 гг. С одной стороны, эстетическое совершенство античного искусства, покоящееся на демократии греческих республик, с другой — религиозное мировоззрение азиатских народов, всеобщая зависимость и угнетение человека. Христианское искусство послеклассической эпохи воспроизводит на новой ступени эстетику азиатского варварства, предшествующего политической жизни греков, как неотесанные камни примитивной религии предшествуют статуям Поликлета. Культуры христианского и восточного мира соприкасаются. В классическом искусстве существенно качество, форма; в противоположность этому, религиозное мировоззрение стремится к простому количеству, бесформенной материи. Произвольное удлинение или расширение формы, любовь к колоссальному и подавляющему одинаково свойственны как архаическому, так и христианскому искус-

ству. Указаний на эту сторону дела очень много в конспектах Маркса. Христианская архитектура ищет чрезмерного и чувственно возвышенного. Но вместе с тем она теряется в варварском великолепии и множестве отдельных деталей: «Целое подавлено этим избытком и роскошью» (Grund, 1. Th., S. 15).

Вместо органических форм, 'создаваемых художественной фантазией, в религиозном искусстве господствуют математическая сухость и рассудочность. Так, древнейшая греческая скульптура, находящаяся под влиянием египетских образцов, создавала собственно лишь «модели математического плана строения тела», в которых не было ни малейшей доли красоты, ибо в них «не фантазия, но рассудок подчинил себе природу» (Grund, S. 24). Рассудочные обозначения, небесная механика, отвлеченные аллегории представляют собой в христианском искусстве то, что относится в нем собственно к религии. «Кажется, что христиане древнейших времен предпочитали изображению более легкое, точно выражаясь, совершенно нехудожественное обозначение» (Ruhmor, S. 165). Поскольку живопись (в XV веке) освобождалась от религиозного элемента, она обращалась к различным сценам семейной жизни, под предлогом «изображения святых».

Религиозный мир знает лишь удовлетворение собственной нужды, господство эмпирической потребности. Искусство, которое возникает на этой почве, не есть еще подлинное искусство. Таковы, например, египетские изображения, служившие для непосредственно утилитарных целей. «Потребность не имеет никакой конечной цели, кроме удовлетворения. Поэтому, хотя эти знаки были фигурами, но связанное с ними значение превратило абрис и форму самого египтянина в иероглифы, смысл которых оставался недоступным исследованию; они говорили поэтому рассудку, но не глазу» (Grund, S. 65). В конспекте книги Дебрoса Маркс постоянно подчеркивает грубый натурализм религиозного мировоззрения, в выписках из Мейнерса — похотливость и извращенную чувственность религиозных обрядов. В противоположность этому он останавливается на тех местах из книги Грунда, в которых нагота античных статуй истолковывается как выражение высокой нравственной культуры греков. Человек, в отличие от животного, рождается голым; почему же бог, изображаемый в скульптуре, должен отличаться от человека? Но там, где характер изображения требовал полной наготы, грек старательно обходил, как бы не зная, «половую особенность, которую стыдливо скрывает женщина», ибо искус-

ство должно было выражать «высшее в женской красоте, нравственное в ней» (Grund, S. 193, 221).

Для всего последующего развития Маркса огромное значение имеет идея «фетишизма». Ее возникновение можно проследить уже в конспектах 1842 года. Когда Маркс впоследствии, говоря о товарном фетишизме, обращается за аналогией «в туманные области религиозного мира», он имеет в виду именно ту черту религиозного мировоззрения, которая в «Трактате» 1842 года должна была фигурировать как основная причина антагонизма между искусством и религией. Фетишистская сущность религии состоит в поклонении вещественной природе предметов, в перенесении на нее свойств самого человека. Часто полагают, что эти предметы поклонения суть только символы, форма представления, в которую вложен особый смысл верующим. Но это неверно. Предметы фетишистского культа не символы, а реальное бытие, не форма, а материя. В их вещественности, как таковой, человек видит источник всякого блага, их натуральный образ заменяет ему выражение его собственных сил.

Религия поклонения животным немногим отличается от простейшего фетишизма. «Когда огонь охватывает жилище, то прежде всего стараются спасти от пожара кошек (там, где они почитались,— в Египте); это ясно показывает, что почитание направляется на само животное, которое не рассматривается как простой символ» (Meiners).

Там, где искусство уже придает божеству человеческую форму, фетишист ощущает непосредственное тождество обоготворяемой силы и ее изображения. «В изображении чувственный человек хотел видеть бога в лицо и радовать себя реальным обладанием. Отсюда упование некоторых древних народов, которые всю свою безопасность и все свое благополучие полагали в образе своего бога-хранителя». Чувственные люди — фетишисты — верят, что «божество само живет в этом образе, или образ есть бог» (Grund, S. 183, 184). Отсюда их обращение с фетишем, обращение, в котором отчетливо выражаются корыстолюбие и похоть, грубый практицизм и склонность к обману, характеризующие религиозное мировоззрение.

Напротив, форма и художественная обработка, теоретическое, бескорыстное отношение к предметам природы чуждо фетишистскому миру. Только в греческой поэзии и искусстве мы находим апофеоз производительной силы человека, создаю-

щего и обрабатывающего предметы там, где религиозный эгоизм знает лишь хищническое отношение к природе. «В способности изображения видит Гомер преимущество человека», особенно же греческой национальности, «в совершенстве которой гораздо отчетливее выражено впервые созданное, изобретенное самим человеком, возникшее посредством собственного усилия и оригинальное» (Grund, S. 187). «Первые статуи богов в Греции назывались «гермами», по имени Гермеса, бога-изобретателя. Было совершенно естественно, что изображения богов начинаются с родоначальника технического искусства и что остальные боги, сохранившие четырехугольную форму, назывались гермами» (Grund, 127).

Таково в самых общих чертах содержание эксцерптов Маркса. Основные положения «Трактата о христианском искусстве» сводятся, таким образом, к антитезе античного принципа формы: фетишистскому преклонению перед вещественностью предметов. Грубый натурализм и практицизм фетишистского мира противопоставляются творческой, производительной деятельности человека. Маркс еще очень далек от понимания того, что новейший фетишизм сам является продуктом определенного исторического способа производства. И точно так же мы не находим в эксцерптах 1842 года ничего такого, что хотя бы отдаленно напоминало позднейший взгляд Маркса на историческую диспропорцию между развитием производительных сил общества и его художественным развитием. Напротив, искусство и технический гений еще выступают здесь в тесном единстве против архаического и новейшего варварства.

Мы уже знаем, что апология греческого искусства была вместе с тем попыткой оживления идеалов Великой французской революции. Так же как якобинцы во Франции, представители левого крыла гегелевской школы критиковали «буржуазный эгоизм» и «аристократию капитала», неясно различаемую от аристократии «божьей милостью». Если эта связь эстетической и социальной критики еще недостаточно ясна из эксцерптов боннского периода, то она станет несомненной при рассмотрении публицистических произведений Маркса, относящихся к 1842 году.

VI

Разочарованная в своих надеждах на новое царствование, прусская буржуазия поворачивает влево, пытаясь стать во главе демократического движения в Германии. Агитация вокруг таможенного объединения немецких государств переплетается с полн-

тической агитацией; буржуа пытается заговорить языком гражданина.

В этих новых условиях сектантский якобинизм левогегельянцев, их отвлеченная критика либералов и буржуазного общества обнаруживают свою ограниченность. У большинства радикальных представителей гегелевской школы под внешней оболочкой критики буржуазного прогресса, воспринятой из французской литературы, скрывалась привязанность к самым патриархальным традициям немецкой общественной жизни и немецкой идеологии. Вот почему Маркс в поисках более широкой основы для пропаганды своих революционно-демократических взглядов идет на временное сближение с партией прогрессивной буржуазии. С помощью «Рейнской газеты» (сотрудником, а затем редактором которой Маркс был до ее запрещения, в начале 1843 года) он стремится поднять оппозицию немецкого бюргерства на высоту подлинно демократического, национально объединительного движения. Этот блок с передовыми слоями буржуазии стоил ему в конце концов дружбы Бруно Бауэра и группы «Свободных», предпочитавшей вдали от широкого движения разыгрывать нечто, похожее на якобинский клуб и одновременно атеистический салон.

В своей критике буржуазного либерализма Маркс не идет по пути политической романтики, которая в конце концов оказалась «предпосылкой» антибуржуазности Бауэра (см. письмо Маркса к Энгельсу от 18 января 1856 г.). Напротив, он критикует в либерализме именно романтический элемент, прикрывающий самые грубые и варварские формы угнетения и эксплуатации. Политика прусского короля Фридриха-Вильгельма IV представляла собой раннюю попытку ввести развитие капитализма в Германию в рамки так называемого «прусского» пути, после того как старая абсолютная монархия окончательно обанкротилась. Официальной идеологией нового курса становится романтизм. Он торжествует в начале сороковых годов повсюду, от королевской канцелярии до Берлинского университета, в котором водворился престарелый Шеллинг.

К этому времени и сам романтизм, как политико-эстетическая доктрина, совершил характерную для него эволюцию. Будучи вначале мелкобуржуазной оппозицией по отношению к «просвещенному» абсолютизму XVIII века, он в первой половине XIX века превратился в идейную опору Священного союза. Партия романтической реакции не ограничивалась прямой защитой феодального землевладения. Она обращалась и к бур-

жуазии, доказывая ей, что средневековые городские «свободы» гораздо ближе истинному духу буржуазной собственности, чем «свобода» и «равенство» Великой французской революции. С другой стороны, низшие слои населения она стремилась использовать для борьбы с прогрессивной буржуазией, усвоившей себе идеи «просвещения». В этой сложной системе либеральных жестов и полицейских пинков романтические доктрины занимали отнюдь не последнее место.

Романтизм в политике, науке и искусстве был главным врагом «Рейнской газеты». В анонимной статье (из приложения к № 245, 1842 г.) политическая роль романтизма характеризуется следующим образом: «Фантастика чувств может действовать совращающим образом там, куда еще не проникло современное просвещение. Хорошие услуги оказывают здесь мистика и пиеизм, видимость глубокомыслия и задушевности, как и вообще всякая видимость, пышность и блеск: видимость либеральности и великодушия, небесной кротости и полноты сил. Обычное человеческое должно быть вытеснено чрезмерным, закономерное, урегулированное и упорядоченное — произволом, гениальностью и свободой от правил». Ссылаясь на статью Маркса против исторической школы права, также напечатанную в «Рейнской газете», автор утверждает, что обычное изображение романтизма как реакции против фривольного духа XVIII века неправильно. Напротив, романтизм в XIX веке является продолжением фривольного духа привилегированных сословий, против которого в предыдущем столетии выступает трезвое «просвещение».

Анонимный автор имел право ссылаться на Маркса. Противоречие между поэтической внешностью и прозаическим содержанием, свободной формой и реакционной сущностью романтизма глубоко интересовало Маркса в 1842 году. Мы уже знаем, что в своей работе о христианском искусстве он собирался выделить специальную часть «*de romanticis*». С помощью отдельных мест из статей 1842 года нетрудно восстановить основные идеи его критики романтизма.

Первые публицистические работы Маркса направлены против цензуры и подцензурной «хорошей прессы». Незадолго до этого времени Фридрих-Вильгельм IV разрешил опубликование отчетов о заседаниях рейнского ландтага. Шестой рейнский ландтаг, заседавший летом 1841 года, обсуждал между прочим вопрос о свободе печати и порядке опубликования своих соб-

ственных протоколов. Это обсуждение послужило темой для замечательной статьи Маркса «Дебаты о свободе печати».

Маркс посвящает прежде всего «легкомысленную интродукцию» официальному органу правительства — «Прусской государственной газете». В характеристике этого «старческого газетного ребенка» мы встречаем знакомые черты фетишистского мировоззрения. «Теоретическое мышление ребенка,— пишет Маркс,— протекает в категориях количества». Отсюда почтение «государственной газеты», стоящей на «детско-чувственной» точке зрения, к количественно большому, подавляющему. Не довольствуясь обоготворением числа — «величины, складывающейся во времени», «она простирает свое признание количественного принципа также и на пространственные величины». «Пространство является первым феноменом, импонирующим своими размерами ребенку. В этой форме ребенку впервые открывается величие мира. Ребенок поэтому считает всякого рослого человека великим человеком, а ребяческая государственная газета повествует нам, что толстые книги несравненно более ценны, чем тонкие, и еще большее преимущество имеют перед газетами, выходящими ежедневно в размере одного только печатного листа». Хотя «государственная газета» выражается по-современному, но у нее «нет недостатка в исторических, позаимствованных от солидных средних веков, элементах мировоззрения». «Правда. Наше время не имеет больше того реального чувства величия, которое нас восхищает в средних веках. Посмотрите на наши тощие пиетистские трактатики, на наши философские системы в малом octavo и сравните их с двадцатью огромными фолиантами Дунса Скота. Последних вам даже не надо читать. Уже один их колоссальный вид трогает ваши сердца, поражает ваши чувства, как готическое здание. Своими стихийными размерами эти колоссы действуют материально на душу. Душа себя чувствует подавленной под тяжестью массы, а чувство подавленности есть начало благоговения. Не вы владеете этими книгами, а они владеют вами. Вы являетесь их акциденцией, и такой же акциденцией, по мнению «Прусской государственной газеты», должен стать народ по отношению к своей политической литературе». Излюбленной наукой «Государственной газеты» является статистика. Считая «политический дух французским привидением», официальная газета в стиле «практически-чувственного» мышления ребенка крепко держится за вещественную природу предметов и «пытается заклинать это привидение, бросая ему в голову кожу,

сахар, штыки и цифры». Она поучает, что при издании лесного закона надо думать только о дереве и лесе, и вообще, «каждую материальную задачу решать не политически». Этим поучениям «Государственной газеты» строго следуют рейнские сословия. «Дикари с Кубы считали золото фетишем испанцев. Они устраивали в честь него праздник, пели и затем бросали его в море. Если бы дикари с Кубы присутствовали на заседаниях рейнских сословий, то не сочли ли бы они дерево фетишем рейнских жителей?»

Таковы эти «старчески умные дети» — «Прусская государственная газета» и родственные ей по духу христианско-германские сословия Рейнской провинции. Это сравнение, с которым мы еще встретимся у Маркса впоследствии, заставляет вспомнить об «Эстетике» Гегеля. Количественный принцип, стремление к чувственно-возвышенному, преклонение перед естественным бытием предмета — все это черты, которыми классическая немецкая философия и особенно философия Гегеля изображали эстетическое мировоззрение восточных народов. В официальной романтике прусского государства Маркс видел, таким образом, возрождение азиатского духа, ребяческое обращение к детству человеческого общества. Это сближение романтики и Востока является естественным выводом из работы Маркса о христианском искусстве. «Фетишизм» выступает у него в 1842 году как идеологическая форма современного буржуазного общества, поскольку оно является несовременным и сливается с миром феодализма и привилегий. Против печати, спокойно несущей бремя королевской цензуры, Маркс делает следующее замечание: «Величайший порок — лицемерие — неотделим от нее; из этого ее основного порока выступают все остальные ее недостатки, в которых нет даже добродетели, и ее самый отвратительный, хотя бы с эстетической точки зрения, порок пассивности».

Статья Маркса о цензурной инструкции писалась одновременно с брошюрой «Учение Гегеля о религии и искусстве». Достаточно сравнить один из приведенных выше отрывков из этой брошюры с только что цитированным местом, чтобы убедиться в существовании тесной связи между ними. В обоих случаях мы имеем дело с выражением одной и той же мысли: первобытная деспотия и соответствующая ей пассивность индивида, образующие почву для антихудожественной фантастики в ази-

атских обществах, снова возрождаются в современном «христианском» мире. И здесь представитель угнетенной части человечества страдает одновременно от варварства и цивилизации. «Через эпоху публичного права,— пишет Маркс в другой статье из «Рейнской газеты»,— мы пришли к эпохе удвоенного патримониального права. Патримониальные владельцы пользуются прогрессом времени, отвергающим их требования, чтобы узурпировать как частное наказание варварского мировоззрения, так и общественное наказание современного мировоззрения». «Современную Германию,— писал Маркс год спустя,— можно сравнить с фетишистом, чахнувшим от болезней христианства».

Через все статьи Маркса, относящиеся к 1842 году, красной нитью проходит мысль о том, что «превратный мир» буржуазившегося феодализма необходимо порождает целый сонм иллюзий, фантастических образов и фикций. В отличие от левых гегельянцев типа Бауэра, Маркс уже в это время ищет объективную основу этой фантастики в общественных отношениях. Представители «христианско-рыцарского, современно-феодального, одним словом — романтического принципа»,— пишет Маркс,— не могут понять того, «что само по себе непонятно». Каким образом свобода является «индивидуальным свойством отдельных лиц и сословий», и, следовательно, свойство общественного человека быть свободным воплощается в «известных индивидах», как суверенитет в физической природе монарха? «Не понимая этого, они по необходимости прибегают к чуду и к мистике». «Так как, далее, действительное положение этих господ в современном государстве далеко не соответствует тому представлению, которое они имеют о своем положении, так как они живут в мире, лежащем вне действительного, так как сила воображения заменяет им ум и сердце,— они, не удовлетворенные практикой, по необходимости прибегают к теории, но к теории потустороннего мира, к религии. В их руках религия приобретает полемическую, полную политических тенденций горечь, становясь более или менее сознательно покровом весьма светских, но вместе с тем и весьма фантастических вожелений».

Эту склонность к ложной фантастике Маркс усматривает уже у предшественника исторической школы права — Гуго: «Гуго для исторической школы является тем человеком в естественном состоянии, которого не коснулась еще романтическая культура. Его учебник естественного права — это Ветхий завет исторической школы. Нас несколько не смущает взгляд Гердера,

что люди в естественном состоянии — поэты, и что священные книги первобытных народов представляют собою поэтические книги, между тем как Гуго говорит самой тривиальной, самой трезвой прозой, — каждая эпоха обладает своей специфической природой и создает свойственных ей людей в естественном состоянии. Хотя Гуго и не поэт, он все же фантазер, а фикция есть поэзия прозы, вполне соответствующая прозаической натуре XVIII столетия». Если Гуго еще не тронут «романтической культурой» XIX века, то все же его мировоззрение уже обнаруживает двойственность, нашедшую свое полное выражение в романтизме. Он не только фантазер, но и позитивист, признающий оправданным все существующее, все окруженное историческим ореолом. С его точки зрения «не знающий стыда Сопси, расхаживающий нагишом и покрывающий свое тело в лучшем случае илом, так же положителен, как и француз, который не только одевается, но одевается даже изящно». Гуго доказывает, что рабство несколько не хуже свободы. «Даже красоту, — пишет он, — можно скорее встретить у рабыни черкешенки, чем у нищей девушки». «Послушайте старика!» — восклицает иронически Маркс.

«Гуго — скептик по отношению к необходимой сущности вещей и верующий по отношению к их случайным проявлениям». Это сочетание скептицизма по отношению ко всему прогрессивному с безграничным уважением к существующему от века в еще большей степени характерно для «романтической культуры». Романтика окутывает магическим сиянием то, что на деле является сухим, прозаическим фактом. «...Неопределенность, нежная задушевность и субъективная необузданность романтизма, — пишет Маркс в статье «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции», — переходят в чисто внешнее проявление лишь в том смысле, что внешняя случайность проявляется уже не в прозаической, заключенной в известные границы, определенности, а в удивительном ореоле, в воображаемой глубине и великолепии». Благородная видимость романтизма находится в противоречии с его черствым существом. Отсюда двойственность, или скорее — лицемерие романтизма, «который всегда является вместе с тем и тенденциозной поэзией».

Подобная оценка «романтической культуры» сохранилась у Маркса навсегда. В этом отношении чрезвычайно характерно, например, его отношение к Шатобриану, которым он занимался в пятидесятых годах. 13 мая 1854 г. Маркс пишет Энгельсу: «В свободные часы я занимаюсь испанским языком.

Начал с Кальдерона, с «*Magico prodigioso*» — католического «Фауста», из которого Гете почерпнул для своего «Фауста» не только отдельные места, но и целые сцены. Кроме того — *horridi le dictu* — прочел по-испански то, что читать по-французски было бы невозможно, — «Атала» и «Рене» Шатобриана и кое-что Бернардена де Сен-Пьера». Здесь обращает на себя внимание презрительная оценка раннего французского романтизма. В другом письме к Энгельсу (от 26 октября 1854 г.) мы находим сжатый анализ этого романтизма: «Дорогой Фридрих! При изучении испанской клоаки я наткнулся на почтенного Шатобриана, этого Златоуста, соединяющего самым противным образом аристократический скептицизм и вольтерьянизм XVIII века с аристократическим сентиментализмом XIX века. Разумеется, во Франции это соединение, как стиль, должно было создать эпоху, хотя и в самом стиле, несмотря на все аристократические ухищрения, фальшь часто бросается в глаза». Не трудно заметить, что характеристика двойственности мировоззрения Шатобриана, соединяющего в себе трезвый скептицизм и романтическую чувствительность, совпадает с тем, что Маркс писал еще в 1842 году. Это постоянство в оценке и истолковании «романтической культуры» поражает и в следующем отрывке, относящемся к семидесятым годам: «...Я читал книгу Сент-Бева о Шатобриане, писателе, который мне всегда был противен. Если этот человек приобрел такую славу во Франции, то лишь потому, что он во всех отношениях представляет собой воплощение французской *vanité* (тщеславия), и притом этой *vanité* не в легком, фривольном наряде XVIII столетия, но облаченной в романтическую одежду и щеголяющей новоиспеченными оборотами речи; ложная глубина, византийские преувеличения, кокетство чувствами, пестрые переливы, *word painting* (словесная живопись), и все это театрально, *sudlime* (возвышенно), словом — такая мешанина, какую еще свет не производил, как по форме, так и по содержанию» (Маркс к Энгельсу 30 ноября 1873 г.).

VII

Вернемся, однако, к тому возрождению «византийства» и азиатчины, которое Маркс усматривал в немецких порядках первой половины XIX века. Двойственность «романтической культуры», заключающееся в ней противоречие между видимой человечностью и фактическим подчинением человека исторически

данному положению вещей Маркс показывает на примере цензурной инструкции 1841 года. Трезвый, откровенно эгоистический режим Фридриха-Вильгельма III требовал от редактора денег в обеспечение его добропорядочности. При новом либерально-романтическом короле «денежный залог, представляющий прозаическую настоящую гарантию, превращается в идеальную, а эта идеальная — в совершенно реальное и индивидуальное положение, приобретающее магическое, воображаемое значение». Вещественное становится человеческим, а человеческое — вещественным. Вместо денег новая королевская инструкция требует от редактора «научной способности» и «положения». «Общее требование научных способностей,— как это либерально!— восклицает Маркс.— Частное требование положения,— как это не либерально! Научные способности и положение вместе,— как это мнимо либерально!» Под ореолом романтизма скрывается прозаический частный интерес, своекорыстие. Когда речь идет о том, чтобы ограничить свободу печати, романтическая инструкция прусского короля всецело доверяет личности цензора и «с пафосом всеобщности высказывает нечто чисто индивидуальное». Инструкция нисколько не заботится о том, чтобы законным порядком оградить писателя и редактора от случайных черт и индивидуального произвола цензора. Напротив, когда речь идет о том, чтобы цензор оправдывал свое назначение сионского стража интересов правительства, инструкция становится недоверчивой, как Шейлок. Та же двойственность обнаруживается в дебатах рейнских сословий об охране интересов лесовладельцев и выборе стражников. Благодушные иллюзии там, где речь идет об интересах подчиненных, и придирчивый скептицизм по отношению к людям, поскольку это касается собственного кармана,— такова вообще «двойная мера», присущая «своекорыстию». «Мы видим, что своекорыстие обладает двойкой мерой и весом для оценки людей, двойким мировоззрением, двойкими очками, из которых одни окрашивают все в черный цвет, другие — в яркий. Когда нужно жертвовать другими людьми, когда дело идет о прикрашивании сомнительных средств, тогда своекорыстие надевает розовые очки, через которые его орудия и его средства представляются ему в фантастическом сиянии, тогда оно и себя и других убаюкивает непрактичными и приятными мечтаниями нежной и доверчивой души. В каждой складке его лица сквозит смеющееся добродушие. Своекорыстие до боли сжимает руку своего противника, но оно жмет ее с чувством доверия. Зато дело принимает совсем другой оборот, когда

приходится думать о собственной выгоде, когда нужно за кулисами, где иллюзии сцены исчезают, испытать годность орудий и средств. Будучи строгим знатоком людей, своекорыстие и осторожно и недоверчиво надевает свои мудрые черные очки, очки практики. Подобно опытному лошаднику, оно подвергает людей долговому, весьма внимательному осмотру, и они кажутся ему такими же маленькими, такими жалкими и грязными, как само своекорыстие». Против писателей, усматривающих в частной собственности естественную основу индивидуальности, Маркс в 1842 году писал следующее: «Вопреки утверждению тех писателей-фантазеров, которые хотят видеть в представительстве частных интересов идеальную романтику, неизмеримую глубину чувства и самый богатый источник индивидуальных и своеобразных форм нравственности, оно, наоборот, уничтожает все духовные и естественные различия, ставя на пьедестал вместо них безнравственную абстракцию определенной материи и определенного, рабски подчиненного ей сознания».

Сочетание прекраснотушения и самой черствой прозы сопровождается «своекорыстием» на всех ступенях его развития. Вспомним хотя бы отвращение буржуа к фабричному законодательству, его романтическую веру в индивидуальные добродетели хозяина там, где речь идет об интересах рабочих, и в то же время придирчивую регламентацию во всем, что касается внутреннего распорядка на фабрике. Не свобода индивидуальности, а ее жесточайшее подавление является действительной основой романтики «своекорыстия». Хорошей иллюстрацией к этому положению может служить романтизм Карлейля, оценку которого Маркс и Энгельс дали в одной из рецензий, написанной ими, по всей вероятности, совместно для «*Neue Rheinische Revue*» (1850 г.): «Карлейль представляет нам еще доказательство того, как парящее высокое благородство превращается немедленно в неприкрытую низость, лишь только оно опускается с небес своих сентенций и фраз в мир реальных отношений». Неприкрытую низость Маркс усматривал в следующем рассуждении Карлейля, которое, кстати сказать, показывает, сколь мало оригинальны некоторые современные теории: «Во всех европейских странах,— писал Карлейль,— в особенности в Англии, уже образовался до известной степени класс командиров и капитанов над людьми, который можно признать зачатком новой, реальной, а не воображаемой, аристократии; это — капитаны индустрии, по счастью, тот класс, который особенно нужен в наше время. А с другой стороны,

нет недостатка в людях, которые нуждаются в том, чтобы ими командовали; это — тот жалкий класс людей, который мы описали как эмансипированных кляч и который в качестве батраков доведен до бродяжничества и до существования впроголодь; класс этот тоже образовался во всех странах и продолжает развиваться с ужасающей быстротой, в зловещей геометрической прогрессии. Исходя из этого, можно утверждать безошибочно, что организация труда является всеобщей жизненной задачей времени». Здесь Маркс и Энгельс делают следующее замечание: «После того как Карлейль на первых сорока страницах неоднократно в самых бурных выражениях изливал весь свой добродетельный гнев против эгоизма, свободной конкуренции, уничтожения феодальных уз между людьми, спроса и предложения, *laissez faire*, прядения хлопчатой бумаги, чистогона и т. д., мы видим вдруг, что главные представители всех этих *shams*, промышленные буржуа, оказываются не только принадлежащими к кругу чествуемых героев и гениев, но что за всеми его нападениями на буржуазные отношения и идеи скрывается апофеоз буржуа, как личности». Маркс и Энгельс подвергают уничтожающей критике созданный Карлейлем «культ гениев». «...Новая эра, в которой господствует гений, отличается от старой эры главным образом тем, что плеть начинает воображать, будто она гениальна. Гений Карлейля отличается от любого тюремного Цербера или надсмотрщика над бедными лишь добродетельным негодованием и моральным сознанием, что он обдирает пауперов только для того, чтобы поднять их до своей высоты. Мы видим здесь, как высокопарный гений в своем искупляющем мир гневом фантастическим образом оправдывает и преувеличивает еще все гнусности буржуа»... «Культ гения, который Карлейль разделяет со Штраусом, в рассматриваемых брошюрах покинут гением. Остался один культ». Эта фраза повторяется и в «Капитале» (т. I, глава VIII, примеч. 20). В другом месте I тома «Капитала» Маркс завершил свою критику романтизма следующим замечанием: «То же самое буржуазное сознание, которое прославляет, как организацию труда, повышающую его производительные силы, мануфактурное разделение труда, пожизненное прикрепление работника к какой-нибудь одной операции и безусловное подчинение частичного рабочего власти капитала,— это же самое буржуазное сознание с одинаковой горячностью поносит всякий сознательный общественный контроль и регулирование общественного процесса производства, как покушение на неприкосновенные права собствен-

ности, свободы и самоопределяющегося «гения» индивидуального капиталиста. Весьма характерно, что вдохновенные апологеты фабричной системы не находят против всеобщей организации общественного труда возражения более сильного, чем указание на то, что такая организация превратила бы все общество в «фабрику» («Капитал», т. I, гл. XII, 4).

В самом деле, буржуа, обрекающий рабочего на подчинение «драконовской дисциплине капитала», стонет «о принудительном труде», «подавлении свободной индивидуальности», «личного своеобразия» и т. п., когда победивший пролетариат подчиняет общество строжайшей «фабричной» дисциплине, необходимой, по выражению Ленина, «для радикальной чистки» этого общества «от гнусностей и мерзостей капиталистической эксплуатации и для дальнейшего движения вперед». Идеализация романтических добродетелей индивидуального своеобразия, гениальности, предпринимательской интуиции и т. п. является «последним прибежищем «буржуазного сознания». На смену политическому идеализму буржуазной демократии приходит политическая романтика. Впрочем, против советской организации физического и духовного труда «буржуазное сознание» выдвигает сразу два аргумента: абстрактную демагогию политических свобод и мистическую поэзию частной собственности.

VIII

В 1842 году Маркс не был еще революционером в пролетарском смысле. Демократическая революция, или на языке 40-х годов — «политическая эмансипация», совпадала для него с разрешением всех социальных вопросов, то-есть с «человеческой эмансипацией». Поэтому он не отличает еще средневековую романтику привилегированного «своекорыстия» от фетишизма чисто буржуазных отношений. Маркс исходит к тому же от «Эстетики» Гегеля, у которого «романтическим» является все искусство «современных народов», от средневековых миниатюр до голландских натюрмортов.

Это смешение феодального «Рейнеке» с дарвиновской «бестией» современного буржуазного общества характерно для всех представителей левого крыла гегелевской школы. Но там, где Бруно Бауэр, например, критикует буржуазное общество, как продукт гниения феодально-патриархального порядка, Маркс, со своей стороны, обнажает феодальную гниль и плесень, покрывавшую буржуазные отношения в Германии. В обоих случаях

смещение «политической» и «человеческой» эмансипации имело прямо противоположный смысл. У Маркса это — Revolution in Permanenz, углубление буржуазно-демократической революции до ее последнего предела, у Бауэра — попытка обойти капиталистическую ступень развития, романтическая критика буржуазно-демократической революции. Было бы, однако, глубокой ошибкой представлять себе молодого Маркса дюжинным буржуазным радикалом. Поддерживая партию рейнских фабрикантов и купцов против романтических призраков «старого режима», Маркс, с другой стороны, не менее горячо критикует торгашеские нравы буржуазии. Борьба с романтикой, препятствующей буржуазному прогрессу, и критика трусливого эгоизма немецкой буржуазии совпадают для молодого Маркса в единой линии борьбы против всяческих остатков средневековья.

Осуществляя свою великую историческую миссию и заменяя «эксплоатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями», «эксплоатацией открытой, прямой, бесстыдной и сухой», буржуазия вместе с тем лишает обаяния «все те почетные роды деятельности, на которые до сих пор смотрели с благоговейным трепетом» («Коммунистический манифест»). Этой судьбы не может избежать и деятельность писателя или поэта. Буржуа превращает писателя в своего «наемного работника». И хотя с общеисторической точки зрения этот факт чрезвычайно прогрессивен, с другой стороны, он означает низведение литературы до уровня продажности. На следующий день после освобождения писателя от цензуры и ее романтических причуд возникает угроза превращения литературы в ремесло, подчинение ее денежному мешку. В статье о свободе печати Маркс уже ясно видит эту опасность.

До сих пор мы имели дело с представителями «современно-феодального» «романтического принципа». Но вот перед нами представители «своекорыстия», не софистизированного романтизмом. Это — ораторы «городского сословия», буржуа. Они принадлежат к тем людям, которые «готовы об'яснять великое мелкими причинами и, исходя из верной мысли, что все, за что человек борется, вытекает из сознанного им интереса, приходят к неверному заключению, что существуют только «маленькие» интересы, только интересы стереотипного себялюбия». С точки зрения «городского сословия» литературный промысел должен быть подведен под общее положение о промысловой свободе. Основываясь на этом, докладчик ландтага и защищает свободу печати. «Прежде всего странно то, — пишет Маркс, — что свобода

печати подводится под промышленную свободу. Но мы все-таки не можем просто отвергнуть взгляд оратора. Рембрандт писал Мадонну с нидерландской крестьянки; почему бы и нашему оратору не изобразить свободу в той форме, которая ему ближе и понятнее всего?» Подобная трезвенность имеет в конце концов большое преимущество перед туманными рассуждениями немецких либералов, этих «резонеров воображения». «Немцы вообще склонны к сентиментам и экзальтации, они питают пристрастие к музыке небесной лазури. Поэтому чрезвычайно отрадно, когда великая идейная проблема демонстрируется им с точки зрения суровой, реальной, ближайшей действительности».

Итак, развенчивание фантастического ореола вокруг литературной деятельности — прогрессивный исторический факт. Однако дело имеет и другую сторону. «Если правильно выводить высшую форму права из низшей, то все же неправильно применять более низкую сферу как мерило более высокой сферы; в этом случае разумные в данных пределах законы превращаются в бессмыслицу, так как им придают значение законов, применимых и в чужой, более высокой области». Между тем буржуа там, где дело идет о его собственных интересах, настроен весьма трезво и прозаически; к литературе он применяет тот же критерий, что к сахару, коже и свиной щетине. Он рассматривает свободу печати как «вещь», а это противоречит ее внутреннему характеру.

«Чтобы защищать, мало того, чтобы постичь свободу, какую-либо область свободы, я должен обратить внимание на ее существенные черты, а не на ее внешние отношения. Но разве печать верна своему характеру, разве она действует соответственно благородству своей природы, разве свободна та печать, которая опускается до уровня ремесла? Писатель, конечно, должен зарабатывать, чтобы иметь возможность существовать и писать, но он ни в каком случае не должен существовать и писать, чтобы зарабатывать. Беранже поет:

Живу для того лишь, чтоб песни слагать.
Но если осудят, лишен буду места,
То песни я буду слагать, чтобы жить.

В этой угрозе кроется ироническое признание того, что поэт унижает свое звание, когда поэзия становится для него средством».

«Писатель,— продолжает Маркс,— отнюдь не смотрит на свою работу как на средство. Она сама по себе цель; она в

такой мере не является средством ни для него и ни для других, что писатель приносит в жертву *ее* существованию, когда это нужно, *свое* личное существование... Подобно религиозному проповеднику, хотя в другом смысле, и он также следует принципу: «Повиноваться больше богу, чем людям», среди которых находится и он сам, со своими человеческими потребностями и желаниями. Представим себе, что ко мне явился портной, которому я заказал парижский фрак, и принес мне римскую тогу, так как она, по его мнению, более соответствует вечному закону красоты. Главнейшая свобода печати состоит в том, чтобы не быть ремеслом. Писатель, который низводит печать до простого материального средства, заслуживает за эту внутреннюю несвободу наказания внешней несвободой — цензурой, впрочем, и самое его существование является уже для него наказанием».

Слова Маркса о том, что работа писателя «сама по себе цель», продиктованы опасением за судьбу литературы, которая, освободившись от цензурного плена, попадает обычно в плен «буржуазно-торгашеских литературных отношений» (Ленин). Конечно, точка зрения, высказанная Марксом в 1842 году, имеет и свою идеалистическую сторону. Борьба с цензурой совпадает для него с критикой литературного торгашества, и точно так же восхваление революционного самопожертвования совпадает с проповедью «свободы творчества». Но во всяком случае вся деятельность «Рейнской газеты» показывает, что Маркс никогда не был сторонником формулы «искусства для искусства», в ее тривиальном смысле. Мы увидим это в дальнейшем.

Оратор, сословие которого характеризуется «половинчатостью и нерешительностью», не довольствуется подчинением свободы печати промысловой свободе. Он делит писателей на «компетентных» и «некомпетентных». Свобода может быть предоставлена только первым. Тем самым буржуа хочет обеспечить себе большую свободу действия, не уничтожая сословных перегородок, а, напротив, укрепляя их для защиты от всяких подозрительных, одним словом, «некомпетентных» лиц. Он хочет свободы печати в смысле средневековых городских свобод, которые вместе с тем были и привилегиями. «При таких условиях печать вместо того, чтобы быть фактом, связующим народ, стала бы элементом, раз'единяющим его, сословное деление упрочилось бы и в области духа, так что история литературы опустилась бы до уровня естественной истории отдельных, духовно обособленных, животных рас, неизбежны стали бы всякого рода

коллизии и неразрешимые споры из-за размежевания, бездарность и ограниченность завладели бы печатью, так как свободное дарование может заниматься частным лишь в связи с его общим, а никак не в оторванном виде. Но мало того. Ведь чтение столь же важно, как и писание; поэтому необходимо было бы ввести также «компетентных» и «некомпетентных» читателей,— то, что было в древнем Египте, где жрецы были единственными компетентными писателями и читателями в одно и то же время». Легко можно себе представить, что скрывается под требованием «компетентности». Поэтому совершенно резонно представитель самой низкой ступени сословной лестницы, «член четвертого сословия» — крестьянин, возражает против подобного деления. Маркс всецело поддерживает точку зрения этого плебея. Если должно существовать стеснение печати, то пусть оно ложится одинаково и на имущие классы. «Цензуре все одинаково подчинены,— пишет Маркс,— подобно тому, как в деспотии все уравнины, правда, не в смысле уважения к личности, а ее обесценения». Свобода печати, которую хочет буржуа, способна только ввести «олигократию в область духовную».

Здесь возникает, таким образом, противоположность между плебейским и сословно-буржуазным разрешением вопроса о свободе печати и развитии литературы. Точка зрения Маркса совершенно ясна. Он пишет: «Если немец оглянется назад на свою историю, то главную причину своего медленного политического развития, а также и жалкой литературы до Лессинга он увидит в «компетентных писателях». Профессиональные, цеховые, привилегированные ученые, доктора, бесцветные университетские писатели XVII и XVIII столетий с их косичками, их благородным педантизмом и их мелочными микрологическими диссертациями стали между народом и его духом, между жизнью и наукой, между свободой и человеком. Некомпетентные писатели создали нашу литературу. Готтшед и Лессинг — выбирайте между ними, кто «компетентный», кто «некомпетентный» автор».

IX

Интересно сравнить статью Маркса «Дебаты о свободе печати» со статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905 г.). Ленин говорит о свободной печати «не в полицейском только смысле, но также и в смысле свободы от капитала, свободы от карьеризма,— мало того: также и в смысле свободы от буржуазно-анархического индивидуализма».

В противовес «буржуазной, предпринимательской, торгашеской печати», в противовес «замаскированной (или лицемерно маскируемой) зависимости» буржуазного писателя, художника, актрисы «от денежного мешка, от подкупа, от содержания» Ленин выдвигает принцип партийной литературы. Хотя статьи Маркса из «Рейнской газеты» стоят на несравненно более низком уровне политического понимания, несомненно, что уже в 1842 году Маркс направляет свою критику не только против полицейской цензуры, но и против свободы печати в буржуазном ее истолковании. И точно так же у него уже в этот период встречаются зачатки учения о партийности в литературе.

Нужно прежде всего принять во внимание деятельность «Рейнской газеты», которая под руководством Маркса превратилась как бы в центральный орган широкой демократической партии (хотя и не существовавшей как определенная организация в действительности). «Рейнская газета» являлась средоточием литературных и публицистических сил радикальной интеллигенции. Газета заботливо выращивала, подвергая иногда дружеской критике, но всегда защищая от реакционных нападков, новое явление в немецкой поэзии — политическую лирику 40-х годов. Гервег, Пруц, Дингельштедт и др. помещали в «Рейнской газете» свои стихотворения, в которых воспевалось политическое пробуждение немецкого народа, и *Franzosen* неизменно выступали «ohne Hosen» (то-есть *sans culottes*). Поэзия эта, проникнутая определенной тенденцией, не раз подвергалась нападкам со стороны реакционной и умеренной печати. Самая возможность существования политической лирики ставилась под сомнение. И тогда «Рейнская газета» должна была защищать новое направление не только от цензуры, но и от «старчески умного благородства романтических эстетиков, усматривающих в политической поэзии лишь подкидыша музыки, которая (по их мнению) никогда не должна была бы общаться с действительной жизнью, и менее всего с сухой прозаической вещью, называемой государством и историей».

Но особенно характерно поведение «Рейнской газеты» в известном споре между Фрейлигратом и Гервегом о партийности и поэтическом творчестве. Фрейлиграт, еще не освободившийся в это время от своего романтического ориентализма, относился отрицательно к перенесению политических тенденций в поэзию. В одном из своих стихотворений он выразил свою точку зрения в следующих, ставших знаменитыми словах:

Поэт на башне более высокой,
Чем вышка партии, стоит.

Против этой точки зрения «Рейнская газета» еще в феврале 1842 года поместила сначала в отрывках, а затем и полностью известное послание Гервега Фрейлиграту,— настоящую оду в честь партии и партийной поэзии:

Partei! Partei! Wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Muster aller Siege war.
Wie mag ein Dichter solch ein Wort verfhmen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebär.

Это не значит, что «Рейнская газета» целиком становилась на точку зрения Гервега уже в это время. Напротив, в одном из мартовских номеров газеты мы читаем, например, чрезвычайно характерное для немецкого либерализма стихотворение Отто Леонгарда против Гервега. Поэзии Гервега, как «песни ненависти», противопоставляется здесь «песня любви». Правители и народ должны пожертвовать своими интересами. Поэт со своей стороны обязан принести в жертву «ненависть», и все противоречия будут разрешены.

Однако все это относится к тому периоду, когда Маркс еще не был редактором «Рейнской газеты» (он стал им с октября 1842 года). Под руководством Маркса газета занимает гораздо более решительную позицию. Когда в конце 1842 года травля Гервега со стороны правительства и прессы достигла апогея и к ней присоединил свой голос Фрейлиграт, «Рейнская газета» ответила ему стихотворением К. Гейнца, «бывшего друга Фрейлиграта». Оно начиналось цитатой из самого Фрейлиграта:

«Der Dichter steht auf einer höhern Warte
Als auf der Zinne der Partei».
Doch greifst ohne Scheu nach der Standarte
Der — Polizei.

«Рейнская газета» защищала Гервега, как представителя широкой демократической партии, не только от врагов справа, но и от берлинской группы Бруно Бауэра («Свободные»), которая, по словам «Рейнской газеты», компрометировала партию своей «политической романтикой, гениальничанием и хвастовством». Таким образом, Маркс, как редактор «Рейнской газеты», на деле осуществлял принцип партийности в литературе, хотя партия, о которой могла идти речь, вовсе не была пролетарской, коммунистической партией.

В духе той политической концепции, которая была у Маркса в 1842 г., борьба за партийность в литературе совпадает

для него с критикой феодально-бюрократической цензуры. И в этом очень большое различие между партийностью в смысле Ленина и тем пониманием ее, которое мы находим у молодого Маркса. Уничтожение крепостнической цензуры — это задача буржуазно-демократической революции, между тем как партийность в литературе есть орудие борьбы пролетариата с буржуазно-анархическими литературными отношениями. Конечно, обе задачи не отделены друг от друга китайской стеной; одно вырастает из другого. Но в то же время они различны, а в известных пределах даже прямо противоположны. Смещение демократического идеала свободной печати с задачей освобождения ее от свободы «литературного промысла» составляет характерную черту взглядов молодого Маркса, как революционного демократа.

Его главным врагом остается «цензура». Осуществляя желание правительства, цензура стремится искоренить всякие следы борьбы партий в литературной области. Цензурная инструкция запрещает даже употребление «партийных кличек». Уже в первой своей статье о свободе печати (напечатанной лишь в 1843 году в «Anecdota») Маркс разоблачает лицемерие прусского правительства, которое, требуя отказа от партийной борьбы, на деле само выступает как «одна партия против другой». Романтическая цензурная инструкция пускается в «эстетическую критику». Она требует от автора формы подобающей и скромной. Напротив, она готова простить любую шероховатость, если тенденция автора нравится правительству. Таким образом, цензор должен судить то о тенденции по форме, то о форме по тенденции. Если прежде совершенно исчезло содержание, как критерий для цензуры, то теперь исчезает и форма». Правда, цензура чрезвычайно придирчива к форме там, где тенденция автора не имеет предписанного законом характера. Предубежденность цензуры прикрывается ложной беспартийностью, требованием отказа от определенности, проистекающей из убеждений автора.

Эстетика цензурного законодательства навязывает писателю принципиальную посредственность. «Истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет мною, а не я ею. Мое достояние — это форма, она моя духовная индивидуальность. *Le style, c'est l'homme*. И что же? Закон разрешает мне писать, но я должен писать не в своем собственном стиле, а в каком-то другом». Стиль, который королевская цензурная инструкция считает законным, — это стиль

неопределенного однообразия, казенный серый стиль. «Если Вольтер говорит: *Tous les genres sont bons, excepté le genre ennuyeux* («Все жанры хороши, кроме скучного»), то здесь скучный жанр превращается в исключительный». Гений и посредственность имеют внешнее сходство между собой. Гений — скромн, посредственность — бледна. Но скромность гения это вовсе не отказ от определенности, тенденции, силы выражения. Маркс пишет: «Сущность духа — это исключительно истина сама по себе; а что же вы делаете с его сущностью? Скромность? Только бедняк скромн, — говорит Гете, — и в такого нищего вы хотите превратить дух? Или же эта скромность должна быть той скромностью гения, о которой говорит Шиллер? В таком случае превратите сначала всех ваших граждан, и прежде всего ваших цензоров, в гениев. Но ведь скромность гения состоит вовсе не в том, в чем состоит язык образованных людей, не в отсутствии акцента и диалекта, а, наоборот, в акценте, свойственном предмету, и в диалекте, соответствующем сущности его. Она требует забыть скромность и нескромность и сосредоточиться на самом предмете».

Заключительная часть этого отрывка имеет большое значение. Взгляды Маркса соприкасаются здесь с учением Гете и Гегеля о гениальной «односторонности». С точки зрения великих немецких мыслителей особенностью гения является не бесхребетная нейтральность ко всему, а, напротив, определенность, подчинение какому-нибудь ограничивающему содержанию, даже некоторая односторонность. Эту мысль мы нередко встречаем у Гете. По Гегелю, расцвет художественного творчества в прошлом был связан с неразвитостью социальных отношений, зависимостью личности художника от прочного уклада общественной жизни, от определенного содержания и унаследованной формы. Разложение этой первоначальной определенности Гегель считал необходимым и прогрессивным. Но вместе с «прогрессом в сознании свободы» происходит упадок искусства. «Когда духовное достигает в сознании более адекватной ему, более высокой формы и представляет собой свободный чистый дух, искусство становится чем-то излишним» (*Philosophie der Geschichte*, Lasson, S. 499). Современный «свободный» художник (под именем «свободного искусства» у Гегеля выступает искусство буржуазного общества) лишен какого-нибудь захватывающего его содержания. Он насквозь проникнут рефлексией и знает лишь холодную страсть ко всем эпохам и стилям. Все привлекает его, и вместе с тем — ничто

в особенности. «Свободное искусство» оказывается миром стилизации, парафраз, индивидуальной ловкости и своеобразия.

Взгляды молодого Маркса имеют много общего с этим учением Гегеля. Уже в конспекте книги Грунда мы читаем, например, следующее место с характерными подчеркиваниями Маркса: «Если с некоторым удивлением замечают, что величайшие люди всех родов деятельности как бы сходятся в известное время, то всегда оказывается, что это время было эпохой расцвета искусства. Каким бы характером ни обладал этот расцвет, нельзя отрицать влияния его на произведения этих людей; именно он вдохнул в них собственную жизненную силу, как в статую Пигмалиона. Там, где эта односторонность культуры изгнана, на ее место вступает дух посредственности» (Grund, S. 25). Мы уже знаем, что Маркс не стоял на точке зрения безвозвратного ухода художественного творчества в прошлое. Против этого говорит вся его деятельность в «Рейнской газете». Скорее наоборот, он указывает писателю выход из кризиса, переживаемого искусством в обществе развитого «своекорыстия». Этот выход Маркс видел в слиянии индивидуальности художника с определенным политическим принципом, в открытом и энергично подчеркнутом «акценте и диалекте политической партии. И с этой точки зрения он выступает против неопределенности романтизма, его кокетничания с первобытной поэзией и современной мистикой, средневековьем и Востоком.

Было бы, однако, грубой ошибкой отождествить этот взгляд молодого Маркса с гегелевским учением о «самоограничении» гения. Правда, Гегель не раз возвращается к мысли Гете. «Кто хочет чего-нибудь великого,— пишет Гегель,— должен себя ограничивать. Для того, чтобы достигнуть чего-нибудь, будучи индивидом в определенном положении, нужно держаться чего-нибудь определенного, а не расщеплять свою силу во многих направлениях» (Encyclor., § 80). Гегель критикует романтиков за их эстетическое многобожие, чрезмерную разносторонность, отсутствие самоограничения. Но все это имеет у него совсем другой смысл, чем у молодого Маркса, и обнаруживает как раз филистерскую сторону эстетических взглядов великого идеалиста. «Самоограничение», о котором говорит Гегель, не есть слияние индивида с революционной партией, политическими принципами которой поэт или художник целиком проникает свое творчество. Напротив, дело идет об ограничении революционного самосознания, которое, достигнув «абсолютной свободы» в

Большой французской революции, через «ужас» (террор, der Schrecken гегелевской «Феноменологии духа») приходит к необходимости внести самоограничение и консолидироваться в рамках буржуазного общества. В революции Гегель видит только отрицательную свободу («фурию исчезания»), выступающую в форме определенной «факции», которая, победив, становится правительством. Но это является, по мнению Гегеля, лишь переходной ступенью к упорядоченному и конституированному государству, в котором каждый представляет собой частичку какой-нибудь «определенности» в общей системе разделения труда. Поэтому Гегель, вопреки своей первоначальной схеме, оправдывает «свободное искусство» буржуазного общества, поскольку художник, ограничивая себя определенным кругом, сюжетом, погружается в какое-нибудь содержание, заимствуемое им из прошлого. На другой день после революции буржуазное общество стремится усыновить «связанность» и «определенность» старых общественных форм, против которых оно только что выступало как разрушительная сила. Только это и выражает Гегель, предъявляя художнику филистерское требование осознать себя «индивидуумом в определенном положении» и спокойно делать свою частичку работы под охраной хорошо устроенного полицейского государства. В своей «Эстетике» Гегель осмеивает людей, чрезвычайно радикальных в молодости, но превращающихся с течением времени в добропорядочных чиновников. Смысл этого упрека в устах Гегеля сводится к тому, что молодые люди поступили бы правильнее, превратившись в чиновников с самого раннего возраста.

Таким образом, «определенность» в гегелевском смысле несколько не противоречит «свободному искусству» буржуазного общества и не дает никакого выхода из его фальшивой свободы. Только учение о партийности в искусстве, партийности в смысле Маркса и Ленина, указывает современному художнику действительный источник той определенности, концентрированности воли и творческой «односторонности», которая необходима для подлинного искусства. Зачатки этого учения встречаются уже в мировоззрении молодого Маркса эпохи «Рейнской газеты».

Х

В начале 1843 года «Рейнская газета» была закрыта прусским правительством. Почти одновременно подверглись той же участи «Немецкие летописи» Руге. Наступил период извлечения уроков

из «движения 1842 года», — период, который каждая из существовавших в тогдашней Германии партий переживала по-своему. Маркс удалился на время «с политической сцены в свой кабинет ученого» и сосредоточился на разрешении тех вопросов, которые поставил перед ним опыт политической борьбы. Этого опыта было достаточно для того, чтобы убедить молодого Маркса в неудовлетворительности идеалистического понимания истории.

Хотя философское и политическое мировоззрение Маркса уже в 1842 году во многом отличалось от ортодоксального гегельянства, — все же это отличие сводилось покуда к переносу центра тяжести или критике отдельных сторон системы абсолютного идеализма. Сама постановка вопроса, круг понятий, выражавших его симпатии или антипатии, не выходил еще из пределов философии Гегеля. Главным врагом Маркса остается грубая эмпирия, «своекорыстие», эгоизм частного интереса, не считающийся с формой предметов, не умеющий относиться к природе эстетически. Духовная форма противопоставляется грубой материи, теория — практицизму, производство, которое выступает еще у Маркса только как духовное производство, — пассивной вещественности и равнодушному потреблению. Всякая общественная связь признается духовной, все материальное подвергается критике, как остаток естественного, животного бытия, еще не подвергнутого общественной обработке. «В истинном государстве, — пишет Маркс, — нет земельной собственности, нет промышленности, нет материальной вещи, которые, как таковые, в виде грубых материальных элементов вступают в соглашение с государством; в нем существуют только духовные силы; и естественные силы получают право голоса в государстве только в своем государственном воскресении, в своем политическом возрождении. Государство проводит во всей природе духовные нервы, и повсюду должно стать ясным, что господином является не материя, а форма, не природа вне государства, а природа государства, не «несвободный предмет», а «свободный человек». Спутником «истинного государства» является искусство в противоположность миру религиозно-восточной или христиански-романтической фантастики, выражающей господство вещественности над человеком. Таким образом, противоположность между искусством и неблагоприятными для его расцвета историческими условиями превращается в вечный антагонизм между духом и природой, искусством и материальной действительностью. Устранить фетишистское овеществление челове-

ческих отношений, препятствующее развитию искусства, значит преодолеть материальное основание общественной жизни вообще. И борьба с «фетишистским» миропорядком не есть, в сущности, «борьба плоти и крови», а борьба с господством плоти и крови над сознанием человека. Маркс пишет: «Всякий объект, который вводят — с одобрением или порицанием — в кругозор печати, становится тем самым литературным объектом и, значит, объектом литературной дискуссии. В этом и состоит значение печати как могучего рычага культурного и духовного образования народа; она превращает материальную борьбу в борьбу идеальную, борьбу плоти и крови в борьбу духовную, борьбу потребности, жадности, эмпирии — в борьбу теории, разума, формы».

Но мы уже указывали, что, критикуя частную собственность с точки зрения «истинного государства», Маркс в то же время обращается против политического идеализма, отвлекающегося от действительной жизни индивидов. Он ставит перед собой шиллеровский идеал человека, «соединяющего в себе высшую самостоятельность и свободу с высшей полнотой бытия». Это имеет большое значение для нашей проблемы. Искусство не может существовать без чувственности, в художественном произведении идейное содержание облечено в объективную, телесную форму. По отношению к абстрактному политическому идеалу «гражданина», освобожденного от всяких материальных интересов, искусство само выступает как элемент коррупции. Поэтому Руссо сомневается в моральной и гражданской доброкачественности искусства, а якобинцы отвергают эстетическое наслаждение, предпочитая в живописи абстрактные, почти геометрические аллегории. Под этим скрывалось определенное классовое отношение, а именно плебейское отрицание «философии наслаждения», которой в различных формах придерживались в XVIII веке как придворная знать, так и буржуазия. Но форма этого протеста против союза богатства и культуры сама носила еще односторонний и ограниченный характер. Искусству, таким образом, угрожают две опасности. С одной стороны, ему враждебен христианско-феодальный мир «старого режима». Среди выписок Маркса из «Политико-исторического журнала» Ранке мы находим, между прочим, следующее место: «Всегда обращает на себя внимание то, что старая монархия [речь идет о Франции] ничего не может больше дать и поэту, ни исходного пункта для его подвижной фантазии, ни духовной опоры». С другой стороны,

абстрактно-демократический идеал «истинного государства» (с его формальной свободой и дуализмом между политическим небом и хозяйственной эмпирией) также содержит в себе отрицание художественного творчества. С указанием на эту сторону дела мы встречались уже в диссертации Маркса.

Задача, стоявшая перед Марксом, вытекала из всей совокупности проблем буржуазно-демократической революции, но вела за ее пределы. Критика частной собственности с точки зрения «истинного государства» имеет свою консервативную сторону. Как абстрактная критика частного эгоизма она обрушивается не только на землевладельцев, лесовладельцев, финансистов, но задевает и угнетенные массы, противопоставляющие привилегированному эгоизму господствующих классов свое право на материальные блага, свой массовый эгоизм. Тем самым эта политическая идеология теряет свою опору в массах (отсюда, например, равнодушие парижских рабочих и бедноты к свержению якобинского правительства). Но спартанский идеал Руссо, революционный в конце XVIII столетия, становится прямо реакционным у Бруно Бауэра и его друзей, критиковавших «массу» за ее приверженность к материальным интересам. И точно так же реакционным становится руссоистское отрицание искусства, как чего-то не отделимого от материального бытия. Ибо за вопросом об историческом праве искусства скрывался теперь вопрос о праве народных масс на улучшение своего чувственного, материального существования, на «хорошую жизнь», как выражался Чернышевский. Первым уроком, который Маркс извлек из крушения «Рейнской газеты», было жгучее сознание того, что прежде всего необходимо покончить со старой доктриной о греховности плоти, независимо от того, выступает ли эта доктрина в христианско-феодальной или идеализированно-античной, романтической или классической форме.

Надо было перейти от абстрактного к конкретному, от «идеалов 1793 года» к «плоти и крови». Но каким образом совершить этот переход? На том этапе революции, который переживала Германия, существовало два пути. Первый из них был использован уже великими представителями предшествующего периода в истории немецкой общественной мысли. Этот путь можно кратко охарактеризовать словом «примирение». Уже Шиллер стремится сочетать духовное начало с чувственным, примирить революционного «гражданина» с эгоистическим «частным человеком», буржуа. В идее «эстетического государства» он разрешает про-

тиворечие между «государством нужды» и «государством воли». Каждая из этих противоположностей, взятая в отдельности, враждебна эстетическому состоянию. В материальной жизни господствует корысть, противоречия интересов. Идеальная жизнь требует от нас самоотречения и слишком сурова для счастья. Задача состоит в том, чтобы примирить идею с чувственной формой, духовную жизнь — с телесным бытием. И эта цель есть «эстетическое государство» Шиллера.

Гегель идет, в сущности, по тому же пути. Он правильно осознает абстрактность революционного самосознания — фихтевского «я = я» или французского «равенства». Но переход от абстрактного к конкретному он рассматривает не как непрерывный революционный процесс, в котором происходит дифференциация «граждан» и формирование конкретных классовых интересов, а наоборот, как переход от бурных порывов, свойственных мировому духу в его «ученические годы», к мужественному примирению с действительностью. Мировой дух Гегеля последовательно переживает все стадии послереволюционного «переходного периода» буржуазного общества — от термидора до конституционной монархии. Буржуазное общество подвергается критике, но не в его исторически определенной форме, а как материальная сфера общества *par excellence*. Это отрицание признается затем абстрактным, и в качестве перехода от абстрактного к конкретному провозглашается возвращение к материально-чувственному бытию, то-есть, по условиям задачи, — к буржуазному обществу. С той разницей, что прозаический и грязный характер буржуазных отношений приобретает теперь глубокий, мистический смысл как воплощение деятельной субстанции духа. Таково в самых грубых чертах содержание «спекулятивного метода» немецкой идеалистической философии.

Это особенно ясно в области эстетики. Гегель с поразительным пониманием изображает противоречивость исторического развития искусства по отношению к развитию общества. Но это исторически обусловленное явление он рассматривает как неизбежный процесс освобождения духа от материально-чувственной оболочки. Вместе с местной и национальной ограниченностью, вместе с феодально-патриархальным миропорядком уходит в прошлое и художественное творчество. Происходит как бы процесс медиатизации искусства. Оно так же неуместно наряду с современными методами сношений, новейшим политическим государством и просвещением, как неуместен хвастливый и образный язык «героической эпохи» там, где требуется сухая яс-

ность изложения и способность к абстрактному мышлению. Универсальный дух буржуазного общества делает чувственно-конкретный мир искусства простым пережитком.

Но мы уже знаем, что на этом этапе логическое развитие не останавливается. Гегель и в эстетике ищет пути к конкретному. Искусство, отвергнутое историческим прогрессом, снова оживает в его изображении, но уже как современное «свободное» искусство. Если буржуазное общество имеет своих королей и попов, то почему оно не может иметь своего искусства? Гегель, как и Адам Смит, объявляет «служителя муз» непродительным рабочим, для того чтобы признать за ним право оказывать услуги. Искусство, как чувственное явление, приобретает право на существование, поскольку оно само, как духовное явление, примиряется с существующей «чувственной действительностью», то-есть с прозаической натурой буржуазных общественных отношений. Гегель указывает, например, что в новом искусстве все большее значение приобретает изображение прозаического, обыденного, случайного. Так, у голландцев его особенно подкупает их умение сделать привлекательными даже самые прозаические и пошлые жизненные сцены. Это примирение с жизнью и образует, с точки зрения Гегеля, главное содержание перехода от абстрактного к конкретному.

Как представитель того социального периода, когда пролетариат еще не вступил на историческую сцену, Гегель видит путь от абстрактного к конкретному только в примирении наивно-возвышенного «гражданина» с трезвым и прозаическим «буржуа». «Ученические годы» современного общества он понимает, поэтому, не как революционный опыт, развенчивающий иллюзии, а как «опыт» в пошло-житейском смысле, в смысле отказа от революционных побуждений.

Совсем другое мы находим у Маркса.

Понимая абстрактность критики общественных отношений с точки зрения «истинного государства», Маркс ищет сближения с конкретной действительностью. Но уже опыт 1842 года приводит его к выводу, что подлинное разрешение противоположности между экономической необходимостью и формальной политической свободой состоит в уничтожении этой противоположности. Общественной силой, способной осуществить эту задачу, может быть только пролетариат, — класс, представляющий собой «разложение прежнего миропорядка». Это пророческое признание исторической роли пролетариата впервые появляется у Маркса в конце 1843 и начале 1844 года, после обстоятельного

изучения французской и английской политической литературы. Учение об исторической миссии рабочего класса явилось для него искомым выходом из всех противоречий гегелевской философии с ее признанием буржуазного общества и возвышающегося на его основе государства — последней целью исторического развития. «Возвещая разложение прежнего миропорядка, — говорит Маркс во «Введении к критике гегелевской философии права», — пролетариат высказывает лишь тайну своего бытия, ибо он — фактическое разложение этого миропорядка. Требуя отрицания частной собственности, пролетариат лишь возводит в принцип общества то, что общество возвело в его принцип, что овеществлено в нем уже помимо его содействия, как отрицательный результат общества... Подобно тому, как философия находит в пролетариате свое материальное оружие, так и пролетариат находит в философии свое духовное оружие».

Этот перелом отразился и на эстетических взглядах Маркса.

XI

Эстетика Гегеля видит завершение художественного развития в «свободном» искусстве буржуазного общества. Отличительной особенностью этой ступени является примирение с прозаической натурой буржуазных общественных отношений. Учение о несовершенстве чувственно-материальной жизни служит для Гегеля только поводом к признанию действительной жизни в ее несовершенной форме. С другой стороны, живые силы и характеры, выступающие в «свободном» искусстве, не знают самостоятельного развития. Они существуют не сами по себе, а как многообразные воплощения духовной субстанции. Это только марионетки, назначение которых быть носителями определенного смысла, идеи; чувственные знаки или символы спекулятивной конструкции. Значение искусства, таким образом, остается подчиненным по отношению к отвлеченному мышлению: «...Мое истинное религиозное бытие, — говорит Маркс о философии Гегеля, — есть мое религиозно-философское бытие; мое истинное политическое бытие есть мое философски-правовое бытие, мое истинное натуральное бытие есть мое натурфилософское бытие; мое истинно-художественное бытие есть мое художественно-философское бытие; мое истинно-человеческое бытие есть мое философское бытие. Таким же образом истинная форма существования религии, государства, природы, искусства — это

философия религии, философия природы, философия государства, философия искусства».

Подробную критику спекулятивной эстетики содержит «Святое семейство», — книга, написанная Марксом и Энгельсом против их прежних друзей — Бруно Бауэра и его группы. Большую часть «Святого семейства» занимает обстоятельный разбор статьи левогегельянца Шелиги о «Парижских тайнах» Евгения Сю. Но в действительности Маркс идет дальше критики Шелиги и подвергает уничтожающему разбору не только роман Евгения Сю, но вместе с ним и все моральное и эстетическое мировоззрение «господствующей личности» XIX века — буржуа.

«Парижские тайны», эта «европейская Шехерезада», как выражался Белинский, пользовались в сороковых годах прошлого столетия огромным успехом. Заигрывание с социальным вопросом и лицемерно-моральное его разрешение сделали Евгения Сю чрезвычайно популярным в Европе. Роман «Парижские тайны» состоит из длинного ряда всевозможных приключений и интриг. Из светского общества читатель попадает в кабаки и притоны, из буржуазной квартиры — в тюрьмы и больницы большого города. Изображение крайней нищеты и одичания сменяется картинами аристократического бала или уютной буржуазной жизни. Сама интрига романа построена на переодеваниях.

К числу почитателей таланта Сю относились и братья Бауэр, издававшие в это время «Литературную газету» в Берлине. В лице Шелиги (Цихлинского) «Литературная газета» поспешила заявить, что филантропически-прожектерское решение социального вопроса у Евгения Сю есть, в сущности, «спекулятивное» его решение. Сравнивая «Парижские тайны» с их критической интерпретацией у Шелиги, Маркс всюду устанавливает искажение фактического содержания романа в интересах «критической критики» и ее спекулятивных конструкций. Но он вовсе не отвергает аналогии между спекулятивным методом и духом буржуазной романистики вообще. Напротив, Маркс иронически показывает, что «тайна спекулятивной конструкции» и «Парижские тайны» имеют одну и ту же идеологическую и общественную основу. Он говорит: «Как для Родольфа (герой романа Сю) люди руководствуются в своих действиях либо принципом добра, либо принципом зла и, стало быть, должны оцениваться сообразно этим неизменным категориям, так для гг. Бауэр и К^о одни исходят из точки зрения массы, другие — из принципа критики. Но все они превращают действительных людей в абстрактные точки зрения».

Одной из составных частей разбора «Парижских тайн» в «Святом семействе» является классическая глава о «спекулятивной конструкции». Маркс показывает здесь, что метод Гегеля, лежавший в основе этих всех открытий «критической критики», покоится на идеалистической мистификации. Из многочисленных действительных явлений философ образует общее понятие, объявляя его субстанцией (например, «плод» как субстанция груши, яблока, миндаля и т. д.). Это понятие имеет, с точки зрения идеалиста, истинное, абсолютное бытие, между тем как различные конкретные явления — только кажущееся, видимое существование. Однако это растворение материального бытия в общем понятии — абстрактно. Сознвая этот недостаток, идеалист стремится отказаться от абстракции, но делает это «на особый, спекулятивный, мистический манер». Он заставляет абстракцию превратиться в деятельную духовную сущность, порождающую многообразные разновидности конкретного, земного бытия.

На этой идеалистической дедукции основаны и методы спекулятивной эстетики. «Необходимо было предпослать эти замечания, — пишет Маркс, — чтобы сделать господина Шелигу понятным. До сих пор господин Шелига возводил действительные отношения, как, например, право и цивилизацию, в категории тайны и таким образом обращал «тайну» в субстанцию. Теперь же он подымается на истинно спекулятивную гегелевскую высоту и превращает «тайну» в самостоятельный суб'ект, который воплощается в действительных отношениях и лицах, причем всякие графини, маркизы, гризетки, привратники, нотариусы, шарлатаны, любовные интриги, балы, деревянные двери и прочее представляют жизненные проявления этого суб'екта. Произведши сначала из действительного мира категорию «тайна», он теперь из этой категории производит действительный мир». Но так поступает не только Шелига при рассмотрении об'екта своей литературной критики. Так поступает и сам автор «Парижских тайн». Он превращает живые характеры в простые аллегории. «У Эжена Сю действующие персонажи (Резака, Мастак) должны выдавать его собственное писательское намерение — заставить их действовать тем или иным образом — за результат их внутреннего размышления, за сознательный мотив их действия. Они должны постоянно твердить: вот в том-то я исправился, в том еще и в том, и так далее. Так как они не живут действительной, содержательной жизнью, то им ничего не остается, как усиленно подчеркивать значение совершенно

несущественных поступков». Эта критика спекулятивных конструкций в литературе едва ли устарела и в наше время.

Идеалистическому подчинению чувственно-конкретного — абстракции Маркс противопоставляет саморазвитие живых сил и характеров. В чувственном, действительном опыте «мы никогда наперед не знаем ни «откуда», ни «куда». Другое дело — идеалистическая философия. Здесь все проникнуто телеологией, все существует для чего-то, отдельное лицо является только рупором развивающейся идеи. Вместе с идеалистической эстетикой и лицемерно-идеалистической литературой Маркс критикует и то «мировое состояние», которое делает индивида орудием слепых общественных сил и которое поэтому прямо противоположно «эпическому мировому состоянию» гегелевской «Эстетики». Попытка Шелиги изобразить Париж XIX века в качестве базы для эпоса, а замысловатую интригу романа Сю в качестве «эпического происшествия» — заслуживает со стороны Маркса только насмешки.

Конечно, Шелига также критикует современные ему общественные условия. Повторяя обрывки социалистических теорий, он говорит о «тайне одичания среди цивилизации, тайне бесправия в государстве». Но спекулятивный метод лечения социальных болезней мало чем отличается от воспитательных приемов героя романа Сю — Родольфа: «Необходимо убить человеческую природу, чтобы излечить ее болезни». Поэтому Родольф выкалывает преступнику глаза для того, чтобы помочь ему исправиться.

«Критический сельский пастор» — Шелига совершает в своих глазах великий социальный подвиг, объявляя чувственность тайной «образованного общества» и подвергая критике ее симптомы: «трепетание нервов», «жгучий поток в жилах» и т. п. Но, как это всегда бывает с философом-идеалистом, он, отвергая чувственность вообще, примиряется с ней в самой грубой и обесчеловеченной форме. «Пастор настолько унижает чувственность, что упраздняет именно те моменты чувственной любви, которые одухотворяют ее: быстрое кровообращение, которое доказывает, что человек любит не с бесчувственной флегмой; нервные токи, которые соединяют орган, являющийся главным сидалищем чувственности, с мозгом. Он сводит истинную чувственную любовь к механическому *secretio seminis* и вместе с одним знаменитым немецким теологом лепечет: «Не ради чувственной любви, не ради плотских вожделений, а потому, что так велел господь, — плодитесь и размножайтесь». «Знаме-

нитый немецкий теолог», о котором говорит здесь Маркс,— это Мартин Лютер, пророк буржуазного общества, человек, который «стал отрицать находящегося вне мирянина попа тем, что утвердил — внутреннего попа в сердце мирянина».

Высмеивая невинность «критического сельского пастора», Маркс показывает, что представители «образованного общества» подобно графине Саре Мак-Грегор, изображенной у Шелиги в качестве воплощения чувственности, чувственности, возвышающейся якобы «до подобия духовной мощи», на деле не знают настоящей силы чувства и представляют собой рассудочные, эгоистические существа (даже в изображении французского романиста). Сильные чувственные натуры нужно искать в низах общества, среди представителей плебейско-пролетарских слоев. Такова в романе Сю рабыня-метиска Сесили, испытывающая различные приключения и подвергающаяся всевозможным надругательствам. «Тайна Сесили,— говорит Маркс,— состоит в том, что она метиска. Парни в своих прекрасных стихах к Элеоноре воспевают метиску. Насколько она является опасной для французских матросов, описано в сотнях путешествий». Но Евгений Сю не обладал достаточной долей свободомыслия, облегчившей великим классикам буржуазной прозы, Вольтеру, Дидро или Фильдингу, изображение подобных натур, представляющих прямую противоположность буржуазной добропорядочности. В классической прозе XVIII столетия лица, подобные Сесили, испытывающие на себе все неудобства цивилизации, остаются чистыми и сильными натурами, несмотря на покрывающую их грязь, несмотря на бедственную судьбу, заставляющую их переносить самые удивительные приключения, заниматься самыми низкими профессиями, быть объектом торговли, насилия и т. п. Как представитель века Луи-Филиппа, Сю закрывает глаза на то, что эти элементы разложения общества являются обратной стороной цивилизации. С другой стороны, он совершенно не понимает того, что в разложении старого миропорядка кроются величайшие творческие, революционные силы. Он далек поэтому и от постижения истинного характера Сесили. В угоду «*douce morale*» и «*doux commerce*», лицемерный Сю вынужден охарактеризовать ее поведение как *perversité naturelle*.

В спекулятивной философии чувственно-материальное бытие индивида само несет ответственность за все неудобства и недостатки его действительной жизни. Это представление составляет характерную черту популярного буржуазного мировоззрения вообще. Мы находим его и в романе Сю. Филантропия

автора «Парижских тайн» сводится к тому, чтобы выдумать «средство для исправления преступников, собственно для исправления нищеты, ибо и нищета, с точки зрения буржуа, есть преступление, лежащее тяжелым пятном на ее носителе. Сю не может подняться даже до точки зрения революционной демократии, он редко подводит читателя к мысли, что пороки преступников обусловлены самим общественным порядком, в котором они живут, и совсем никогда — к тому, что действительное перерождение элементов распада старого общества возможно только в борьбе за его окончательное уничтожение. Напротив, все реформаторские идеи Сю, колеблющиеся между пропагандой системы одиночного заключения и прожектами «банка для бедных», направлены к тому, чтобы устранить всякие элементы возмущения против буржуазных общественных отношений и вызвать у подчиненной личности слезу раскаяния и покорности. Таким образом, сам Евгений Сю является литературным представителем спекулятивного «примирения».

В качестве героя, разрешающего «тайну одичания среди цивилизации», в романе Сю выступает Родольф, князь герольштейнский. Маркс показывает, что не только для Шелиги, но и для самого Сю это лицо является представителем «абсолютного самосознания», чистого духовного начала, противостоящего греховной «массе». Присмотримся поближе к этому герою «чистой критики». Родольф, князь герольштейнский, «мелкий немецкий серениссимус», проживающий в Париже деньги своих подданных, одержим манией разыгрывать из себя провидение и в качестве такового вознаграждать добро и наказывать зло. С этой целью он живет и действует в двух мирах, появляясь то в аристократическом костюме, то в блузе рабочего, впутываясь во всевозможные интриги, из которых он неизменно выходит невредимым, извлекая, к тому же, несколько истин для поучения. Родольф невыносимо благороден и не устает наслаждаться благородством своей натуры. В действительности же, однако, необходимым условием для всех его филантропических причуд является обладание деньгами. Что же касается целей, которыми он руководствуется, то, несмотря на внешность благородства, они имеют весьма низменный характер. Маркс, со свойственной ему ненавистью к позе, развенчивает это продолжение «романтики своекорыстия». Абсолютная противоположность между добром и злом, в которой Родольф растворяет все различия между бедностью и богатством, есть не что иное, как «последняя форма, придаваемая аристократом своим

предрассудкам». Подвергая подробному разбору характер Родольфа, принадлежащего, естественно, к числу «добрых», Маркс приходит к следующему выводу: «Весь характер Родольфа сказывается... в том «чистом» лицемерии, с которым он ухитряется выставить перед самим собой и другими пыл своих дурных страстей — как пыл против страстей дурных людей. Эта манера напоминает нам аналогичную манеру критической критики (то-есть спекулятивного метода Бауэра и Шелиги), которая свои собственные глупости выдает за глупость массы, свои коварные нападки на развитие мира вне ее — за коварные нападки мира на развитие, наконец, свой эгоизм, который мнит, что поглотит весь дух, выдает за эгоистическое сопротивление массы духу». В лице Родольфа, делающего низости с возвышенной миной, Маркс усматривает тот тип человека, который он больше всего ненавидел. Это «рыцарь благородного сознания». Мы не можем перечислить здесь, сколько раз и в сколь различных положениях Маркс возвращается к этому эпитету, взятому из философского языка Гегеля. Заметим только, что эта характеристика играет далеко не эпизодическую роль во всем мировоззрении Маркса.

В образе «благородного» и «низкого» сознания Гегель изобразил в своей «Феноменологии духа» основную противоположность феодально-аристократического порядка. Всеобщее брожение, отделяющее этот мир от капиталистической эпохи, разложение старых сословий, превращение богатства в самостоятельную и всеподчиняющую силу, — все это растворяет противоположность «благородного» и «низкого», превращает одно в другое, колеблет все устойчивые различия. Гегель с удивительным реализмом, пробивающимся сквозь идеалистическую форму «Феноменологии духа», изображает этот процесс развития цивилизации, или, как он сам выражается, «образования» (Bildung). Дух этой ступени «есть абсолютная и всеобщая превратность и отчуждение действительности и мысли, чистое образование. В этом мире приобретается опыт того, что ни действительные существа силы и богатства, ни их определенные понятия, добро и зло, или сознание хорошего и плохого, благородного и низкого, не обладают истиной, но все эти моменты извращаются, переходя из одного в другое, и каждый из них есть противоположность самого себя» («Phaenomenologie d. Geistes», Lasson, S. 371, 1928). Благородное сознание становится таким образом низким и не брезгает никаким занятием для извлечения

выгоды. Мы видели это на примере романтики «своекорыстия». В лице Родольфа Маркс разоблачает новое издание этого знакомого ему сочетания низости и позерства,— новое именно потому, что «благородное сознание» вторгается здесь в область жгучего вопроса современности, выступая в качестве социалиста феодального типа. Маркс сравнивает Родольфа с «сынами Молодой Англии», которые также «хотят реформировать мир, совершают благородные подвиги и подвержены апалогичным истерическим припадкам». «В политической практике они принимают... участие во всех насильственных мерах против рабочего класса, а в обыденной жизни, вопреки своим напыщенным словоизвержениям, любят подбирать золотые яблоки и не без выгоды обменивают свою «преданность», «любовь» и «честь» на шерсть, свекловицу и водку» («Коммунистический манифест»). Преданность, любовь и честь — это главное содержание рыцарского цикла средневековой поэзии, согласно «Эстетике» Гегеля.

Подобно тому, как Родольф выступает в роли «благородного сознания», его верный слуга Мурф представляет в романе «честное сознание», характерной чертой которого Гегель считал глупость и односложность. Им обоим противостоит целая галерея плебейско-пролетарских типов. Если лицемерный Сю старался разрешить диалектику добра и зла посредством абстрактного утверждения благородства и честности, то его критик Маркс становится на сторону той половины изображенного в «Парижских тайнах» мира, которая открыто сознает себя прямой противоположностью честности и прочим добродетелям «порядочного общества». Таковы мясник Резака, гризетка Риголетта, Мастак, Флер де Мари и другие персонажи «Парижских тайн», представляющие неофициальную сторону цивилизованного мира. В изображении их Маркс также отчасти следует за Гегелем. Мы уже знаем, что «благородное» и «низкое» сознание переходит друг в друга. На ступени «образования» «то, что определено как хорошее,— дурно, то, что определено как дурное,— хорошо». «Сознание каждого из этих моментов, рассмотренное как благородное или низкое сознание, есть в своей истине скорее обратное тому, чем должно быть каждое из этих определений: благородное превращается в низкое и испорченное, так же как испорченность становится благородством образованнейшей свободы самосознания».

Высокая оценка «низкого», «испорченного», «разорванного» самосознания представляет собой одну из лучших сторон «Феноменологии» Гегеля. Речь идет о тех социальных слоях, кото-

рые являются законными представителями всех отрицательных сторон общественного прогресса. Нищета, разложение семейных связей, презрение к моральным нормам мира «порядочных» людей характеризуют эти низшие слои социальной лестницы. Но в силу внутренней диалектики исторического процесса это «низкое» и «испорченное» сознание, как обозначают его представители «образованного общества», становится поистине благородным и высоким. Его собственное положение толкает его к пониманию двойственности прогресса, относительности добра и зла, к разоблачению лицемерия буржуазного общества, в котором, как доказал еще Мандевилль, индивидуальные пороки суть общественные добродетели. И поскольку низкое сознание понимает «обесчеловеченный» характер своего образа жизни и вместе с тем возвышается до понимания «разорванности» в социальных отношениях вообще, оно становится неизмеримо выше официального общества, следующего мотивам своекорыстия под лицемерной маской честности и благородства. В то время как «благородные» и «честные» живут в мире абстрактной противоположности хорошего и дурного, люди, подобные «племяннику Рамо» (в произведении Дидро того же названия), являются представителями исторической диалектики, которую они инстинктивно понимают. Ссылка на «Племянника Рамо» имеется и у самого Гегеля.

Интересно заметить, что этот небольшой шедевр, вышедший из-под пера великого энциклопедиста, принадлежал к числу тех литературных произведений, которые Маркс ставил необычайно высоко. Дидро был его любимым прозаиком. Еще в 1869 году, посылая Энгельсу экземпляр «Племянника Рамо», Маркс присоединил к нему следующий комментарий из Гегеля: «Сознающая и выражающая себя разорванность сознания,— говорит по этому поводу старый Гегель,— есть язвительная насмешка над наличным бытием, как и над запутанностью целого и над самим собой; она есть в то же время еще доступный собственному слуху отзвук всей этой запутанности. Это есть разрывающая себя природа всех отношений и их сознательное разрывание... Со стороны возврата в самость, суетность всех вещей есть ее собственная суетность, то-есть самость суетна. Однако, как возмущенное самосознание, она знает свою собственную разорванность и в этом знании разорванности непосредственно над ней возвышается... Каждая частица этого мира достигает здесь того, что дух ее высказывается, или, по крайней мере, что о ней говорится с толком и высказывается,

что она такое. Честное сознание (роль, которую в диалоге самому себе дает Дидро.— З а м е ч а н и е М а р к с а) берет каждый момент как пребывающую существенность, и есть необразованность, бессмысленное незнание того, что оно делает как раз обратное. Разорванное сознание, однако, есть сознание превратности и даже абсолютной превратности, в нем господствует понятие, связывающее мысли, которые далеки от честности и язык которых потому остроумен. Содержание речи духа о себе самом есть, таким образом, извращение всех понятий и реальностей, всеобщий обман самого себя и других, и потому бесстыдство высказывать этот обман есть величайшая правда... Спокойному сознанию, которое честным образом полагает мелодию хорошего и истинного в равенстве тонов, то-есть в юдной ноте [в критике романа Сю эта роль достается на долю Мурфа], эти речи кажутся бреднями, в которых смешивается мудрость и безумие и т. д.». (Следует место из Дидро.— З а м е ч а н и е М а р к с а).

Гегель, которого нельзя ставить на одну доску с энигонами вроде Бауэра и Шелиги, умел понимать и комментировать произведения классической литературы. Но то, что было еще возможно для Гегеля, оказалось невыносимым для представителей французской буржуазии эпохи Луи-Филиппа. «Забавнее, чем гегелевский комментарий,— продолжает Маркс свое письмо к Энгельсу,— комментарий Жюль Жанена, который был в виде отрывков найден в дополнение к томику. Этот «Cardinal de la mer» указывает на отсутствие в «Рамо» Дидро моральной остроты и потому привел дело в порядок посредством открытия, что вся извращенность Рамо происходит из его огорчения тем, что он «не является дворянином по рождению». Дрянью в духе Коцебу, которую он наложил на этом краеугольном камне, мелодраматически ставится в Лондоне. От Дидро до Жюль Жанена — это, конечно, то, что физиологи называют регрессивной метаморфозой. Французский дух перед французской революцией и при Луи-Филиппе».

Вернемся, однако, к Гегелю. Мы уже знаем, что «низкое» сознание превращается в свою собственную противоположность, поскольку оно сознает себя в качестве продукта разложения старого миропорядка; оно понимает лицемерие и двойственность всех общественных отношений и становится «возмущенным самосознанием». Если слова Гегеля о «возмущенном самосознании» справедливы по отношению к босячеству, «массовое существование которого после упадка средних веков предшествовало

массовому возникновению пролетариата» (Маркс, Немецкая идеология), то тем более относятся они к пролетариату XIX века. «Так как отвлечение от всего человеческого,—пишет Маркс в «Святом семействе»,—даже от видимости человеческого, нашло себе в оформившемся пролетариате практически совершенное выражение; так как в жизненных условиях пролетариата все жизненные условия современного общества достигли вершины обесчеловеченности; так как в пролетариате человек потерял самого себя, но вместе с тем не только обрел теоретическое сознание этой потери, а непосредственно еще вынужден к возмущению против этой бесчеловечности веле-нием ничем не прикрашенной, неумолимой, абсолютной н у ж д ы, этого практического выражения необходимости,—поэтому пролетариат может и должен сам себя освободить. Но он не может освободить себя, не упразднив своих собственных жизненных условий, не упразднив в с е х бесчеловечных жизненных условий современного общества, сосредоточившихся в его собственном положении». Социалистические писатели не считают пролетариев б о г а м и, но они знают, что общественное положение пролетариата неизбежно диктует ему его историческую миссию, и что «значительная часть английского и французского пролетариата и теперь уже сознает свою историческую задачу и постоянно работает над дальнейшим развитием и окончательным прояснением своего самосознания». В «Немецкой идеологии» Маркс обрушивается на карикатурное изображение пролетариата в книге Штирнера и говорит о рабочем как о ч е л о в е ч е с к о й противоположности рассудочным и эгоистичным представителям «образованного общества». «Страсть» пролетария гораздо выше «заботы» буржуа. Даже в изображении лицемерного Сю плебей человечнее тех, кто считает себя призванными исправлять его пороки. Такова, например, Риголетта в «Парижских тайнах». «В ее лице Эжен Сю хотел изобразить приветливый, человеческий характер парижской гризетки. Но опять-таки из желания угодить буржуазии и по собственной сентиментальности он должен был морально идеализировать гризетку. Он должен был сгладить все pointes, все остро выдающиеся черты ее характера и ее положения, именно: ее пренебрежение к официальной форме брака, ее наивные отношения к студенту или рабочему. Именно эти отношения и создают из нее истинно человеческий контраст ханжеской, бессердечной и себялюбивой супруге буржуа и всему кругу буржуазии, то-есть всему официальному обществу».

«Спекулятивная конструкция» романа Сю состоит в том, чтоб, изобразив социальные контрасты Парижа, разрешить эти противоречия через посредство «критического героя» Родольфа; последний играет, таким образом, в романе роль «Сына Человеческого», посредника между небом и землей. Родольф приводит «испорченное сознание» к сознанию виновности и таким образом искореняет всякие следы возмущения против официального общества. «Низкое сознание не может более превратиться в «возмущенное самосознание». Так поступает Родольф с «могучим сыном природы», мясником Резак. Внушив ему уважение к себе, Родольф превращает его в «приличное моральное существо». Симптомом этого превращения является роль агента-provokatora, которую Резака исполняет по отношению к товарищу. Таким образом, этот, человек, которому случалось в прошлом быть убийцей, «в первый раз в своей жизни совершает низость». Каково превращение! «Изумительная дрессировка беспощадного сына природы. Резака раскрывает нам сокровеннейшую тайну своего критического превращения, сознаваясь Родольфу, что он испытывает к последнему такую же привязанность, как бульдог к своему господину. Je me sens pour vous comme qui dirait l'attachement d'un bouledogue pour son maître. Прежний мясник превратился в собаку».

Как же выглядит это моральное бульдожество? «Отныне все его добродетели будут добродетелями собаки, беззаветной преданностью собаки своему господину. Его самостоятельность, его индивидуальность совершенно исчезнут. Но подобно тому, как плохие живописцы должны сделать надпись на своих картинах, чтобы объяснить их содержание, так и Эжен Сю должен будет сделать на лбу бульдога Резаки надпись, которая должна гласить: «Два слова: «У, тебя есть сердце и честь» — сделали меня человеком». До последнего издыхания Резака будет искать мотивов своих действий не в своей человеческой индивидуальности, а в этой надписи». Наконец превращение в «праведного бульдога» находит себе выражение и во внешности бывшего убийцы. «Мы уже восхищались мещанским приличием Резаки, выступившим на место грубой, но смелой развязности. Теперь мы узнаем, что он, как и приличествует «моральному существу», усвоил себе походку и манеру держаться подлинного мещанина».

Подобное превращение является целью всех воспитательных действий Родольфа. И насколько Эжену Сю удастся лишить

своих героев индивидуальности и силы, превратив их в простые иллюстрации господствующей морали, настолько же лишаются действующие лица романа своей первоначальной привлекательности. Нечто подобное происходит с Флер де Мари. «Мы встречаем Марию среди преступников в качестве проститутки, крепостной слуги у хозяйки кабатчика преступников. При всей униженности своего положения она сохраняет человеческое благородство души, человеческую непринужденность и человеческую красоту. Эти качества импонируют окружающему ее миру, делают ее поэтическим цветком круга преступников и утверждают за ней имя Флер де Мари». «При всей своей нежности Флер де Мари с первых же шагов обнаруживает жизненную бодрость, энергию, веселость, гибкость характера,— все такие качества, которые одни уже в состоянии объяснить ее человеческое развитие в условиях бесчеловечного положения». В ней есть качества женщины-борца. «Против Резаки, который подвергает ее побоям, она защищается своими ножницами. Это первое положение, в котором мы ее встречаем. В этой сцене она выступает перед нами не как беззащитное существо, отдающееся без сопротивления во власть грубой силы, а является женщиной, умеющей защищать свои права и способной выдержать борьбу». Она мужественно переносит свое положение и «не строит из себя плаксы», но ее жизненное положение печально: «Ça n'est pas gai». «В противоположность христианскому покаянию, она относительно своего прошлого высказывает следующий стоический и в то же время эпикурейский человеческий принцип, подобающий свободной, сильной женщине: «Наконец, что сделано, то сделано».

Как прямая противоположность тупому и ограниченному «честному сознанию» буржуа, Мария исходит в своих поступках не из абстрактной противоположности добра и зла, практически уничтоженной в ее общественном положении, а из сзоей индивидуальности, природы своего существа. «Флер де Мари рассматривает свое положение, в котором она находится, не как результат своего свободного творчества, не как выражение ее личности, а как судьбу, которую она не заслужила. Эта судьба может измениться. Она еще молода. Добро и зло в понимании Марии — не моральные абстракции добра и зла. Она добра потому, что никому не причинила страдания, она всегда была чело в е ч н а по отношению к бесчеловечному окружающему. Она добра потому, что солнце и цветы открывают ей ее собственную солнечную и, как цветок, невинную

натуру. Она добра, наконец, потому, что еще молода, полна надежд и жизненной бодрости. Ее положение скверное, потому что оно налагает на нее неестественное принуждение, потому что оно не есть проявление ее человеческих склонностей, не есть осуществление ее человеческих желаний, потому что оно мучительное и безрадостное. Мерилом ее жизненного положения служит ей не идеал добра, а ее собственная индивидуальность, природа ее существа. На лоне природы, где спадают цепи буржуазной жизни, где ее натура находит свободное проявление, Флер де Мари обнаруживает такую жажду жизни, такое богатство ощущений, такой радостный восторг перед красотами природы, которые показывают, что ее гражданское положение затронуло только ее поверхность, что оно не больше, как злая участь, и что она сама ни добра, ни зла, а только вечна».

Маркс сравнивает этот «первоначальный образ» Марии с «критической переделкой» его самим автором «Парижских тайн». «До сих пор мы наблюдали Флер де Мари в ее первоначальном, некритическом образе. Эжен Сю поднялся над горизонтом своего ограниченного мировоззрения. Он нанес поражение предрассудкам буржуазии. Теперь он передает Флер де Мари в руки героя Родольфа, чтобы искупить свою дерзость, чтобы снискать одобрение всех стариков и старух, всей парижской полиции, ходячей религии и «критической критики». Родольф извлекает Марию из кабака для того, чтоб поручить ее елейной мадам Жорж и священнику Лапорту. Задача этой пары состоит в том, чтобы сломить самобытную силу характера Флер де Мари, доведя ее до раскаяния. Им это удастся. «Попу уже удалось превратить непосредственно-наивное, разумное восхищение Марии красотами природы в религиозное восхищение. Природа уже принижена до ханжества христианизированной природы. Она низведена на степень творения. Прозрачный воздушный океан развенчан и обращен в символ неподвижной вечности. Мария уже постигла, что все человеческие проявления ее существа были «земного» свойства, что они лишены религии, истинной святости, что они антирелигиозны, безбожны. Поп должен убедить ее в том, что ее душа нечиста; он должен повергнуть в прах природные и духовные силы и щедрые дары, чтобы сделать ее восприимчивой к сверхъестественному дару милосердия, который он обещает ей, — к крещению». Лицемерная софистика священника причиняет Марии страдания и доводит ее до раскаяния. «С этого момента

Мария становится рабыней сознания своей греховности. Между тем как прежде она в несчастнейшей обстановке умела быть приветливой, живой личностью и при внешнем крайнем унижении сознавала свою человеческую сущность как истинную сущность,— теперь эта грязь современного общества, задевшая ее поверхностно, становится в ее глазах ее внутренней сущностью, а постоянное ипохондрическое самобичевание делается ее обязанностью, предначертанной самим богом, жизненной задачей, самоцелью ее существования. Между тем как прежде она хвасталась: *Je ne suis pas pleurnicheuse*, между тем как она знала: *C'est qui est fait, est fait*,— теперь самотерзание становится добром, а раскаяние славой». Так в результате «критически»-реформаторской деятельности Родольфа от мужественной, способной к борьбе натуры Марии не осталось и следа. Ее история имеет истинно христианский конец — смерть в монастырских стенах.

Подобным же образом, но гораздо более сильными средствами, вроде выкалывания глаз и одиночного заключения, Родольф добивается моральной прострации у Мастака — «преступника геркулесовского сложения и колоссальной духовной энергии». «По воспитанию своему он образованный и знающий человек. Он, страстный атлет, приходит в столкновение с законами и привычками буржуазного общества, для которого общей меркой служит посредственность, хрупкая мораль и скрытность действий. Он становится убийцей и предается всем излишествам, на какие только способен колоссальный темперамент, нигде не находящий для себя соответствующей человеческой деятельности». Эта выдающаяся личность могла бы найти своим силам подлинное приложение в титанической борьбе против существующего миропорядка, борьбе, которая не сводится к бессмысленному протесту — индивидуальному преступлению. Но автор «Парижских тайн» далек от того, чтобы изобразить переход от «возмущенного самосознания» к самосознанию революционному. Напротив, все сильные, чувственно-прекрасные натуры, выступающие в «Парижских тайнах», должны в угоду конструкции романа развиваться в обратном направлении, или, вернее — прекратить естественное саморазвитие своего характера. Маркс усматривает в этом два совпадающих признака буржуазно-апологетической литературы: ее идеалистическое отношение к изображаемому миру, превращающее живую личность в автомат для доказывания абстрактной концепции автора, и ее идеалистическую мораль, лицемерно отвергающую чувственность,

для того чтобы признать ее в наиболее «обесчеловеченной», исторически данной форме. Саморазвитие чувственно-конкретной действительности или подчинение ее чуждой силе, примирение или борьба — вот в конце концов основное различие между эстетико-философским идеалом Маркса и мировоззрением Шелиги — Сю.

Материалистическая диалектика, создателем которой является Маркс, исходит из исторической действительности со всеми ее противоречиями и светотенью. Разрешение этих противоречий она видит не в спекулятивном «высшем единстве», не в обуздании центробежных сил действительности, а, наоборот, в полном и всестороннем развитии всех ее противоречий и антагонизмов. Учение Маркса об исторической миссии пролетариата состоит именно в том, что этот класс, — «не механически, под тяжестью общества согбенная людская масса, а масса, возникшая из его острого разложения, — становится благодаря этому революционно-созидательной силой и, в свою очередь, подвергает отрицанию «все бесчеловечные жизненные условия современного общества, сосредоточившиеся в его собственном положении».

Прямую противоположность этого метода представляет идеалистическая диалектика, независимо от того, выступает ли она в классической форме, как у Гегеля, или в вульгарно-сентиментальном виде, как у Шелиги. Ее философская формула состоит в примирении движения и покоя, устойчивости и разложения, всеобщей относительности да и нет и «здорового смысла». Она усматривает единство противоположностей не в последовательном развитии противоречий, а в преодолении их, в свертывании и застывании мирового революционного процесса. Поэтому у Гегеля за «возмущенным самосознанием», революцией и террором следует царство «моральности», в котором «сам себя знающий дух» разрешает противоречия эпохи «образования». Конечно, нельзя делать каких-нибудь общих выводов из того положения, что Гегель, как и все немецкие философы конца XVIII века, употребляет слово «простонародье», «чернь» (Pöbel) по отношению к рабочим., Мы найдем у него и критику богатства и апологию бедности. Но там, где Гегель расточает похвалы эстетической стороне нищеты, это имеет у него далеко не революционный смысл. Так, например, он восхищается нищими мальчиками Мурильо. Однако все это имеет весьма мало общего с тем изображением плебейско-пролетарских типов, которое мы находим у Маркса, Гегель находит прекрасным в нищих Мурильо то, что он называет «воскресным днем жизни», — радо-

стную удовлетворенность своим собственным положением, беззаботную лень, делающую этих оборванцев равными богам. Нельзя отделаться от мысли, что подобное восхваление нищеты имеет банальный оттенок, как все сказки о счастливых нищих и несчастных богачах, столь распространенные уже в литературе XVIII столетия.

Совсем другое мы видим у Маркса. Правда, в «Парижских тайнах» речь идет о различных типах босяцкого пролетариата. Однако и в этих опустившихся представителях великого класса Маркс находит многое такое, что в гораздо большей степени заслуживает художественного изображения, чем проза и скука буржуазных отношений. Наиболее благодарным для художественного изображения моментом Маркс считает мужественную решимость, способность к борьбе и силу характера,— черты, которыми отличаются люди типа Резаки, Мастака, Флер де Мари и т. д. Но Маркс не ограничивается указанием на плебейско-пролетарские типы как на объект литературного изображения. Он говорит также о литературе, исходящей от «самых низших классов» (по терминологии Бруно Бауэра). «Если бы критика,— пишет Маркс против Бауэра,— была более знакома с движением низших классов (Маркс имеет в виду движение пролетариата), ей было бы известно, что упорное сопротивление, которое низшие классы встречают в практической жизни, подвергает их постоянному изменению. Новая прозаическая и поэтическая литература, исходящая в Англии и Франции из низших классов, показала бы критике, что низшие классы умеют духовно возвышаться и без непосредственного покровительства святого духа критической критики».

Этого достаточно для того, чтобы понять отношение Маркса к вопросу о пролетарской литературе. По мере того как рабочий класс в процессе революционной переделки мира переделывает свою собственную природу, он создает свою прозаическую и поэтическую литературу, стоящую неизмеримо выше буржуазно-апологетической романистики.

XII

«Только философский материализм Маркса,— писал Ленин,— указал пролетариату выход из духовного рабства, в котором прозябали донныне все угнетенные классы». С другой стороны, именно признание исторической роли пролетариата послужило для Маркса и Энгельса переходом к теории диалектического материализма. С этой достигнутой ими высоты основоположники марксиз-

ма подвергли уничтожающей критике всю «немецкую идеологию», то-есть идеалистическую школьную философию и связанные с ней формы мелкобуржуазного социализма и анархизма.

Мы уже знаем, что критика гегелевской эстетики была для Маркса до некоторой степени и самокритикой. Если прежде материальная сфера общества представлялась ему низшей по своему значению, то теперь эта градация ступеней приобретает прямо противоположный смысл: низшее становится основанием для всех возвышающихся над ним надстроек. Развитие всех сторон общественной действительности людей определяется в последнем счете саморазвитием их материального производства и воспроизводства. Соответственно этому изменяется и положение художественного творчества. Искусство, так же как и право, государство и т. д., не обладает самостоятельной историей. Самостоятельность оно приобретает только в головах идеологов. В действительности литература и искусство обусловлены всем историческим развитием общества.

Отсюда вовсе не следует, что согласно теории диалектического материализма искусство играет подчиненную роль (в смысле писаревского предпочтения сапожника Рафаэлю). Напротив, именно идеологическое возвышение искусства над материальной действительностью имеет свою оборотную сторону в аскетическом принижении его как чувственно-конкретного отношения к миру. Там, где у Гегеля упадок искусства объясняется его чувственным характером, Маркс видит причины этого явления в неблагоприятных исторических условиях и отстаивает право искусства, право чувственности как таковой. В этом отношении для него сыграло известную роль знакомство с эстетическими взглядами Фейербаха.

По своему социальному содержанию эстетико-философский идеал Фейербаха был идеалом «прогрессивно-буржуазной демократии или революционной демократии» (Ленин). Спекулятивному учению о неполноценности чувственного бытия и соответствующей этому учению практике подчинения «угнетенной твари» ее угнетателям Фейербах противопоставил защиту прав плоти. Так как у Гегеля все материально-чувственное выступает в качестве «отчуждения» (*Entfremdung*) духа, то единственным способом «освоения» (*Aneignung*) предметного мира является для него познание. Само искусство есть несовершенный вид познания. Против этой концепции, растворяющей искусство в абстрактном мышлении, справедливо направляет свою критику Фейербах. Человек осваивает мир не только посредством мышле-

ния, но и с помощью всех сил своего существа. Подобные идеи мы находим и у Маркса: «Человек утверждается в предметном мире не только через посредство мышления, но и через посредство всех чувств» (философско-экономическая рукопись 1844 года). Переход от идеализма к материализму неизбежно связан с освобождением искусства, и чувственной формы сознания вообще, от рабского подчинения его отвлеченному мышлению. Во введении «К критике политической экономии» Маркс различает «художественно-религиозно-практически-духовное освоение мира» от освоения его «мыслящей головой».

Но, отбрасывая гегелевское понимание истории как постоянной борьбы духа с материей, Фейербах вместе с тем отбрасывает всякое противоречие и историческое «опосредствование» вообще. Освоение мира остается у Фейербаха чисто созерцательным актом, между тем как уже идеалист Гегель рассматривает его как деятельность,— правда, деятельность чистого мышления, «абстрактно-духовный труд». Поэтому у Фейербаха уже обнаруживается та слащавая апологетика «человека» (в его гармонии с «природой»), которая легла в основу всей литературы немецкого «истинного» социализма. Гуманистическая эстетика Фейербаха и Грюна сводилась в конце концов к прикрашиванию положения трудящегося индивида в буржуазном обществе. От «человека» здесь требовалось лишь осознать свое единство с окружающим миром и тем самым объявить этот мир своим, хотя бы на деле его повсюду окружало «чужое». Критическое уничтожение немецкого «истинного» социализма «в стихах и прозе» досталось на долю Энгельса.

У Маркса и Энгельса «освоение» приобретает исторический характер. Отказываясь от идеалистического понимания чувственно-предметного мира как «отчуждения» духа, Маркс все же прекрасно сознает, что этот мир становится для человека «своим» не в силу простого акта нашей созерцательной способности, а в результате длительной борьбы. «Распредмечивание» действительности, лишение ее грубо-естественной формы, само есть материальный процесс,— процесс «опредмечивания» субъективных сил и способностей человека. «История промышленности и возникшее предметное бытие промышленности есть раскрытая книга человеческих сущностных сил, чувственно предлежащая нам человеческая психология». Чувства имеют свою историю. Ни предмет искусства, ни субъект, способный к эстетическому пониманию, не даны нам сначала,—они образуются в процессе творческой производительной деятельности челове-

чества. «Только музыка пробуждает музыкальное чувство человека; для немзыкального уха прекраснейшая музыка не имеет смысла, она для него не есть предмет. Чувства общественного человека иные, чем у необщественного; только благодаря (предметно) об'ективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство человеческой чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы,— словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться чувства... Таким образом необходимо было опредметчивание человеческой сущности и в теоретическом и в практическом отношении, чтобы как очеловечить чувства человека, так и создать соответствующий человеческий смысл для понимания всего богатства сущности человека и природы». Эстетическая потребность не есть нечто биологически данное до всякого общественного развития. Она — исторический продукт, результат длительного развития материального и духовного производства. «Предмет искусства,— писал Маркс во введении «К критике политической экономии», — а также всякий другой продукт создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для суб'екта, но также и суб'екта для предмета».

В своей первоначальной форме производство и потребление имеют еще животный характер. Труд инстинктивен. Потребление происходит в грубой, хищнической форме. «Животное,— пишет Маркс в цитированной выше рукописи 1844 года,— непосредственно едино со своей жизнедеятельностью. Оно не различается от нее. Оно является ею. Человек делает свою жизнедеятельность предметом своей воли и своего сознания. У него сознательная жизнедеятельность. Это — не определенность, с которой он непосредственно сливается. Сознательная жизнедеятельность непосредственно отличает человека от животной жизнедеятельности». «Паук,— говорит Маркс в «Капитале»,— совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове». Откуда же берется это преимущество человека?

Шиллер говорит в своем знаменитом стихотворении «Художники»:

В умении пчела тебя наставит,
И прилежанию научит червь долин.
Познание твой ум с духами рядом ставит,
Искусство ж, человек, имешь ты один.

Кант и Шиллер выразили с предельной ясностью ту старую идеалистическую догму, что человек с самого начала принадлежит двум мирам: духовному и чувственному. Искусство представляет собой средний член всеобщей мировой иерархии, поднимающейся снизу вверх — от грубого животного до бесплотного обитателя эфира. Противоположность между чувственностью и рассудком приобретает, таким образом, доисторический характер.

В действительности выделение сознания из непосредственной инстинктивной жизни, умение сделать себя самого объектом понимания есть явление исторически развивающееся. Оно не дано нам с самого начала, а порождается в процессе развития предметной производительной деятельности. Сознание противоположно предмету и в то же время едино с ним. «Для того чтобы присвоить себе вещество природы в известной форме, пригодной для его собственной жизни, он (человек) приводит в движение принадлежащие его телу естественные силы, руки и ноги, голову и пальцы. Действуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменения ее, он в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в последней способности и подчиняет игру этих сил своей собственной власти. Сознательная цель «как закон определяет способ и характер его действий». И ей он «должен подчинять свою волю». Это подчинение, продолжает Маркс, не есть ~~единичный акт~~. «Оставляя в стороне напряжение тех органов, которыми выполняется труд, целесообразная воля, выражающаяся во внимании, необходима во все время труда, и притом необходима тем более, чем меньше труд увлекает рабочего своим содержанием и способом исполнения, следовательно, чем меньше рабочий наслаждается трудом как игрой физических и интеллектуальных сил» («Капитал», гл. V).

Различие чувства и разума дано, таким образом, вместе с необходимостью сознательного труда. Но это различие далеко не всегда принимает форму враждебного отношения. Лишь там, где затрата труда лишена для трудящегося всякого удовольствия, где подчиняющая сила воли и внимания должна преодолевать инстинктивное отвращение, — лишь там начинается область кантовской противоположности между игрой и трудом. Разум выступает здесь в абстрактной рассудочной форме, чувственность низводится к иррациональным побуждениям; она воз-

мущается против ига психологической «цензуры» в столь же диких и неестественных формах, как преступник против узкого горизонта буржуазного права. Это враждебное отношение между чувством и разумом, поэтической игрой фантазии и прозой жизни, отношение, возведенное идеалистической эстетикой на ступень фатальной раздвоенности человеческого духа, имеет свое основание в определенных формах производства. Оно достигает наибольшего развития в мире капиталистического хозяйства, как мы увидим это в дальнейшем.

Итак, вместе с выделением сознательного труда из чисто естественных функций, вместе с освобождением от природной ограниченности растет и единство человека с природой. Мы ставим себе сознательные цели, и они находят осуществление в предметном мире при посредстве практики. Происходит, так сказать, процесс очеловечивания мира. Это возможно, говорит Маркс, лишь поскольку «предмет становится для него (то-есть человека) общественным предметом, а он сам для себя общественным существом, подобно тому, как общество становится для него существом в этом предмете». В отличие от животного, человек производит не только сознательно, но и универсально, его родовая жизнь состоит уже не в определенных инстинктивных функциях, а именно в общественном производстве. «Практическое порождение предметного мира, обработка неорганической природы есть утверждение человека как сознательного родового существа, то-есть существа, которое относится к роду как к своей собственной сущности или к себе как к родовому существу. Правда, и животное производит. Оно строит себе гнездо, жилища, как пчела, бобр, муравей и т. д. Но оно производит лишь то, в чем оно непосредственно нуждается для себя или своих детенышей; оно производит односторонне, между тем как человек производит универсально; оно производит только под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек сам производит свободно от физической потребности и впервые поистине производит лишь в свободе от таковой; животное производит только самого себя, между тем как человек воспроизводит всю природу; продукт животного принадлежит непосредственно его физическому телу, между тем как человек свободно противостоит своему продукту. Животное формирует лишь в меру и по потребностям вида, к которому оно принадлежит, между тем как человек умеет производить в соответствии с мерой каждого вида и повсюду умеет прилагать внутренне присущую ему меру; че-

ловек поэтому формирует также по законам красоты» (философско-экономическая рукопись 1844 г.).

Художественная обработка предметов есть, таким образом, один из способов освоения мира. Процесс художественного творчества — это частный случай осуществления идеи или цели в предметном мире, процесс опредметчивания, формирования. Но, в отличие от непосредственной грубой формы освоения предмета, искусство начинается только там, где в основе творческой деятельности лежит универсальная мера, или, говоря более простым языком, где предметы, а также их изображения в человеческой голове не калечатся, не искажаются вмешательством посторонней силы (произвольной тенденции, абстрактной идеи), но где художник, литератор, поэт заставляют обрабатываемый материал говорить свойственным ему языком, раскрывая присущую ему внутреннюю правду. Эстетическое отношение к действительности есть отношение внутреннего органического единства с предметом, одинаково далекое и от абстрактной созерцательной гармонии с ним, и от произвольного нарушения собственной диалектики предмета. В такой форме это единство не только не противоречит прогрессивному развитию общественного производства, но является, напротив, его высшим, духовным продуктом.

Хотя приведенный выше, относящийся к 1844 году, отрывок еще несет на себе следы фейербаховской терминологии, по существу в нем выражено главное отличие материализма Маркса — идея производительной, чувственно-предметной деятельности, примат производства над потреблением. В то время как Фейербах везде, где он касается художественной области, избирает в качестве исходного пункта *с о з е р ц а н и е*, Маркс постоянно подчеркивает примат творческого начала, формирующего эстетические потребности и выводящего их посредством упражнения из состояния первоначальной грубости. Эстетическая потребность и эстетически развитый субъект не даны с самого начала как вечная антитеза материальной половины человеческого существа, они не являются и порождением постоянно стремящейся вперед сверхматериальной силы, но создаются в результате саморазвития материальной общественной жизни, в результате возвышения действительного эмпирического человека над своей собственной, навязанной ему обстоятельствами ограниченностью. Маркс выписывает из «Эстетики» Фр. Теод. Фишера следующее интересное замечание: «Два положения, что наслаждение прекрасным совершенно непосредственно и что оно требует образования, кажутся противоречащими друг другу. Но

человек становится тем, что он есть, приходит к своей истинной природе только через образование (Bildung).

Итак, вместе с развитием предметной деятельности, то-есть материального производства, развиваются и наши способности; «потребление выходит из своей первоначальной грубости и непосредственности» и в свою очередь оказывает влияние на производство, завершая его, «усиливая способность производить, развитую в первом акте производства, посредством повторения до степеней искусства». Таково диалектическое разрешение проблемы субъективного и объективного в художественном творчестве и эстетическом отношении к действительности. Здесь, так же как и в материалистической теории познания, дело отнюдь не в абстрактных отношениях, а в историческом развитии. Главное — в переходе от нехудожественного к художественному, в прогрессивном развитии наших способностей к творчеству и пониманию благодаря самому духовному производству; и прежде всего благодаря расширению «предметного мира» промышленности. Каменный топор, глиняная посуда, клавишный инструмент представляют собой вехи в развитии нашего видения, музыкального слуха, художественного понимания в целом. Однако средства и предметы производства не существуют как таковые вне определенных исторических форм общества. А это делает диалектику развития искусства в его отношении к материальному производству еще более сложной.

XIII

На первый взгляд может показаться, что с точки зрения марксизма развитие материальных производительных сил общества и художественное развитие протекают как бы параллельно: чем выше общее состояние производительных сил, тем выше и богаче по своему достоинству искусство. Подобное разрешение вопроса мы находим у многих авторов, писавших о марксистском понимании истории искусства. Но такое понимание абстрактно, а потому ошибочно.

Маркс сам достаточно определенно высказал свою точку зрения в знаменитых афоризмах введения «К критике политической экономии». Он говорит здесь о «неравном отношении развития материального производства к художественному». «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации.

Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир». Тот взгляд на природу, который лежит в основании греческой мифологии и греческого искусства, невозможен рядом с Roberts et Co, рядом с знаменитым банком *Crédit mobilier*. «Возможен ли Ахиллес с порохом и свинцом? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания и песни, и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, вместе с печатным рычагом?»

Это место, неоднократно подвергавшееся различным кривотолкам, кажется противоречащим материалистическому пониманию истории. Либо искусство в своем развитии следует за развитием производительных сил общества, и тогда можно говорить о марксистском понимании истории искусства, либо соответствия между ними нет, и тогда отпадает всякая возможность применения исторического материализма к искусству. Так, или почти так нередко ставится вопрос. Но ставить его так — это значит не понимать основного в теории исторического материализма. Мы сейчас увидим, что учение об исторически-обусловленном противоречии между искусством и обществом есть такой же необходимый элемент марксистского понимания истории искусства, как и учение об их единстве.

Процесс образования и развития потребности, исторический процесс «освоения» предметного мира не совершается равномерно. «Освоение» мира происходит через «отчуждение» человеческих общественных сил: вместе с ростом свободы растет и сила естественной необходимости. На эту противоречивость прогресса давно обратили внимание мыслители, уже самое перечисление которых завело бы нас слишком далеко. В философии Гегеля этот величайший факт мировой истории получил свое наиболее абстрактное выражение. Историческое развитие, говорит Гегель, не похоже на гармоничное восхождение, а скорее на «жестокую невольную работу против самого себя». Дух, являющийся у Гегеля «демиургом» действительности, находится в состоянии постоянной внутренней борьбы. Через противоречие с собой и «отчуждение» он производит самого себя. Поэтому эпохи счастья суть пустые страницы в истории, а прогресс неизбежно связан с нисхождением целых областей человеческой деятельности. Такова, например, судьба искусства, в котором дух созерцает свою сущность в еще не адекватной (соответствующей) ему форме.

Но только в теории диалектического материализма, являю-

щейся идейным выражением коммунистической революции пролетариата, проблема неравномерности прогресса приобретает исторический характер. Для Маркса «отчуждением» является не материально-чувственное бытие вообще, а его определенная историческая форма — фетишистский мир товарного производства («продажа есть практика отчуждения», — писал Маркс еще в «Еврейском вопросе»). Поэтому только в теории Маркса приобретает научную постановку и разрешение вопрос об исторических судьбах искусства.

Первая общая форма учения о неравномерности исторического развития содержится уже в «Немецкой идеологии» Маркса и Энгельса (1845—1846 гг.). Мы будем исходить в дальнейшем из этого раннего изложения материалистического понимания истории, переходя отсюда к последующим работам Маркса. В величественном наброске первой части «Немецкой идеологии» история рассматривается как процесс образования и развития противоположностей. Зарождение этих противоположностей относится к доисторической древности, разрешением их может быть только коммунистическая революция рабочего класса. «Пред'история человеческого общества» является историей разделения труда, отделения города от деревни и т. д. «Но разделение труда становится действительным разделением только с того момента, как выступает разделение материального и духовного труда... Вместе с разделением труда дана возможность и даже действительность того, что наслаждение и труд, производство и потребление выпадают на долю различных индивидов». Это создает основу для противоречия между тремя моментами общественного процесса: «производительной силой, общественным состоянием и сознанием». Они «могут и должны притти в противоречие друг с другом», и возможность разрешения этих противоречий состоит только в том, «чтобы было снова уничтожено разделение труда».

Но разделение труда имеет две стороны и две исторические формы. Ни один из многочисленных социалистических и эстетических писателей XVIII века, описывавших бедственные последствия разделения труда, не сомневался в том, что на первых ступенях своей истории это разделение способствует развитию индивидуальных особенностей и талантов, представляя, таким образом, прямую противоположность тому искалечивающему человека разделению труда, которое заставило Адама Фергюсона сказать об англичанах XVIII века: «Мы — нация илотов, и между нами нет свободных людей!» Известный уровень разде-

ления труда есть историческое условие для развития индивидуальности. Правда, современного буржуа это разделение интересует лишь как «средство с тем же количеством труда произвести больше товара, следовательно удешевить товары и ускорить накопление капитала». Но в античной древности разделение труда имело другое значение. «В противоположность этому подчеркиванию количественной стороны дела и меновой стоимости,— говорит Маркс,— писатели классической древности обращают внимание исключительно на качественную сторону и потребительную стоимость. Вследствие разделения общественных отраслей производства товары изготавливаются лучше, различные склонности и таланты людей получают возможность найти себе надлежащую сферу проявления, а без ограничения сферы деятельности нельзя ни в одной области совершить ничего замечательного. И продукт и производитель совершенствуются путем разделения труда». Маркс цитирует при этом различных древних авторов, начиная с автора «Одиссеи»: «Люди не сходны,— те любят одно, а другие — другое» («Капитал», т. I, глава XII, 5).

В античной форме разделения труда качественная и количественная стороны относительно соразмерны: все роды человеческой деятельности, все человеческие способности и таланты еще не подчинены абстрактно-количественному принципу накопления капитала. Уже это одно способно объяснить нам многое в вопросе о причинах высокого художественного развития древности. Но это еще не все. В античном обществе личность уже освобождается от общинно-родовых связей, но еще не становится обособившимся индивидом развитого товарного хозяйства. «Коллективность» (*Gemeinwesen*) и единичное лицо еще не разошлись здесь так далеко, как в буржуазном обществе, где различные формы общественных связей выступают по отношению к отдельной личности «просто как средство для ее частных целей, как внешняя необходимость» (введение «К критике политической экономии»). С другой стороны, здесь еще не развились и обезличивающие действия механизма капиталистического общества, «превращающего человека в шляпу» («Нищета философии»). Правда, греческое общество покоилось на рабстве. Но свободному гражданину античной республики рабовладельцев было бы совершенно непонятно, каким образом мощные орудия производства, которыми обладает капиталистическое общество, превращаются в надежнейшее средство «для того, чтобы все время рабочего и его семьи обратить в рабочее время», а самого рабочего — в придаток к машине. «Если бы,— мечтал Аристотель, величайший мыс-

длитель древности,— если бы каждое орудие по приказанию или по предвидению могло исполнить подобающую ему работу, подобно тому как создания Дедала двигались сами собой или как треножники Гефеста по собственному побуждению приступали к священной работе, если бы таким образом ткацкие челноки ткали сами, то не потребовалось бы ни мастеру помощников, ни господину рабов». И Антипарос, греческий поэт эпохи Цицерона, приветствовал изобретение водяной мельницы для размазывания зерна, этой элементарной формы всех производительных машин, как появление освободительницы рабынь и восстановительницы золотого века: «Дайте отдых своим рукам, о работницы, и спите безмятежно! Напрасно будет петух извещать вас о наступлении утра. Део поручила работу девушек нимфам, и они легко теперь прыгают по колесам, так что сотрясаемые оси вертятся вместе со своими спицами и заставляют вращаться тяжелый жернов. Будем же жить жизнью отцов и без труда наслаждаться дарами, которыми нас наделила богиня». «Язычники! Да, язычники. Они, как открыл проникательный Бастиа, а до него еще более премудрый Мак-Куллох, ничего не понимали в политической экономии и христианстве. Они между прочим не понимали, что машина — надежнейшее средство для удлинения рабочего дня. И если они оправдывали рабство одних, то лишь как средство для полного человеческого развития других. Но для того, чтобы проповедывать рабство масс для превращения немногих грубых и полуобразованных выскочек в «выдающихся прядильщиков» (*eminent spinners*), «крупных колбасников» (*extensive sausage-makers*), «влиятельных торговцев ваксой» (*influential shoe-black dealers*), для этого им не доставало специфических чувств» (Капитал, т. I, глава XIII, 3, в).

Эти отзывы об античном мире показывают, что историческое противопоставление, проникающее собой работы 1841—1842 годов, не исчезло для Маркса и впоследствии. Античность и «христианский мир» (или мир «современных народов») представляют собой и для зрелого Маркса два противоположных типа. Эта антитеза унаследована им от классической философии и эстетики, и от этого наследства он никогда не отказывался. Отношение Маркса к античности — «нормальному детству» человеческого общества — объясняет нам и его взгляд на античное искусство, которое по сравнению с новым выступает в известном отношении как «норма и недостижимый образец» (введение «К критике политической экономии»). Это объясняет нам также и личное

преклонение Маркса перед такими титанами античной поэзии, как Эсхил.

Тайна греческого искусства коренится в неразвитости всех отношений менового хозяйства, которые здесь еще выступают в простейшей и зачастую наивной форме. Общественно-производственный организм античного общества несравненно более прост и ясен, чем «чувственно-сверхчувственный» мир развитого товарного хозяйства. Расцвет античной культуры и искусства покоится на непосредственных отношениях господства и рабства. Маркс называет античное государство и античное рабство «откровенными классическими противоположностями», в отличие от «лицемерных христианских противоположностей» современного барышнического мира («Критические примечания к статье «Король прусский и социальная реформа»).

Более точно выражаясь, экономической основой античной культуры эпохи ее расцвета является мелкое крестьянское хозяйство и производство самостоятельных ремесленников: «...они представляют собой экономическую основу классического общества в наиболее цветущую пору его существования, когда первоначальное восточное общинное владение уже разложилось, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько-нибудь значительной степени» («Капитал», глава XI, примеч. 24). Этот способ производства «достигает полного расцвета, проявляет всю свою энергию, приобретает классическую, соответствующую ему форму лишь там, где рабочий является свободным частным собственником своих, им самим применяемых условий труда, где крестьянин обладает полем, которое он возделывает, ремесленник — инструментом, на котором он играет, как виртуоз» («Капитал», т. I, глава XXIV, 7). Но, во-первых, свободная мелкая собственность почти всегда сочетается с рабством или крепостничеством. Во-вторых, этот способ производства «совместим лишь с узкими традиционными границами производства и общества. Стремление увековечить его равносильно, по справедливому замечанию Реqueur'a, стремлению «декретировать всеобщую посредственность» (там же). Классический тип мелкого производства, стесняющий развитие производительных сил, неизбежно должен отойти в прошлое, уступив место концентрации собственности и обобществлению труда, хотя бы этот прогресс и является «прогрессом на черепах». Упадок древнего общества, а вместе с ним и классического искусства, есть явление необходимое и прогрессивное. «А если это так, — говорит Маркс в

своих «Письмах об Индии», то с точки зрения исторической перспективы мы имеем право провозгласить вместе с Гёте:

Если мука — ключ отрады,
Кто б терзаться ею стал?
Разве жизнью мириады
Тамерлан не растоптал?»

«Длинный и мучительный процесс развития» отделяет мелкое индивидуальное производство от коллективного производства социалистического общества. Относительная пропорциональность простого товарного хозяйства, покоящаяся на неразвитости, уступает место гигантским диспропорциям и антагонизмам нарождающегося капитализма. Прологом к истории капитала служит концентрация собственности в руках немногих и экспроприация народных масс, движущими пружинами которой являются «самые бесстыдные, грязные, отвратительные и мелочные страсти». Все патриархальные отношения, личные, родственные и общественные связи подвергаются разложению, и на их месте утверждается единственная, но крепкая связь — господство «бессердечного чистогана».

Производительные силы капиталистического общества, — пишут Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии», — являются для большинства населения «разрушительными силами». Таковы при капиталистическом хозяйстве «машинизм» и «деньги». «Деньги — сами товар, внешняя вещь, которая может стать частной собственностью всякого человека. Общественная сила становится таким образом частной силой частного лица. Античное общество поносит поэтому деньги как монету, на которую разменивается весь экономический и моральный уклад его жизни:

...Деньги зло
Великое для смертных: из-за денег
Обречены на гибель города,
И отчий кров изгнанник покидает;
И, развратив невинные сердца,
Деяниям постыдным учат деньги,
И помыслам коварным, и нечестью.

Софокл, Антигона.
(«Капитал», т. I, гл. III, примеч. 3а).

В деньгах стираются все качественные различия, и сами они, «как радикальный левеллер», стирают всяческие различия. Качество, форма, индивидуальность — все это подчиняется безличной, чисто количественной силе. «Как мало деньги, эта самая общая форма собственности, имеют общего с личным свое-

образом, как они просто-напросто противоречат ему, Шекспир знал лучше, чем все наши теоретизирующие буржуа:

Немного золота довольно для того,
Чтоб сделать все чернейшее белейшим,
Все гнусное — прекрасным, всякий грех —
Святою правдой, все низкое — высоким,
Трусливого — отважным храбрецом,
Все старое — и молодым и свежим.
Да, этот красный раб проказу
В милое создание превратит».
(«Немецкая идеология».)

«Воззрение на природу, складывающееся при господстве частной собственности и денег, есть действительное презрение, практическое развенчивание природы... презрение к теории, искусству, истории, человеку как самоцели... является действительно осознанной точкой зрения, добродетелью денежного человека» («Еврейский вопрос»).

Эта исключаящая эстетическое понимание особенность буржуазного общества коренится в самой сущности товарного мира. «Прирожденный левеллер и циник, товар всегда готов обменять не только душу, но и тело со всяким другим товаром, хотя бы этот последний был наделен наружностью еще менее привлекательной, чем Мариторна» («Капитал», т. I, глава II). Моральная и эстетическая индифферентность товара как меновой стоимости выступает в изречении старика Барбона, которого Маркс цитирует в «Капитале»: «Всякий товар достаточно хорош, если он взят в надлежащем количестве». «Меновая стоимость дворца может быть выражена в определенном числе коробок ваксы; наоборот, лондонские фабриканты выразили стоимость множества коробок ваксы в своих дворцах» («К критике политической экономии»). С точки зрения объективных отношений капиталистического общества величайшее произведение искусства равно лишь некоторому количеству навоза. Количественная пропорция уже несущественна при этом качественном уравнении.

Нивелирующая, безразличная ко всем индивидуальным особенностям предметов и людей, сущность капиталистического способа производства является прямой противоположностью общественных отношений, существовавших в эпохи расцвета искусства в прошлом. Отношения эксплуатации человека человеком являлись на первых порах отношениями личной зависимости. Земная власть и право распоряжаться чужим трудом были неотделимы от внешнего образа и индивидуальных особенностей их

носителя. Даже осанка и образ речи, одежда и драгоценная утварь принадлежали к атрибутам величия. Поэтому выезд Лоренцо Медичи или пир в доме греческого царька могли служить объектами живописи и поэзии. Но экономия капиталистического общества уже не может быть описана в стихах, как экономия античного общества была описана у Гезиода. На место отношений личной зависимости стала зависимость абстрактная, хотя отнюдь не менее реальная и жестокая. «В буржуазном обществе капитал самостоятелен и личен, трудящийся же индивид несамостоятелен и безличен». Вместе с тем безличен и сам капиталист, представляющий только «персонификацию» капитала.

XIV

Если античное общество исходит от специфического качества вещи, ее потребительной стоимости, то в мире капиталистических отношений господствует количество, меновая стоимость. Качественное многообразие сводится к простым отношениям количества. «Профанация природы», о которой говорит Маркс в подготовительных работах к диссертации, получает в этом свое рациональное объяснение. Вообще многое из того, что намечено уже в ранних произведениях Маркса, приобретает в его экономических работах дальнейшее развитие и перевод на язык материализма.

Чрезвычайно интересно, что в период создания «К критике политической экономии» Маркс снова обращается к проблемам искусства, и притом к тем из них, которые заставляют вспомнить идеи 1842 года. Внешним поводом для занятий вопросами искусства послужило на этот раз предложение Чарльза Дана написать статью об эстетике для «Новой американской энциклопедии». Предложение это показалось Марксу смехотворным, ибо, по плану Дана, изложение предмета в энциклопедии должно было ограничиться одной страницей (ср. письма Маркса и Энгельса от 23 и 28 мая 1857 г.). Однако подробные экскерпты различных статей об эстетике в немецких и французских энциклопедиях показывают, что Маркс считался с предложением Дана всерьез. В той же тетради 1857—1858 годов, которая содержит выписки из «Konversation-Lexikon» Майера и т. п., мы находим и обстоятельный конспект знаменитой «Эстетики» Фридриха-Теодора Фишера.

Значительная часть выписок из Фишера посвящена вопросу о взаимоотношении между естественной природой предметов и

их эстетическим значением. Последнее не является природным свойством предмета. В его вещественности нет ни атома того, что называют красотой. «Прекрасное существует только для сознания,—излагает Маркс Фишера.—Необходимость в прекрасном, благодаря которой зритель в нем соположен». Красота есть поэтому человеческое свойство, хотя оно кажется свойством самих вещей, «прекрасным в природе». Это не значит, что «эстетическое» чисто субъективно. Зная, какую роль в эстетических и философских взглядах Маркса играет понятие субъективно-объективной производительной деятельности человека, мы легко поймем значение следующего места из Шиллера, которое Маркс приводит по книге Фишера: «Красота есть одновременно предмет для нас и состояние нашего субъекта. Она есть форма, ибо мы судим о ней, но вместе с тем жизнь, ибо мы ее чувствуем. Она есть одновременно наше состояние и наше деяние».

Как и эксцерпты боннского периода, выписки из книги Фишера обнаруживают определенную тенденцию к критике натурализма, принимающего человеческое за вещественное и обратно. Связь этого отношения Маркса к вопросу об эстетической ценности с его раскрытием товарного фетишизма и разрешением вопроса о субъективном и объективном в экономике — слишком очевидна. Как и в подготовительных работах для «Трактата о христианском искусстве», Маркса интересует в изложении Фишера не столько само «эстетическое», сколько его прямая противоположность. Но если в период 1841—1842 годов критика враждебного искусству фетишизма представляла собой демократическое отрицание «старого порядка», то в эпоху создания «Капитала» категории и формы, стоящие на грани собственно эстетического, интересуют Маркса по аналогии с противоречивым и превратным миром категорий капиталистического хозяйства. Нетрудно обнаружить связь эстетических интересов с экономическими занятиями Маркса там, где в отрывках о «возвышенном» он выписывает все, что указывает на количественный характер этой категории (в возвышенном «качественное становится количественным»), тенденцию бесконечного движения, стремление к колоссальному, выход из границ и нарушение «мер». «Чистая форма всякой стороны жизни есть строго исходящее из ее качества и точно ограниченная мера отношений (данного) образования. Эту меру превосходит возвышенное, оно выходит в бесконечное, но должно одновременно удерживать форму или ограниченную меру. Форма, как граница, должна остаться,

погрузившись в ненадежное. Возвышенное—в одном и том же оформленно и бесформенно. Темнота есть отличительная черта всякой возвышенности (Берк)». Этот интерес к «возвышенному» у Маркса, разумеется, не случаен. Еще в подготовительных работах и диссертации он говорит о «диалектике меры», за которой следует господство «безмерного», противоречия и «разлад». В тетрадях 1844 года (философско-экономическая рукопись) понятие безмерного приобретает уже более осязательное значение. «Потребность в деньгах,—пишет Маркс,—есть истинная, порождаемая политической экономией потребность, есть единственная потребность, которую она порождает. Количество денег становится все больше единственным существенным качеством человека; подобно тому, как он сводил все существа к абстракциям, так и сам он в своем собственном движении все больше сводится к количественному существу. Неумеренность и отсутствие меры становятся его истинной мерой». В «Нищете философии» и «Капитале» «диалектика меры» выступает в еще более развитой и научной форме. «Мера» — это относительная пропорциональность простого товарного хозяйства, являющегося исходным пунктом развития капитализма, а неизбежным нарушением «меры» оказывается сама капиталистическая эпопея, с ее диспропорциями и антагонизмом между высшей формой производства и старым способом присвоения. В капиталистическом обществе, говоря словами Гегеля, господствует «безмерное как мера».

Безмерна тенденция к накоплению капитала — это современная «хрематистика» в противоположность античной «экономике» (Аристотель). Безмерна и в самой себе непропорциональна, неравномерна самая основа капиталистического прогресса — «производство ради производства». Эта противоречивая форма развития производительных сил прямо враждебна некоторым отраслям духовной деятельности, как, например, искусству. Маркс с ясностью, не допускающей кривотолков, говорит об этом в «Теориях прибавочной стоимости». В духовном производстве, пишет Маркс, производителен другой вид труда, чем в материальном. Исследование связи данных видов производства и их взаимоотношения «может выйти из области пустых фраз, лишь когда материальное производство будет рассматриваться *sub sua propria specie* (в его своеобразии)». «Капитализму соответствует другой вид духовного труда, чем средневековому способу производства. Так как Шторх рассматривает материальное производство не с исторической точки

зрения, так как оно представляется ему производством материальных благ вообще, а не данной, исторически развитой и специфической формой этого производства, то этим он сам вырывает у себя из-под ног почву, стоя на которой только и можно понять как идеологические составные части господствующих классов, так и свободное (или «утонченное») духовное производство данной общественной формации. Ему нет возможности пойти дальше общих, бессодержательных фраз. И эти отношения здесь вовсе не так просты, как ему казалось. Например, капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия. (Разрядка наша.— М. Л.) Не понимая этого, можно притти к выдумке XVIII столетия, осмеянной уже Лессингом: так как мы в механике и т. д. ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и эпоса? И вот является «Генриада» взамен «Илиады!»

Маркс подвергает суровой критике «общие поверхностные аналогии и сопоставления между духовным и материальным производством». Он осмеивает всякие попытки представить художников, литераторов, экономистов «производительными рабочими в смитовском смысле», так как они якобы производят «не просто продукты *suī generis* (в своем роде), а продукты материального труда и, следовательно, непосредственно богатство». Все эти попытки показывают, что «даже самые высшие виды духовного производства получают признание и становятся извинительными в глазах буржуа только благодаря тому, что их изображают прямыми производителями материального богатства и ложно выдают за таковых».

Маркс с предельной ясностью высказал в этом отрывке свои взгляды на место искусства в капиталистическом обществе. Но какой вывод делает он из этого? Стремится ли Маркс к восстановлению античных общественных отношений в духе демократического идеала якобинцев? Зовет ли он к утраченной пропорциональности прошлых веков, как это делали писатели-романтики, как это делал Прудон? Напротив. Величайшее значение теории Маркса состоит именно в том, что она выходит за пределы противоположности между апологией капиталистического прогресса и романтизмом. Маркс понял, что именно разрушительные силы капитализма являются величайшими производительными силами. Уже в самом начале своего развития прогрессивные капиталистические элементы выступают как «вредная сторона общества» («Нищета филосо-

фии»). Но частный интерес, который первоначально является «индивидуальным преступлением» по отношению к обществу, становится источником новых, гораздо более высоких социальных связей. Общественная форма производства развивается антагонистически, через свою прямую противоположность — атомизацию и раздробление. Нищета, «иродово избиение младенцев», вымирание целых народов и еще многое другое — вот цена, которую приходится заплатить человечеству за гигантские достижения капитализма — обобществление труда и концентрацию производства.

«Буржуазный период истории призван создать материальный базис нового мира: с одной стороны, мировые сношения, основанные на взаимной зависимости отдельных частей, и средства этих сношений; с другой стороны, развитие производительных сил человека и превращение материального производства в осуществляемое при помощи науки господство над силами природы. Буржуазная промышленность и торговля создают эти материальные условия нового мира таким же образом, как геологические революции создали поверхность земли. Лишь после того как великая социальная революция овладеет результатами буржуазной эпохи — мировым рынком и современными производительными силами — и подчинит их общему контролю наиболее прогрессивных народов, — лишь тогда человеческий прогресс перестанет уподобляться тому отвратительному идолу, который хотел пить нектар из черепов убитых» («Письма об Индии»).

Итак, отрицательное и положительное, прогресс и регресс тесно связаны в историческом развитии человечества. Это общее диалектическое понимание истории обуславливает и взгляды Маркса на развитие искусства. Упадок художественного творчества неотделим от общесоциального прогресса. Его высокий уровень в прошлом был, наоборот, связан с неразвитостью общественных противоречий. Рассмотрим в качестве примера отношение средневекового ремесла к современному производству. «У средневековых ремесленников, — пишет Маркс в «Немецкой идеологии», — наблюдается еще известный интерес к их специальной работе и к искусству труда, который мог подниматься до степени некоторого, ограниченного художественного вкуса. Но поэтому же каждый средневековый рабочий уходил целиком в свою работу; у него было к ней отношение какой-то сентиментальной крепостной зависимости, и он был гораздо более подчинен ей, чем современный рабочий, относящийся рав-

нодушно к своей работе». Наемный труд при капитализме, исключая всякий интерес к работе и, следовательно, эстетическое отношение к ее продукту, представляет собой явление прогрессивное в точном и глубоком смысле этого слова. «Возьмем заработную плату в самом предосудительном в ней, в том, что моя деятельность является товаром, в том, что я сплошь становлюсь продажным... Благодаря этому исчезло все патриархальное, так как лишь барышничество, покупка и продажа являются единственной связью, денежное отношение является единственным отношением между предпринимателями и рабочими... Лучезарное сияние вообще перестало окружать все отношения старого общества, так как они превратились в простые денежные отношения. Точно так же все так называемые высшие роды труда — умственный, художественный и т. д. — превратились в предметы торговли и лишились таким образом своего прежнего ореола. Каким огромным прогрессом явилось то, что все функции священников, врачей, юристов и т. д., следовательно религия, юриспруденция и т. д., стали определяться лишь преимущественно по их коммерческой стоимости» (фрагмент «Заработная плата»).

Та же самая причина, которая обуславливает «презрение к искусству», внутренне присущее буржуазному обществу, является могучим революционизирующим фактором. Если буржуазия разрушает все «патриархальные, идиллические отношения», если она сделала все продажным и «превратила в меновую стоимость личное достоинство человека», если она, наконец, «лишила обаяния все те почтенные роды деятельности, на которые до сих пор смотрели с благоговейным трепетом», — в том числе и деятельность поэта, — то этот «нигилизм» буржуазного способа производства есть его величайшая историческая заслуга. «Все священное оскверняется, и люди вынуждаются наконец взглянуть трезвыми глазами на свои взаимные отношения и свое жизненное положение» («Коммунистический манифест»). Развенчание иллюзий и безжалостное уничтожение «пестрых нитей», которые связывали индивидов в прежних общественных формациях, необходимо и прогрессивно. Оно является необходимым условием для создания подлинно универсальной человеческой культуры. Уже в самом капиталистическом обществе «прежняя местная и национальная замкнутость и самодовление уступают место всестороннему обмену и всесторонней взаимной зависимости народов. И как в области материального, так и в области духовного производства. Плоды умственной

деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся теперь все более и более невозможными, и из многих национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» («Коммунистический манифест»).

Следовательно, как бы ни казалось это парадоксальным, упадок искусства в капиталистическом обществе прогрессивен даже с точки зрения самого искусства.

Учение Маркса о неравномерном развитии художественной культуры по отношению к развитию общества в целом тесно связано с его теорией социальной революции. Диспропорция между художественным и общесоциальным прогрессом отнюдь не является единственным противоречием «цивилизации». Она сама покоится на более глубокой и общей противоположности — между общественным производством, вырастающим в недрах капиталистического общества, и частным присвоением, сохранившимся еще от эпохи мелкого производства. Относительная «пропорциональность» классической формы мелкого производства была основой расцвета искусства в прошлом. Естественно выросшие из этой пропорциональности антагонизмы буржуазного общества являются причиной нисхождения художественного творчества как специфической формы культуры. Наконец коммунистическая революция рабочего класса образует необходимые условия для нового расцвета искусств, но уже на гораздо более широком и развитом базисе. Маркс изложил свое понимание этой исторической диалектики в замечательной речи на юбилей чартистской «Народной газеты» (19 апреля 1856 г.): «Существует характерный для XIX столетия факт, которого не станет отрицать ни одна партия. С одной стороны, мы видим такой расцвет промышленных и научных сил, о котором даже подозревать не могла ни одна прежняя историческая эпоха. С другой же стороны, наблюдаются признаки упадка, перед которыми бледнеют пресловутые ужасы последнего времени Римской империи. В наше время каждая вещь как бы чревата своей противоположностью. Мы видим, что машина, обладающая способностью сокращать и оплодотворять человеческий труд, приводит к голоду и чрезмерной работе. Освобожденные силы богатства, по страшной иронии судьбы, становятся источниками лишений. Победы искусства куплены, повидимому, ценой потери характера. Человечество становится господином над природой, но человек делается рабом человека

или рабом собственной низости. Даже чистый свет науки может — так кажется — светить, только оттеняемый темным фоном невежества. Результатом всех наших открытий и всего нашего прогресса является, повидимому, то, что материальные силы приобретают духовную жизнь, а люди опускаются до степени косной, тупой материальной силы. Это антагонизм между современной промышленностью и наукой, с одной стороны, и современной нищетой и разрухой — с другой; это противоречие между производительными силами и общественными отношениями нашей эпохи является осязательным, бесспорным колоссальным фактом. Одни партии могут скорбеть по этому поводу, другие могут желать избавиться от современных успехов техники, лишь бы избавиться вместе с тем от современных конфликтов; первые могут фантазировать на ту тему, что такой несомненный прогресс в хозяйственной области требует в виде дополнения столь же несомненного регресса в области политики. Мы же с своей стороны узнаем в этом лукавого духа, который мощно работает над тем, чтобы преодолеть все эти противоречия. Мы знаем, что новые общественные силы сумеют творить благое дело, если они будут располагать новыми людьми, — а ими являются рабочие».

Противоречие между возможностями, которые открывает для искусства развитие производительных сил общества, и тем положением, которое занимает искусство при капитализме, есть частный случай общесоциальных противоречий «буржуазного периода истории». Дальнейшая судьба искусства и литературы тесно связана с разрешением этих противоречий, а это последнее не может свалиться с неба. Материалистическое понимание истории искусства не имеет ни малейшего сходства с учением о фатальной гибели искусства. Сами люди в процессе революционно-критической переделки мира способны разрешить все его якобы «фатальные» противоречия. Но это во всяком случае должны быть «новые люди», как выразился Маркс. «Ими являются рабочие». Удастся ли человечеству устранить противоречие между его художественным и экономическим развитием — может решить только борьба. Эта борьба представляет собой одну из сторон классовой борьбы пролетариата, а в настоящее время, кроме того, одну из сторон борьбы двух систем: социалистической и капиталистической. Таким образом, проблема дальнейшей исторической судьбы искусства не есть абстрактный вопрос, — это проблема искусства, проникнутого социалистическим мировоззрением пролетариата. Как относился Маркс

к литературе, исходящей непосредственно от рабочего класса, мы уже знаем из «Святого семейства».

Если Гёте сравнивал историю человечества с фугой, в которую один за другим вступают голоса различных народов, то Маркс мог бы сказать то же самое о «голосах» различных общественных классов, связанных с определенными историческими формами производства. «История всего существовавшего до сих пор общества есть история борьбы классов». Это положение «Коммунистического манифеста» основоположники марксизма умели применять и к истории духовной культуры с огромным историческим пониманием и без всякого схематизма. Мы уже знаем, как относился Маркс к античному искусству, выросшему на основе демократии рабовладельцев. Еще писатель XVIII века Николай Ленге, которого Маркс считал гениальным, доказывал, что положение наемного рабочего в буржуазном обществе есть худший вид рабства. Именно по этой причине Маркс и Энгельс, непримиримо враждебные ко всякой апологии капитализма, всегда охотно демонстрировали свое уважение к античной культуре и свое отрицательное отношение к мещански-сентиментальной критике рабства, под которой обычно скрывается восхваление так называемого «свободного» труда на капиталистической фабрике. С этой точки зрения понятно, почему Энгельс писал в «Анти-Дюринге»: «Только рабство создало возможность более широкого разделения труда между земледелием и промышленностью и благодаря ему—расцвета древнегреческого мира. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы и Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы. Мы не должны забывать, что все наше экономическое, политическое и умственное развитие вытекло из такого предварительного состояния, при котором рабство было настолько же необходимо, насколько и общепризнано. В этом смысле мы имеем право сказать, что без античного рабства не было бы и современного социализма».

В классовом обществе искусство и культура неизбежно имеют классовый характер. Но различные общественные классы играли в истории неравную, неодинаковую роль, как в смысле общего прогресса культуры, так и в отношении развития ее отдельных сторон. «Если гибель прежних классов, например рыцарства,—писали Маркс и Энгельс,—могла давать содержание для грандиозных трагических произведений искусства, то мещанство, естественно, не может дать ничего другого, кроме

бессильных проявлений фанатической злобы и коллекции санчо-пансовских поговорок и изречений». Господствующей идеологией была всегда идеология господствующего класса. Однако, руководствуясь этим положением, Маркс и Энгельс никогда не упускали из виду, что различные господствующие идеологии имеют специфическую окраску, из которой уже сама по себе следует та или другая степень интенсивности, то или другое направление развития культуры. Вот характерный пример: «Буржуазное общество настолько односторонне,— писал Маркс Лас-салью,— что в противовес ему сохраняют свое значение некоторые феодальные формы индивидуальности». Но зато Маркс неустанно подчеркивал революционную роль буржуазии, лежащую, разумеется, совсем в другой области. Представители феодальной земельной собственности, пишет он в одной из тетрадей 1844 года («Отношение частной собственности»), изображают своего противника буржуа, как «хитрую, всегда готовую к продаже, маклерству, обману, своекорыстную, продажную, стремящуюся к возмущениям, бессердечную и бездушную, отчужденную от общежития и свободно торгующую им, ростовщицествующую, сводничающую, рабскую, льстивую, надувающую, сухую, создающую конкуренцию, а потому и пауперизм, преступную, производящую, питающую и лелеющую разложение всех социальных связей денежную бестию без чести, без принципов, без поэзии, без всего». В противоположность этому буржуа указывает на «чудеса индустрии», возникшие в новое, капиталистическое время. «Он характеризует своего противника как непросвещенного слабоумца, который на место морального капитала и свободного труда «ставит грубую неморальную силу и крепостное право». Он изгоняет «его реминисценции, его поэзию, его фантастику» «саркастическим перечислением всех низостей, жестокостей, чванства, проституции, бесчестия, анархии, бунта, очагом которых были романтические замки». «Буржуазия разоблачила, что проявление грубой силы, которой реакция так восхищается в средних веках, имело свое естественное дополнение в самом праздном тунеядстве. Только она показала, что может создать деятельность человека. Она сотворила совершенно иные чудеса, чем египетские пирамиды, римские водопроводы и готические соборы; она совершила совсем иные походы, чем переселение народов и Крстовые походы» («Коммунистический манифест»). Эта высокая оценка роли буржуазии не противоречит тому презрению к буржуазному торгашеству, продажному искусству, которое всегда отличало Маркса.

Вернее, противоречие заложено в самом господстве буржуазии как класса, которое создает огромное материальное богатство и могущественнейшие средства для развития культуры, но лишь для того, чтобы наиболее ярко выявить свою неспособность интенсивно использовать эти средства, а вместе с тем обнаружить и ограниченность всякого развития культуры в обществе, основанном на эксплуатации человека человеком. При господстве буржуазии достигает наибольшего развития исторически обусловленное (и потому вовсе не вечное) противоречие между развитием производительных сил общества и его художественным развитием, между техникой и искусством, наукой и поэзией, между огромными культурными возможностями и фактической духовной нищетой. Выступая против буржуазии в качестве ее могильщика, пролетариат с каждым шагом своей классовой борьбы приближает общество к уничтожению противоречий, унаследованных от всей прежней истории. Он закладывает основы для уничтожения противоположностей между городом и деревней, физическим и духовным трудом: отнимая у имущих классов политические и экономические основы их превосходства, он уничтожает разделение общества на эксплуататоров и эксплуатируемых.

В процессе создания нового общества пролетариат разрешает и противоречия культурного развития человечества. В этой области его историческая миссия такая же, как и в сфере материального производства. Через классовую борьбу к бесклассовой культуре, через развитие искусства, проникнутого глубоким и всеобъемлющим мировоззрением пролетариата (и в этом смысле через пролетарское социалистическое искусство), к уничтожению противоположности между общесоциальным и художественным развитием, а тем самым и к новому, не виданному еще подъему искусства на самой широкой массовой основе. Таков конечный смысл всех высказываний Маркса о литературе и искусстве его политическое завещание в этой области.

Те писатели, которые слова Маркса о неравномерности художественного развития пытаются представить как случайное замечание или — еще хуже — как «личное» мнение Маркса, необязательное для каждого марксиста, выбрасывают в сущности революционное существо марксизма. Подобно низкой оценке художественного развития буржуазного общества можно было бы удалить из марксизма и низкую оценку буржуазной семьи, нравственности, критику буржуазной демократии и т. д. Так

поступали обычно теоретики-буржуа, отделявшие «научное» в марксизме от «суб'ективной оценки» действительности.

Революционная материалистическая диалектика Маркса и Ленина покоится не только на учении о единстве всех сторон общественной жизни, но и на признании их противоречивого отношения и развития. Маркс чрезвычайно высоко оценивал художественный уровень таких народов древности, как греки. Но он был далек от ложноклассицизма, от желания рядиться в тогу античности. Напротив, переход от революционной демократии к коммунизму был связан у Маркса с осознанием главной ошибки яacobинского крыла Великой французской революции — стремления возродить античные отношения на базе буржуазной экономики (ср. «Святое семейство»). В «Восемнадцатом брюмера Луи Бонапарта» читатель найдет замечательное указание Маркса на то, что пролетарская революция не может даже начаться, пока не исчезли подобные иллюзии. Но, с другой стороны, основоположники марксизма не имеют ничего общего и с такими апологетами капиталистического прогресса, как их современник Юлиан Шмидт, восхвалявший фабричную систему и деловой дух буржуазного общества и осмеивавший великих поклонников классической древности — Гёте и Шиллера. Оплакивает ли Маркс высокое развитие искусства в прошлом? Торжествует ли он по поводу его упадка? Ни то, ни другое. Всякий переход к более высоким, более развитым формам сопровождается отрицанием; сознание этой разрушительной стороны прогресса образует то, что в высказываниях Маркса о греческом искусстве кажется оттенком пессимизма. Но диалектика исторического развития не сводится к отрицательному результату. Через противоречия и борьбу создается новая, более высокая форма общественных отношений. В истории есть не только «исчезновение», но и «исчезновение исчезновения», как говорит Гегель. Не может быть никакого сомнения в том, что взгляд Маркса на исторические судьбы искусства имеет существенно оптимистический характер. Это широкий диалектический взгляд на совершающееся во времени, который и через величайшие бедствия и конфликты эпохи «цивилизации» умеет рассмотреть неустойное движение вперед «лукавого духа» мировой истории. «В тех знамениях, которые приводят в смятение буржуазию, аристократию и злополучных пророков регресса, мы открываем следы деятельности нашего доброго друга, нашего Робина Гуда, старого крота, так быстро работающего под землей,— мы узнаем революцию».

Это тем более справедливо теперь, в эпоху кризиса капиталистической системы, когда те «знамения», о которых в 50-х годах прошлого столетия говорил Маркс, повторяются в тысячекратном размере. Современные «пророки регресса» типа Шпенглера оказывают огромную услугу империалистической буржуазии, изображая послевоенный кризис капиталистической системы в качестве гибели культуры вообще. Поэтому в современных условиях особенно важно подчеркнуть, что в эстетических взглядах Маркса нет ни грана от той воображаемой «трагикки искусства», о которой любят распространяться фашиствующие профессора. Но, с другой стороны, точка зрения Маркса не имеет ничего общего и с либерально-позитивистской догмой о прямолинейном и равномерном прогрессе, с которой воюют новоявленные пророки империализма. Философским и эстетическим мировоззрением Маркса был диалектический материализм, самое всестороннее и богатое учение о развитии материальной действительности и духовной культуры.

Теперь понятно и то сравнение человеческой истории с жизнью индивида, которое встречается в введении «К критике политической экономии». Маркс пишет здесь следующее: «Трудность заключается не в том, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца. Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радует его наивность ребенка, и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность, и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде? И почему детство человеческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и старчески-умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и могло только возникнуть, никогда не могут повториться снова».

Это сравнение «художественного периода» истории с детством или юностью человеческого общества имеет свою длинную историю. Оно встречается в десятках вариантов у самых различных писателей, от Платона до Гёльдерлина и от фантазеров XIII столетия до некоторых фашистских «философов» нашего времени. У самого Маркса это не более как образное сравнение, унаследованное от классической немецкой философии. Оно играет большую роль у Гегеля. В своих лекциях по философии истории Гегель резюмирует свое понимание развития в виде двух основных «категорий духа». Все, что существует, теряет свою свежесть и подвержено исчезновению. Но процесс развития на этом не останавливается. На новой, более высокой основе происходит возвращение молодости — *die Verjüngung*. Характерно однако, что сам Гегель не выдерживает собственной схемы развития. Он изображает восточный мир в качестве детства, греческий — юности, римский — мужества, а «христианско-германский» мир современных народов — в качестве «старости» мирового духа. Казалось бы, эта схема требует продолжения: на известной ступени развития «стареющий мир» должен уступить место новой «юности», новой общественной форме, новому циклу исторического развития. Но специфический характер гегелевской философии истории состоит именно в том, что, отступая от диалектического метода, он вынужден закончить мировой процесс эпохой «старости», то-есть современным буржуазным обществом. «Природная старость есть слабость, — пишет Гегель, — но старость духа есть его совершенная зрелость» («*Philosophie der Weltgeschichte*» Lasson S. 843). Исторический путь народов закончен, остается только осмысливать пройденные этапы.

Этот взгляд был подвергнут критике еще в эпоху разложения гегелевской школы. Уже перед радикальными гегельянами стояла «проблема будущего» в тесной связи с проблемой революции. Но действительное обоснование перехода от «предистории человеческого общества» к новой, высшей общественной форме дает только марксизм. Поэтому с полным правом можно сказать, что исторический материализм вернул категории «*Verjüngung*» то значение, которого лишил ее Гегель.

Но как примирить учение о расцвете культуры в коммунистическом обществе с содержанием только что приведенного места из введения «К критике политической экономии»? Не содержит ли этот отрывок полного признания невозрожденности искусства? Такие выводы не раз делались из замечаний Маркса, но эти выводы неправильны. Манускрипт введения, к сожалению,

обрывается именно там, где вслед за изображением безвозвратного ухода греческого искусства в прошлое должно было следовать обоснование возможности нового художественного расцвета. Но уже по одной фразе из того, что набросано Марксом, мы можем понять, сколь мало общего с элегией имеют его исторические взгляды. Не должен ли мужчина,—спрашивает Маркс,—«на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность» (*seine Wahrheit zu reproduzieren*)? Это дает нам ключ к пониманию подлинной мысли Маркса. Понятие «воспроизведения» (*Reproduktion*) играло большую роль во всей немецкой философии, включая Гегеля. У самого Гегеля как в «Науке логики», так и в целом ряде других произведений «репродукция» выступает как жизненный процесс воспроизведения рода. Я воспроизвожу свою сущность в ребенке, и, таким образом, заложенное в моей жизни ее собственное отрицание в свою очередь подвергается отрицанию. То же употребление этого понятия в применении к человеческой жизни мы находим у Маркса. Он писал, например, еще в «Критике гегелевской философии права» следующее: «Высшей функцией тела является половая деятельность. Высшими конституционными актами короля являются акты его половой жизни, ибо этими актами он производит короля и продолжает свое тело. Тело его сына есть репродукция его собственного тела, сотворение королевского тела». В «Немецкой идеологии» Маркс расшифровывает фантастически-спекулятивное понятие «воспроизведения человеческого рода» именно как исторический процесс перехода к коммунизму. Мы могли бы привести еще много доводов в пользу той мысли, что слова Маркса о «воспроизведении своей истинной сущности» есть только традиционное, образное выражение для третьей, высшей ступени диалектического процесса. Учение об окончательном упадке искусства, которое рисовалось наивной фантазией некоторых «истолкователей», никогда не было учением Маркса. Это лишь упрощенное и схематизированное повторение идеалистической догмы о безвозвратном нисхождении искусства в царстве чистого разума, *alias* — буржуазном обществе. Но так как с точки зрения марксизма буржуазным обществом история не заканчивается, то и упадок искусства в исторических рамках капитализма не является последней ступенью эволюции художественного творчества.

Историческая роль капиталистического способа производства состоит в том, что он доводит до крайних пределов противоречия общественного прогресса. Но вместе с тем он создает почву для уничтожения всех этих неравномерностей и антагонизмов. Мы видели, что возможность противоречия между «тремя моментами»: «производительной силой», «общественным состоянием» и «сознанием» — заложена уже в самом разделении труда. Однако общественное разделение труда — не вечная категория. Как классовое деление общества оно уничтожается, как иерархия профессий оно отмирает при переходе к коммунистическому обществу. Но что означает этот переход для художественного творчества? Не приведет ли он к уничтожению разницы между художественным и нехудожественным в искусстве, подобно тому как в жизни устраняется противоположность между художником и простым смертным? И не означает ли коллективизм, вообще говоря, подавление индивидуального своеобразия и таланта? Банальные возражения против коммунизма буржуа-идеологов обычно сосредоточиваются в этом пункте. Маркс и Энгельс столкнулись с этими возражениями уже при критике книги Штирнера «Единственный и его собственность». Штирнер, один из родоначальников анархизма, различает «человеческие» работы, которые могут быть организованы на коллективных началах, и работы, противостоящие всякому обществу, «единственные» и неповторяемые. Ибо кто может заменить Моцарта или Рафаэля?

«Здесь, как и всегда, — пишут Маркс и Энгельс, — Санчо (то-есть Штирнеру) не везет с его практическими примерами. Так, он думает, что «никто не может сочинить за тебя твоих музыкальных произведений, выполнить твои замыслы в области живописи. Никто не может заменить работ Рафаэля». Однако Санчо мог бы знать, что не сам Моцарт, а другой музыкант написал большую часть моцартовского «Реквиема», а Рафаэль «выполнил» сам лишь ничтожную долю своих фресок».

«Он воображает, будто так называемые организаторы труда хотят организовать всю деятельность каждого индивида, между тем как именно они проводят различие между непосредственно производительным трудом, который должен быть организован, и не непосредственно производительным трудом. Что касается этих последних видов труда, то они не думают вовсе, как воображает Санчо, будто каждый должен работать вместо Ра-

фаэля, но что каждый, в ком сидит Рафаэль, может беспрепятственно развивать свое дарование. Санчо воображает, будто Рафаэль создал свои картины независимо от существовавшего в его эпоху в Риме разделения труда. Если бы он сравнил Рафаэля с Леонардо да Винчи и Тицианом, то он увидел бы, что творчество первого зависело в сильной степени от тогдашнего расцвета Рима, происходившего под флорентинским влиянием, творчество Леонардо — от социальной обстановки Флоренции, а Тициана — от совершенно иного исторического развития Венеции. Творчество Рафаэля, как и другого любого художника, было обусловлено сделанными до него техническими успехами в искусстве, организацией общества и разделением труда во всех странах, с которыми находилась в сношениях его родина. Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант, зависит от разделения труда и созданных им условий образования людей».

«Штирнер здесь со своим прокламированием единственности научного и художественного труда стоит далеко ниже представителей буржуазии. Уже и в наше время было найдено необходимым организовать эту «единственную деятельность». У Ораса Верне не хватило бы времени для создания и десятой доли его картин, если бы он рекламировал их как работы, которые «способен выполнить только этот единственный». Огромный спрос в Париже на водевили и романы вызвал к жизни организацию труда для производства этих товаров, организацию, дающую лучшие вещи, чем ее «единственные» конкуренты в Германии». Итак, уже в самом буржуазном обществе делаются попытки к организации высших форм духовного труда. «Впрочем, ясно, что все эти основывающиеся на современном разделении труда попытки организации приводят пока лишь к весьма ограниченным результатам, являясь прогрессивным шагом лишь по отношению к существующей до сих пор раздробленности». Но эту так называемую «организацию труда» не следует смешивать с коммунизмом. В коммунистическом обществе совершенно отпадают те проклятые вопросы, которые связаны с противоположностью высоко одаренных личностей и массы. «Исключительная концентрация художественного таланта в отдельном индивиду и связанное с этим подавление его в массе является следствием разделения труда. Если бы даже при известных общественных отношениях каждый индивид был отличным живописцем, то это вовсе не исключало бы возможности для каждого быть также и оригинальным живописцем, так что и здесь

различие между «человеческим» и «единственным» трудом сводится к бессмыслице. Правда, при коммунистической организации общества отпадает местная и национальная ограниченность художника, вытекающая из разделения труда, и замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, что делает его исключительно живописцем, скульптором и т. д. Одно уже название его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития и его зависимость от разделения труда. В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, «которые между прочим занимаются и живописью».

Коллективизм не только не является подавлением личного своеобразия, а, напротив, образует единственную прочную основу для всестороннего развития личности. Маркс и Энгельс выразительно говорят об этом в «Немецкой идеологии». Они хорошо понимали, что новый цикл художественного развития может явиться лишь результатом политической победы пролетариата, уничтожения частной собственности и развития коммунистических отношений. Только этот процесс освобождает все силы, выработанные человечеством под гнетом капитализма, для полного и всестороннего развития. «Уничтожение частной собственности представляет собой полное освоение всех человеческих чувств и свойств». Новое общество, писал Маркс против «грубого» уравнилельного коммунизма, вовсе не является абстрактным отрицанием всего мира образования и цивилизации». Оно совсем не собирается «насильственным образом устранить таланты». Напротив, «в рамках коммунистического общества — единственного общества, где самобытное и свободное развитие индивидов не просто фраза, — это развитие обусловливается именно связью индивидов, связью, заключающейся отчасти в экономических предпосылках, отчасти в необходимой солидарности свободного развития всех и, наконец, в универсальном характере деятельности индивидов на основе имеющихся производительных сил. Таким образом, дело идет здесь об индивидах на определенной исторической ступени развития, а отнюдь не о любых случайных индивидах, не говоря уже о неизбежной коммунистической революции, которая сама есть общее условие их свободного развития. Сознание индивидами их взаимоотношений также, конечно, станет совершенно другим и не будет поэтому ни «принципом любви» или самоотверженности, ни эгоизмом» («Немецкая идеология»).

Коммунистическое общество уничтожает абстрактную проти-

воположность между «трудом» и «наслаждением», а значит и столь чреватое последствиями противоречие между чувством и разумом, «игрой физических и интеллектуальных сил» и «сознательной волей». Вместе с уничтожением классов и постепенным исчезновением противоположности между физическим и духовным трудом становится возможным то всестороннее развитие целостного индивида, о котором могли лишь мечтать лучшие представители общественной мысли в прошлом. Только коммунистическое общество, в котором «ассоциированные производители рационально регулируют свой обмен веществ с природой, ставят его под свой общий контроль, вместо того чтобы, напротив, он, как слепая сила, господствовал над ними», — только это общество способно создать материальный базис для «развития человеческой силы, которая является самоцелью для истинного царства свободы». «Сокращение рабочего дня — основное условие» («Капитал», т. III, ч. 2, глава V).

Итак, согласно учению Маркса, коммунизм создает такие условия для развития культуры и искусства, перед которыми бледнеют ограниченные возможности, предоставленные узким слоям полноправных граждан демократией рабовладельцев. «Искусство умерло. Да здравствует искусство!» — таков основной мотив эстетических взглядов Маркса.

XVI

Учение о расцвете культуры и искусства в коммунистическом обществе не является, конечно, исключительной особенностью мировоззрения Маркса. Этот взгляд разделяли все теоретические представители социализма, если оставить в стороне тех из них, которые вместе с бабуристами допускали гибель искусства для торжества всеобщего равенства. Но Маркс был прежде всего революционером. Он прекрасно понимал, что общеисторическая перспектива расцвета искусства в будущем не может осудить современного писателя или художника на бездействие и хилиастические ожидания «тысячелетнего царства». Коммунизм для нас не идеал, — писали Маркс и Энгельс в «Немецкой идеологии», — а реальное движение. Марксистом является только тот, кто признает, что путь к коммунизму лежит через классовую борьбу, которая неизбежно приводит к установлению диктатуры пролетариата. Маркс не мог поэтому ограничиться указанием на «царство свободы» в будущем, но должен был, кроме того, занять определенную позицию по отношению к художественным явлениям настоящего и наметить путь

для художника, желающего сделать свое творчество частью общепролетарского дела. Мы уже видели, что проблема литературы, исходящей непосредственно от пролетариата, отвечающей его классовым интересам и его исторической роли, стояла перед Марксом уже в эпоху «Святого семейства». В этом отношении интересно, что Вейтлинг и Прудон пользовались первоначально симпатиями Маркса именно вследствие их происхождения из рабочего класса и связи с ним. В «Что такое собственность» Прудона Маркс даже специально ценил литературную сторону. В эпоху Маркса и Энгельса проблема художественной литературы, неразрывно связанной с революционной борьбой пролетариата, еще не выступала с такой необходимостью и силой, как в настоящее время. И все же тот теоретический штаб, который был сосредоточен в доме Маркса в Лондоне, имел и свою литературную политику. Проблемы оценки художественных форм прошлого тесно переплетались в ней с вопросом об отношении к самым злободневным произведениям литературы и искусства. Некоторые данные для суждения об этой стороне взглядов Маркса можно извлечь из его переписки с Лассалем по поводу проблемы революционной трагедии. Другим источником являются сведения об эстетических вкусах Маркса, почерпнутые из воспоминаний, переписки и т. п. Наконец, третьим источником могут служить данные об отношении основателя научного коммунизма к революционным поэтам: Гейне, Гервегу, Фрейлиграту, Веерту.

Письма Маркса, Энгельса и Лассалья по поводу драматического произведения последнего, «Франц фон Зиккинген», относятся к весне 1859 года. Они представляют собой ряд интересных политических документов, в которых содержится скрытая оценка уроков немецкой революции 1848 года и указания на тот путь, по которому должно было пойти дальнейшее развязывание революционных сил с точки зрения Маркса и Энгельса, в противоположность взгляду Лассалья. Содержание трагедии «Зиккенген», написанной на сюжет из времен крестьянских войн и рыцарских восстаний XVI века, более или менее известно. В лице Франца фон Зиккингена Лассаль хотел изобразить вождя, который слишком поздно освобождается от традиций прошлого и вследствие этого слишком осторожен и реалистичен в своих расчетах. Эта «трагическая вина» приводит к утрате революционного пафоса, а вместе с тем к потере сторонников и неизбежной гибели. Компромисс с объективными условиями — такова, с точки зрения Лассалья, тра-

гедия всякой и в особенности немецкой революции. Его Зиккинген является как бы изображением левого демократа 1848 года, недостаточно решительно противопоставляющего свой революционный героизм «объективно существу» и окружающей его «косной массе». Такое понимание трагического в революции приводит Лассалья к абстрактно-демократической риторике, а его стилистическим образцом делает Шиллера. Народные массы остаются в тени и выступают скорее как элемент реакционный по отношению к действующим и рассуждающим героям первого плана.

К попытке сделать предметом трагедии революцию Маркс относился вполне сочувственно. Еще в конспекте «Эстетики» Фишера, которую Маркс читал в 1857—1858 годах, мы находим между прочим следующую выписку: «Подлинной темой трагедии являются революции». Идея Лассалья изложить уроки 1848 года в форме драматического произведения также кажется Марксу чрезвычайно удачной. «Задуманная коллизия,— пишет он Лассалью,— не только трагична, но это и есть та трагическая коллизия, от которой справедливо погибла революционная партия 1848—1849 годов. Я могу только поэтому выразить свое наивысшее одобрение попытке сделать ее центральным пунктом современной трагедии». Речь идет о коллизии между исторически необходимым революционным шагом и практической невозможностью его осуществления. Такая коллизия отчасти существовала для Маркса и партии «Новой Рейнской газеты», поскольку революция 1848 года застала немецкий пролетариат незрелым и политически неорганизованным, в то время как ни одна из фракций буржуазии уже не была способна к последовательному углублению революции. Но для изображения этой коллизии совершенно не годились такие герои, как Зиккинген и Гуттен. И Маркс ясно указывает Лассалью на несоответствие между целью и средством в его трагедии. Гибель Зиккингена, Гуттена или Геца, разумеется, трагична, но это не трагедия революционеров. Борьба рыцарей с княжеской властью есть «коллизия средневековой героической эпохи с подчиненной законам современной жизнью». Зиккинген погиб потому, что отстаивал реакционные интересы и был революционером только в своем воображении. Уже Гегель показал, что нисхождение феодально-патриархального миропорядка являлось основным содержанием как античной трагедии, так и произведений Шекспира. Но Гегель не создал и не мог создать учения о трагическом и революционном процессе возникновения нового мира. Там же,

где он обращается к этой теме (например, в истолковании гибели Сократа), революция представляется ему предметом трагедии только в смысле односторонности революционного принципа, который в своем отрицании всего существующего становится так же неправым, как и «старый порядок», и вследствие этого ведет героя к гибели. Из этого взгляда естественно вытекает мораль «примирения». Лассаль сделал попытку поставить вопрос иначе. Но и для него трагическая коллизия в революции сводилась к абстрактной противоположности старых и новых сил, хотя, в отличие от Гегеля, он видел трагическую завязку не в односторонности революционной идеи, а, наоборот, в том, что эта идея с самого начала запятнана примирением.

В противоположность этому Маркс и Энгельс ставят вопрос о трагическом в революционной ситуации на историческую почву. Противоречия между «исторически необходимым постулатом и практически невозможным осуществлением» коренятся, с их точки зрения, не в антагонизме между идеей и реальностью, а в объективном противоречии между политической, идейной и организационной слабостью революционного движения и исторической необходимостью взятия власти. Еще в «Еврейском вопросе» и «Святом семействе» Маркс указал на трагедию якобинцев, которые хотели восстановить античную древность и создать царство всеобщего счастья на земле, в то время как объективным результатом их революционных мероприятий могло быть только создание основ современного буржуазного общества. Теперь Маркс и Энгельс, в противоположность Лассалю, совершенно не исторически избравшему своим героем Зиккингена, указывают на подлинную революционную трагедию вождя крайней партии XVI века — Томаса Мюнцера. В его лице потерпела поражение идея более высокого, чем буржуазное общество, порядка, наткнувшись на незрелые условия революционного движения в эпоху Крестьянской войны и плебейских восстаний в городах. С революционной ситуацией 1848 года трагедия Мюнцера имела то сходство (хотя весьма отдаленное), что немецкий пролетариат, так же как и его предшественники — плебеи XVI столетия, очутился перед необходимостью действовать, в то время как он был еще слишком слаб для того, чтобы предпринять иную развязку, нежели та, которой закончилась революция в Германии. Из этого положения Маркс и Энгельс в 50-х годах сделали вывод о необходимости подкрепить революционное движение пролетариата новым изданием Крестьянской войны. Подчеркивая плебейскую струю в демократических рево-

люциях прошлого в противоположность «официальным элементам» общества, они хотели обратить внимание своей партии на естественных союзников пролетариата. Лассалю, который считал крестьянскую массу глубоко реакционной и сосредоточил все свое внимание на шиллеровском пафосе своих героев, Маркс писал между прочим следующее: «Дворянские представители революции, за чьими лозунгами о единстве и свободе все еще таится мечта о старой империи и кулачном праве, не должны были бы поглощать весь интерес, как это случилось у тебя; представители крестьян (именно крестьян!) и революционных элементов в городах должны были бы составить существенный активный фон». Если бы Лассаль сумел выдвинуть и оценить движение подлинно народных масс эпохи Реформации, ему удалось бы «выразить в гораздо большей мере как раз современнейшие цели в их чистейшей форме», между тем как на деле у него «главной идеей является, наряду с религиозной свободой, буржуазное единство». Другими словами, выдвинув и подчеркнув плебейские элементы революционного движения, которые всегда стремятся к чему-то большему, чем буржуазное общество, Лассаль открыл бы себе путь к изложению своих социалистических, а не только демократических убеждений. Но это имело бы важные последствия и для художественной формы и стиля трагедии. «Тогда тебе пришлось бы,—пишет Маркс Лассалю,—больше шекспиризировать, между тем как теперь я считаю шиллеризирование, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, твоим главнейшим недостатком». Смысл этого противопоставления Шекспира Шиллеру здесь достаточно ясен. Стиль шиллеровских драм выражает абстрактно-демократической пафос отвлечения от материальных проблем революции, то-есть как раз то, что составляло основной порок мелкобуржуазных демократов 1848 года. Требование шекспировского элемента в трагедии есть не что иное как требование исторической конкретности, а эта последняя в трагедии, как и в политике, означает полное и всестороннее развитие реальных массовых интересов, поднятие наиболее глубоких пластов той исторической почвы, на которой совершается революционное движение в данную эпоху.

Таким образом Маркс и Энгельс намечают специфически новый тип трагедии. Ее содержанием являются не сумерки богов и героев, как в классическом искусстве прошлого (греки, Шекспир), а муки рождения нового порядка — трагические кол-

лизии в развитии революционного движения. Материалом для этого типа драматических произведений может служить обширный мартиролог героев и мучеников революции. Наконец, художественная форма и стиль революционной трагедии восходят к лучшим образцам драматической литературы, к Шекспиру, в котором Маркс ценил его глубокий исторический реализм и безбоязненное погружение в мир разнообразных страстей и интересов, являющихся движущей пружиной событий.

XVII

Перейдем теперь к сведениям о литературно-художественных вкусах Маркса — второму источнику для понимания его «литературной политики». Маркс читал художественную литературу на самых различных языках, не исключая и русского. Его литературные интересы находятся в полном соответствии с общеисторическим взглядом на развитие искусства, нам уже известным. Чтение Эсхила и других классиков греческой литературы, культ Шекспира, царствовавший в доме Маркса, являются естественным следствием его отношения к классическим художественным формам прошлого. К этой же группе фактов относится и любовь к Данте, «Божественную комедию» которого Маркс знал почти наизусть. Но он находил интерес и в чтении современной ему литературы. Рассказывают, что Маркс очень любил «романы», и в этой области его симпатиями пользовались Дюма-отец и Вальтер Скотт («Old Mortality» последнего он считал образцовым произведением). Выше всех романистов — рассказывает Лафарг — Маркс ставил Сервантеса и Бальзака. О Бальзаке Маркс собирался даже написать критическую статью после окончания своих экономических работ. «По мнению великого экономиста, Бальзак был не только бытописателем своего времени, но также творцом тех прообразов-типов, которые при Людовике-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии, а достигли развития уже впоследствии, при Наполеоне III» (Лафарг). Переписка Маркса и Энгельса обнаруживает этот огромный интерес к Бальзаку, романы которого ставятся чуть ли не на одну доску с «Коммунистическим манифестом». «Le chef d'oeuvre inconnu» и «Melmoth réconcilié» Бальзака Маркс называет «двумя маленькими шедеврами, полными превосходной иронии». С большим торжеством сообщает он Энгельсу о зачатках теории прибавочной стоимости, найденных им в «Le curé de village» Бальзака. Романы Бальзака были для Маркса выражением об-

эктивных отношений и психологии целой эпохи. Откровенность, с какой изображаются в этих романах буржуазные общественные отношения, содержит в себе *implicite* критику последних. В этом отношении Бальзак подобен классикам политической экономии, но у него есть немало элементов и сознательной критики капитализма. Интересно отметить, что внимание Маркса привлекала также ироническая фантастика Э. Т. А. Гофмана. Маркс и Энгельс придавали особое значение его новелле «Маленький Цахес» — ироническому изображению буржуазно-филистерского мира и силы денег.

Но особенным расположением Маркса пользовались романы XVIII века, в частности произведения Фильдинга. Своим любимым прозаиком Маркс сам называл Дидро. Точно так же он глубоко ценил Лессинга, с которым сравнивал нашего Добролюбова. Из поэтов нового времени Маркс выше всех ставил Гёте. Либкхнехт рассказывает об особенной привязанности Маркса к «Фаусту».

Все это принято относить за счет классицизма Маркса. Но ставить на одну доску его отношение к грекам, с одной стороны, и к классическим представителям буржуазной литературы — с другой, — было бы чрезвычайно поверхностно. Скорее, наоборот, признание безвозвратного ухода античного искусства в прошлое является для Маркса предпосылкой его обращения к классикам буржуазно-демократического этапа революционного процесса. У таких писателей XVIII века, как Фильдинг, Маркса привлекала та непредвзятость, а иногда и цинизм, с которыми эти представители прогрессивной буржуазии изображали отношения нарождающегося капиталистического общества. По этой же причине Маркс с удовольствием читал последнего представителя авантюрно-буржуазного романа в XIX столетии — Поль-де-Кока. В лице Лессинга, Дидро, Добролюбова он видел лучших публицистических представителей революционного третьего сословия. Что касается Гёте, то для Маркса и Энгельса он был Гегелем мировой поэзии. Основоположники марксизма ценили исторически-прогрессивный характер его мировоззрения, защищая великого поэта от немецких социалистических мещан типа Карла Грюна.

Путь буржуазной литературы от Дидро до Жюль Жапена, от Великой французской революции до эпохи Луи-Филиппа Маркс сравнивает с «регрессивной метаморфозой» физиков. Подобно тому как политическая экономия делится на «классическую» и «вульгарную», Маркс и в области искусства про-

водит различие между двумя аналогичными ступенями развития. Литературную пошлость, отвечающую вкусам самодовольной и ограниченной буржуазии эпохи расцвета ее общественного могущества, он заклеил в лице популярного английского поэта 50-х годов Мартина Теннера (ср. так называемую Исповедь Маркса). Мы уже знаем, как относился Маркс к романтическим попыткам поднять эту пошлость на котурны благородства. О таких писателях, как Виктор Гюго, он всегда говорил в презрительном тоне. Подобное же отношение встречал с его стороны всякие попытки сообщить эстетическую видимость какому-нибудь узко-националистическому содержанию. Таковы его насмешки над Фрейлигратом, которого также коснулась волна патриотического угара во время Франко-прусской войны 1870 года. «Эстетику» Фридриха-Теодора Фишера Маркс не без интереса читал в 50-е годы, но он третирует его самым беспощадным образом, после того как знаменитый гегельянец проделал свою эволюцию к идеалам империи и пытался открыть источник нового художественного расцвета в военно-политическом могуществе Германии. По сходной причине Маркс называет вагнеровские торжества в Байрейте «дурацким празднеством государственного музыканта Вагнера». Отвращение к компромиссам с либерально-помещичьими идеалами в искусстве было у Маркса так же велико, как и его пристрастие к лучшим художественным образцам революционного прошлого буржуазии.

Чем более отрицательно относился Маркс к представителям торжествующей литературной пошлости, тем более ценил он немногих подлинных поэтов, связавших свою судьбу с революционным движением пролетариата. Маркс находился в дружеских отношениях с Гейне и пользовался большим уважением со стороны последнего. Периодом их наибольшей близости была зима 1843/44 года, в Париже. В это время Маркс оказал существенное влияние на своего старшего друга, пробудив в его творчестве гораздо более радикальные ноты. При всем различии между революционной непримиримостью Маркса и слабой, колеблющейся натурой Гейне, их связывала одна общая черта — то положение в эмиграции, которое вызывало по отношению к обоим обвинения в аристократизме. Тайной гейневского «аристократизма» было его презрительное отношение к назарейскому духу, мистически настроенных портных и демократических плотников. Эта черта была в высшей степени свойственна и Марксу. Он не любил иконоборцев из лагеря мелкобуржуазного социа-

лизм. Как человек, понимавший более далекие и общие цели движения, Маркс мог смотреть сквозь пальцы на такие особенности поведения Гейне или Герверга, которые заскорузлым мещанам из немецкой эмиграции казались чем-то не совместимым с моральной чистотой истинных избранников.

С Гервегом Маркс сошелся еще в эпоху «Рейнской газеты». Это был период кратковременного расцвета поэтического таланта автора «Стихотворений живого». Маркс считал Гервега гениальным и ждал от него многого. Спор из-за поведения Гервега был непосредственным поводом для разрыва Маркса с Руге. Маркс старался привлечь Гервега к Союзу коммунистов. Но поэт подпал под влияние Бакунина и тевтонствующих элементов немецкой эмиграции. Это решило и поэтическую судьбу Гервега, который, за исключением немногих стихотворений, уже никогда не поднимался до однажды достигнутой высоты.

Дружба с Фрейлигратом была более плодотворна. Она началась сравнительно поздно — во время революции 1848 года. До этого времени Фрейлиграт был для Маркса и Энгельса представителем враждебного лагеря или, по крайней мере, путанбой головой. В «Немецкой идеологии» основоположники марксизма еще насмешливо отзываются о стихотворном сборнике Фрейлиграта «*Ça ira*!». Они критикуют в стихотворениях Фрейлиграта то прекраснодушное понимание взаимоотношения различных общественных слоев друг к другу и к государству, которое отличает поэзию «истинного социализма». Но в 1848 году поэт испытал на себе влияние Маркса и его группы. В произведения Фрейлиграта проникают идеи и образы, навеянные статьями Маркса. Поэт вступает в Союз коммунистов и редакцию «Новой Рейнской газеты», в которой он помещает свои лучшие стихотворения. Однако поражение революции, эмиграция, служба в конторе — все это привело постепенно Фрейлиграта к погружению в болото обывательщины. Принадлежность к партии даже в самом широком смысле он ощущал на себе как ярмо. Нас не интересует здесь длинная, полная колебаний, история личных взаимоотношений Маркса и Фрейлиграта. Заметим только, что по мере перерождения последнего в интимных письмах Маркса к Энгельсу учащаются насмешки над «благородством» и «поэзией», которые все более становятся маской для филистерских нравов семейства Фрейлиграт. «Кажется, что профессиональная поэзия есть просто маска для самого сухого прозаизма», — пишет Маркс Энгельсу (8 января 1868 г.). Настоящее негодование вызывает у Маркса публичное

попрошайничество Фрейлиграта (подписной лист в его пользу, распространявшийся в Германии), его примирение с отечественной буржуазией и патриотическое «Hurra! Germania!».

Lieber wär'ich ein Kätzchen und schrie Miau
Als solch ein Versballadenkrämer!

Так заключает Маркс оценку жалкого финала поэтической карьеры Фрейлиграта (письмо к Энгельсу от 22 августа 1870 г.).

Маркс умел забывать о личных недостатках своих сторонников ради общепартийных интересов, но он никогда не прощал принципиальных компромиссов с мещанством как вне, так и внутри революционного движения. Эта непримиримость навлекла на него со стороны Меринга упрек в недостаточно чутком отношении к свободе поэтического гения. Но Маркс еще при жизни привык к обвинениям в желчном и неуживчивом характере. Подчеркивая из оппозиции к обществу «выдающихся колбасников» свое преклонение перед искусством античного мира, презрительно третируя литературную пошлость и обращаясь к лучшим традициям революционной буржуазии, всегда готовый оказать поддержку поэтам-революционерам, но непримиримо враждебный по отношению ко всяким отклонениям от общей политической линии, Маркс занимал в XIX веке в высшей степени своеобразную позицию. Можно, не преувеличивая, сказать, что за исключением Энгельса никто из близких сотрудников и последователей Маркса не усвоил себе полностью его взглядов на явления духовной культуры вообще и в частности на художественное творчество. Мы знаем теперь, как мало понимали Маркса даже такие люди, как Вильгельм Либкнехт.

Для основателей германской социал-демократии с их склонностью к компромиссам и оппортунистическими ошибками Маркс и Энгельс были во многом людьми старомодными. Их убеждение в правильности диалектического метода, так же как постоянно подчеркиваемое уважение к вышедшему в то время из моды Гегелю, казалось представителям нового поколения лишь добродушным чудачеством «стариков». К рассказам о таких чудачествах относятся, без сомнения, и все воспоминания о культуре Шекспира, Эсхила, Данте в доме Маркса. Гневно-революционный и саркастический дух этого противопоставления величайших образцов духовного творчества психологии буржуазного ~~Н~~ горгашества, — противопоставления, столь глубоко характеризующего Маркса, — совершенно утрачивается в мемуарах младших современников. Остается классицизм, лишенный всякого революционного острия, старческая привязанность к тому, что признано

образцом в силу гимназической и университетской традиции.

Вместе с либеральными идеалами вообще, в рабочее движение эпохи II Интернационала нашел себе дорогу и тот бесцветный академизм, который после разложения гегелевской эстетики стал самым популярным видом эстетической идеологии имущих классов. Все хорошо в свое время, всякое произведение достойно высокой оценки, если оно отвечает известным формальным требованиям. Культурная работа германской социал-демократии, насквозь проникнутая духом дешевых изданий классиков «для народа», знала лишь выбор между этим классицизмом в академическом смысле и крайним натурализмом полудекадентской литературы конца XIX в. (дискуссия на готском партийном съезде 1896 г.).

Но революционное мировоззрение Маркса и Энгельса не имеет ничего общего с либерально-академическим идеалом в литературе и искусстве, как, впрочем, и с его анархо-синдикалистской противоположностью. Этого никогда не могли понять такие люди, как Карл Каутский, предъявляющий к искусству лишь требование умеренности и развлечения от жизненной скуки (см. его «Материалистическое понимание истории»). Литературно-художественные взгляды Меринга никоим образом не идут в сравнение с безвкусными рассуждениями о роли искусства у Каутского, рассуждениями, которые напоминают временами эстетические трактаты XVIII века, хотя совершенно лишены остроумия, свойственного писателям этого столетия. Меринг — подлинный революционер, но он навсегда сохранил в своем мировоззрении остатки мелкобуржуазного демократизма — «шиллерianства».

Очень много сделал для выяснения марксистского понимания искусства Г. В. Плеханов. Но и в его статьях перед нами скорее «историк культуры», правда, большего стиля, чем Шурц или Липперт, «социолог» более глубокий, чем Тэн, но все же не последовательный революционер-диалектик типа Маркса. Связь меньшевизма Плеханова с глубокими принципиальными недостатками его понимания марксизма совершенно неоспорима.

Только основоположник и вождь большевизма В. И. Ленин продолжил в эпоху империализма и пролетарских революций ту линию, которую Маркс и Энгельс начали в период выделения рабочего класса из буржуазно-демократического движения. Мы имеем счастье жить в такое время, когда пророческие предсказания Маркса и Ленина о могучем подъеме культуры вместе с уничтожением «дикого зверя» капитализма вступают в стадию осуществления.

Редактор Е. Ф. У с и с в и ч
Технический редактор К. И. Гарвей



ОГИЗ X—70 № 36. Тираж 5000

Уполном. Главлита Б—29929

Формат бум. 82×111 в $\frac{1}{32}$

$2\frac{1}{16}$ бум. л. по 151000 зн.

Сдано в наб. 13/II 1933

Подп. к печ. 27/III 1933

Заказ 187

$8\frac{1}{4}$ п. л.



2 р. 75 к.



АДРЕС ИЗДАТЕЛЬСТВА:

Москва — Центр, ул. 25 Октября, 70

СКЛАД ИЗДАНИЙ:

Москва, 6, —1-й Колобовский пер., 12 Книгоцентр