

СЕРГЕЙ ЗЕМЛЯНОЙ

Духовные искания молодого Лукача

Эссе Георга Лукача «Буржуазность и *l'art pour l'art*: Теодор Шторм» уже при своем первом появлении на немецком языке в составе сборника «Душа и формы» (1911) произвело на многих компетентных читателей большое впечатление парадоксальностью постановки проблемы и радикальностью заявившей себя в нем философской позиции. Так, крупнейший протестантский теолог и историк историзма Эрнст Трёлч писал венгерскому автору нижеследующее: «Если я Вас правильно понял, Вы стремитесь к постижению сегодняшнего духовного мира и его важнейших типов, дабы проложить путь собственным позициям в современности, этом достойном удивления смешении упадка и динамичных политических и экономических сил. В любом случае, я читаю данные эссе именно под таким углом зрения, в то время как литературно-артистическое является для меня не жизненно важным вопросом, а лишь вопросом наслаждения и последовательности. В подобной перспективе для меня лишь эссе о Новалисе и Шторме содержат очень тонкие и точные замечания. Но романтизм я всегда понимал именно так, а Ваша концепция Шторма, напротив, является для меня чем-то новым и убедительным»¹. Новизна этой концепции, коротко говоря, состоит в том, что проблему «искусства для искусства» в XIX веке Лукач поставил в философско-исторический и антропологический контекст кризиса бюргерско-буржуазной культуры и связал с темой преодоления декадентства и эстетства на путях «нового средневековья» (Николай Бердяев)², замкнутого обязывающего мировоззрения, Догмы. В истории мировой мысли XX столетия эссе Лукача «по случаю» немецкого писателя Шторма, которого ныне плохо знают за пределами Германии, осталось как важная веха в формировании проблематики и метода социологии литературы.

* * *

В написанном в 1908, переработанном в 1909, изданном на венгерском в 1911 году двухтомнике «История развития западной драмы», своем первом

¹ Lukacs G. Briefwechsel 1902–1917. Budapest, 1982. S. 292–293.

² Бердяев Н. Новое Средневековье // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С. 406–464.

(и надолго последнем) цельном произведении, за которое ему Будапештским университетом была присуждена степень доктора философии, Лукач предлагает свою версию теории кризиса буржуазного общества и культуры: «Кризис является тайным центром буржуазного исторического и общественного сознания и тем самым — о чем Лукач еще в отчетливой форме не говорит — социального существования буржуазного класса вообще»³. Об этом Лукач совершенно внятно говорит в своем эссе о Шторме, правда, имея в виду бюргерство.

Вместе с тем сам Лукач, оглядываясь на прошлое, определил специфику своего мировоззрения времен «Души и форм» как *соединение левой этики и правой онтологии*. Дав историческую и социологическую экспозицию кризиса буржуазной культуры, он немедленно предложил и учение о трансцендентальных предпосылках такого кризиса. Следует учитывать, однако, что, сообразно специфике эссеистского жанра, следы кризиса могут быть лишь симптоматическими и символическими, а трансцендентальные предпосылки присутствуют в опыте о Шторме в виде постоянно варьируемых иносказаний.

Полезно иметь в виду, что в «Истории драмы» Лукач идет по стопам своего учителя и друга Георга Зиммеля, следуя его интерпретации марксизма, в терминах которого он и рассматривает кризис — Зиммель предпочитал говорить о «трагедии» — буржуазной культуры. Признавая фундаментальное значение для анализа надстроечных явлений буржуазного общества Марксовой концепции товарного фетишизма, Зиммель, однако, предлагал некое расширение и обобщение данной концепции: «Фетишистский характер, который Маркс приписывает экономическим объектам в эпоху товарного производства, является лишь особым модифицированным случаем общей судьбы содержаний нашей культуры. Эти содержания находятся под знаком некоей парадоксальности, а именно: хотя они созданы субъектами и предназначены для субъектов, но в промежуточной форме объективности они следуют имманентной логике развития и тем самым отчуждают как свое происхождение, так и свою цель <...> Здесь речь идет отнюдь не о физической необходимости, но в действительности лишь о необходимости культурной <...> Это есть подлинная трагедия культуры, ибо мы называем трагическим роком именно это: то, что направленные против некоторой сущности разрушительные силы проистекают как раз из самых глубоких слоев этой сущности»⁴.

Интерпретация Зиммелем теорий отчуждения и товарного фетишизма Маркса под углом зрения «трагедии культуры» захватила Лукача: как раз в этом, зиммелевском смысле подается проблематика отчуждения и овеществления во вводной главе «Истории драмы», опубликованной в редактировавшемся Максом Вебером журнале «Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik». Автор пишет здесь об определяющем судьбы буржуазной культуры процессе «овеществления жизни» (*der Versachlichung des Lebens*): «Главная экономическая тенденция капитализма равным образом имеет данный характер: объективирование производства, его отрешение от личности производителя <...> Труд ведет особую, объективную жизнь вразрез с индивидуальностью отдельного человека, так что она должна выражаться в чем-то ином, а не в том, что

³ Kammler Joerg. Politische Theorie von Georg Lukacs. Darmstadt und Neuwied, 1974. S. 18.

⁴ Simmel G. Der Begriff und die Tragödie der Kultur // Logos. Bd. II. 1911 / 1912. S. 20 ff.

он как раз и делает. Отношения между людьми также все больше деперсонализируются». Имеет место «деперсонализация, развитие, нацеленное на сведение категории качества к категории количества»⁵.

Межчеловеческие связи в Новое время все больше расторгаются и уничтожаются, в то время как объективные отношения и зависимости между людьми становятся все более разветвленными и массивными. Лукач цитирует Зиммеля, который подчеркивает, что «в качестве великой схемы Нового времени вполне можно сформулировать следующее положение: Новое время делает человека все более зависимым от целостностей и всеохватностей (*von Ganzheiten und Allheiten*) и все более независимым от частных и единичностей». Это смещение отношения между освобождением и закрепощением, согласно Лукачу, определяет стиль нового индивидуализма: «Раньше индивидуалистичной была сама жизнь, теперь индивидуалистами являются люди». В применении к драме данная формула выглядит следующим образом: «Прежняя драма, под которой в первую очередь разумеется ренессансная драма, была драмой великих индивидуумов, теперешняя — драмой индивидуализма»⁶. Иными словами, в своей исторической и социологической теории кризиса буржуазной культуры и человека молодой Лукач в основном использует инструментарий Марксовой концепции отчуждения и овеществления, интерпретированной в терминах философии культуры Зиммеля. Многие из изложенных мотивов в трансформированной форме, о чем было сказано выше, можно без труда найти в соответствующих разделах эссе о Шторме.

Но эта социологическая теория кризиса парадоксальным образом соседствует с трансцендентальной. Опорная для нее категория — это категория «трансцендентальной топографии духа», которая только и может, согласно тому же Лукачу в «Теории романа», объяснить деструктивные перемены в культуре эпохи модерна⁷. «Трансцендентальная топография духа» призвана объяснить сущность перехода от античности — к Средневековью, а от Средневековья — к Новому времени с его специфической проблематикой. Последняя определяется, прежде всего, утратой тотальности, которая больше не имманентна действительности как ее смысл, а трансцендентна, загадана ей как недостижимый идеал: «Теперь, когда единство распалось, уже больше нет спонтанной тотальности бытия. Источники, воды которых размыли прежнее единство, правда, иссякли, но мир остался навеки рассечен их безнадежно высохшими руслами»⁸. (Эссе о Шторме: «Искусство наличествовало, так как общность, во имя которой все и возникает, требует, чтобы работа выполнялась так, как если бы она вне себя не имела никакой цели и существовала только для замкнутого в себе самом совершенства. Сегодня с тоской оглядываются на эту эпоху, с истерической, обреченной с самого начала на неисполнимость тоской сложного человека. С бессильной тоской думают о времени, когда, дабы хотя бы даже лишь издалека приблизиться к совершенству, не было нужды в напряжении гения, поскольку совершенство разумелось само собой»).

⁵ *Lukacs G. Zur Soziologie des modernen Dramas // Lukacs G. Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied, 1961. S. 287.*

⁶ *Ibid. S. 288.*

⁷ См.: *Лукач Г. Теория романа [mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm].*

⁸ Там же.

Утративший тотальность мир Нового времени предполагает определенный тип субъективности: *проблематического индивида*. (Эссе о Шторме: «Никогда и ничто не было проблематичным в этой жизни. Величайшие боли осаждали ее и стремились разорвать на куски; но всегда имелось что-то прочное, что им сопротивлялось. Шторм не был проблематичным, и потому судьба могла подступиться к нему только снаружи».) Подлинным художественным выражением мира с тотальностью является эпос — античный или средневековый, а художественным воплощением мира без тотальности выступает роман, в котором действие организовано в виде биографии героя: «Возникает новая, самобытная жизнь, парадоксально завершенная и осмысленная, — жизнь проблематичного индивида. Мир случайностей и проблематичный индивид — это две реальности, взаимно обуславливающие друг друга»⁹.

И далее: «Внутренняя форма романа представляет собой, таким образом, процесс движения проблематичного индивида к самому себе, как путь от смутной погруженности в наличную действительность, гетерогенную и, с точки зрения индивида, лишённую смысла, к ясному самосознанию. По достижении этого самосознания обретенный идеал, правда, просвечивает лучами жизненного смысла в имманентность бытия, но противоречия между бытием и должествованием не сняты, да и не могут быть сняты в сфере данного процесса»¹⁰.

* * *

Лукач многими доступными даже для простецов способами показывает в эссе, как монтируются между собой буржуазность и искусство для искусства. Тут можно обойтись без комментариев. Трудность в самих этих понятиях, их глубине. Поэтому стоит задуматься над тем, что конкретно стоит за вроде бы взаимно аннигилирующими категориями названия эссе о Шторме: «буржуазность» и «искусство для искусства». В указанном тексте они употребляются совсем не в их обыденном или идеологическом значении: для Лукача это — категории большой истории духа.

Определяющим для конституирования категории «буржуазность» в мышлении молодого Лукача было влияние, оказанное знаменитой работой Макса Вебера «Протестантская этика и дух капитализма», с которой Лукач был знаком с 1905 года. Первое, что почерпнул отсюда становящийся на крыло венгр, было осознание исторической уникальности западной буржуазии и факта наличия в ее составе различных слоев, в том числе предшествовавших возникновению современного капитализма: «Нас интересует, — писал Вебер, — в культурно-историческом аспекте возникновение западной буржуазии во всем ее своеобразии, явление, которое, правда, находится в тесной связи с капиталистической организацией труда, но не может считаться полностью идентичным ему. «Буржуазия» в сословном смысле существовала и до возникновения специфически западного капитализма. Правда, только на Западе»¹¹. В этой связи

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 53.

следует отметить, что в эссе Лукача о Шторме в понятии «буржуазности» (die Bürgerlichkeit) присутствуют два несовпадающих значения, которые обыгрываются в тексте: значение собственно «буржуазного» и значение специфически «бюргерского». «Бюргерство» в тексте эссе обречено гибели (эссе о Шторме: «Шторм стоит на границе и является последним в плеяде великой немецкой буржуазной литературы. В нем и в мире, который он рисует, уже больше нет ничего от монументальности великого старого эпоса, которой обладал еще Иеремия Готхельф; и настроение упадка, охватывающего этот мир, еще недостаточно сильно и осознано, чтобы вновь стать монументальным, как это имеет место в «Будденброках» Томаса Манна»).

Вторым моментом, важным для формирования понимания буржуазности Лукачем, стала демонстрация Вебером неотъемлемой от буржуазности религиозно-моральной рациональности, моральной калькуляции жизни: Вебер говорит о свойственном протестантизму «импульсе к методическому контролю своего поведения», к «ориентированному на божественную волю рациональному преобразованию всего существования»¹². Следующим моментом является изложение Вебером идеи «Beruf», профессионального служения, с ее явными и латентными предпосылками. Ее суть можно изложить в нескольких словах: «Не бездействие и наслаждение, а лишь деятельность служит преумножению славы Господней <...> Жизнь человека чрезвычайно коротка, и она должна быть использована для «подтверждения» своего призвания <...> Вредным занятием считается и созерцание, когда оно осуществляется в ущерб профессиональной деятельности»¹³. Наконец, в унисон с духовными устремлениями Лукача звучало понимание произведения Мартином Лютером. В целом же речь шла о рационально урегулированном и стабилизированном буржуазном образе жизни, который гарантирован от всех превратностей моря житейского.

Термин «искусство для искусства» впервые появился в недрах немецкого романтизма, а затем перенесен во Францию Констаном и де Сталь, где и обрел нужную для себя почву. Как писал Теофиль Готье: «Какой цели служит эта книга? Она служит тому, чтобы быть прекрасной». Но содержание, которое вкладывал Лукач в термин *l'art pour l'art*, как бы наслаивалось на его расхожее значение. Это содержание было связано с мощной концепцией эстета и эстетизма, которую тогда разрабатывал и исповедовал Лукач. Он в те годы едва не написал трактат «Эстет», который наверняка был бы не менее популярен, чем книга «О дендизме и Джордже Браммеле» Барбе д'Оревиля. Эстетство Лукач, с одной стороны, рассматривал как своего рода недуг переутонченной культуры, но с другой, выдвигал ошеломляющий проект «героического эстетизма». В двух словах об этом.

Эрнст Роберт Курциус, который станет светилом германского и европейского литературоведения в 20-е гг., писал историку философии и другу Лукача Францу Баумгартену о впечатлении от «Души и форм»: «Прочитав книгу, я представил себе изнеженного эстета»¹⁴. Это одна сторона медали. А вот дру-

¹² Там же. С. 183.

¹³ Там же. С. 180.

¹⁴ *Lukacs G. Briefwechsel*. S. 300.

гая. Лукач в написанной параллельно с последними эссе из сборника статье «Эстетическая культура» заявлял: «Если мы хотим критиковать современность, то надо критиковать эстета, подобно тому, как в Афинах Сократа надо было критиковать софиста, в цветущем средневековье — папу и рыцаря-разбойника, на закате средних веков — трубадура и мистика, в XVIII веке — мелкого тирана и по-боевому настроенного философа»¹⁵. Эстет — это герой нашего времени.

Однако духовно чуткий Лукач сумел уловить внутренний трагизм подлинного эстета. С «трагическим видением» эстета связывал молодой Лукач свою надежду на преодоление наиболее значительными художниками своего времени *недуга эстетства*: «Положение, конечно, является трагическим, и в жизни людей, творчески и человечески наиболее серьезных (Китс, Флобер, Ибсен) оно стало источником глубоких трагедий. Но трагическую парадоксальность должен так или иначе чувствовать каждый художник. Каждый должен воспринимать свою разукорененность, свою ни с чем не связанную, ничему не принадлежащую сущность. И каждый должен чувствовать невыносимость такой жизни, как его собственная, ведь ее единственным содержанием могли бы стать со-общительность, глубочайшая общность с другими людьми. Стало быть, жизнь эстета — признается это или отрицается, упражняется ли эта жизнь с героическим сознанием или внутренним отвращением — всегда и целиком протекает в атмосфере трагедии. И что в произведениях большинства эстетов является поистине прочувствованным и поистине трогательным, то имеет своим источником подобную трагедию»¹⁶. Лукач приводит в данной связи имена Гуго фон Гофмансталия и Томаса Манна.

Выход из парадоксов и апорий эстетизма Лукач видел тогда, как это вообще было ему свойственно, в доведении эстетизма до максимума, до экстремальности, до достижения эстетизмом точки перегиба: «Ныне возникает новый тип «эстета». Ибо никто уже больше не сможет ничего изменить в том, что живущий в искусстве человек разукоренен, что для него лишь искусство может быть живой действительностью, с которой он должен соотнести всю свою жизнь, что вся его жизнь протекает в атмосфере души, и что все равным образом все является лишь материалом для суверенно формующей силы души. Речь идет лишь о том, неизбежно ли отсюда должны воспоследовать только душевная пустота и анархия, слабость и неплодотворность, бесполезные жалобы и мутное высокомерие»¹⁷. И Лукач ставит неотразимые вопросы, от решения которых, по его мнению, зависит будущее западной культуры: «Нет ли возможности из этих элементов вместо исчезающих воздушных замков настроений построить из твердого камня на прочном фундаменте крепость души? Если все есть душа, то должно ли из этого необходимо проистекать ослабление души? <...> Разве никаких ценностей и различий не существует только из-за того, что мы были вынуждены сами их определять? Разве неизбежное одиночество ведет лишь к анархии, а *ab ovo* непоколебимый трагизм жизни — только к фривольному и циничному пессимизму?»¹⁸

¹⁵ Lukacs G. Ästhetische Kultur // Lukacs 1996: Jahrbuch der internationalen Georg-Lukacs-Gesellschaft. Bern, 1997. S. 13.

¹⁶ Ibid. S. 20.

¹⁷ Ibid. S. 23.

¹⁸ Ibid. S. 23–24.

На эти вопросы истинный, до конца последовательный эстет, согласно Лукачу, может дать не только утвердительный, но и отрицательный ответ: «В перспективе жизни эстетом является тот, кто вмещает жизнь в границы своего искусства. Но не можем ли мы обобщить в одном предложении нашу прежнюю критику эстета как типа: те люди, которые объявляли себя эстетам, были эстетам недостаточно глубоко и недостаточно последовательно?»¹⁹ И Лукач требует от эстетов не декадентских орхидей в петлице визитки, а применения к жизни сущности искусства: «Сущность искусства состоит в формовке, в преодолении сопротивления, в обуздании враждебных сил, в воссоединении расходящегося, того разного, что до этого и вне искусства было вечно и глубочайшим образом чуже-родным. Формование: последний суд над вещами; последний суд, который искупает все искупаемое и божественным насилием принуждает все к спасению»²⁰. Тут можно воочию видеть, как философия искусства молодого Лукача переходит в этику, а этика – в теологему Страшного суда и мистику Спасения. И Лукач ставит перед своим эстетом, снабженным им миссией, невообразимую задачу, которую решает и не может в полной мере решить вся мировая история: «Эстет применяет понятие формы к жизни; эстетическая культура есть формовка души. Не украшение, а формовка; не ее застылость в прекрасных фигурах, а разработка до все большей чистоты ее истинной сущности из хаоса действительности, событий, переживаний; не изливание-в-форму, а формовка; не результат, а бесконечный путь, на котором сформированные фрагменты души обнаруживают поступательное движение вперед. Формовка души»²¹.

Иначе говоря, от своего эстета Лукач ждет того религиозно-нравственного деяния, которое было по плечу лишь Августином, Францискам из Ассизи, Лютерам, Мюнцерам и Аввакумам. Ждет метанойи. Метаморфозы. Умоперемены. Революции души. Посвящения в существенную жизнь. А «трагическое видение» было той призмой, сквозь которую далеко не чуждый эстетизма Лукач разглядел в эстетстве все эти грандиозности.

¹⁹ Ibid. S. 24.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid. S. 25.