

Лукач и Брехт как советские писатели,

или Левая эстетическая теория о мимесисе и катарсисе

Сергей Земляной

Отечественному исследователю надо быть в душе хотя бы немного сюрреалистом, дабы установить сколько-нибудь адекватное отношение к советской литературе периода ее, если вспомнить оборот Константина Леонтьева, «цветущей сложности», то есть 30-х годов XX века. Он ощущает некую внутреннюю тревогу и тоску, приближаясь к отмененному печатью «Grand Style» — громадному, но совершенно пустому, ныне никем не обитаемому зданию советской литературной классики социалистического реализма (далее — СР).

Дорога к фантому

Картина выглядит достойной кисти Сальвадора Дали именно в силу своей странности, в силу чуждости, иррациональности для человека начала XXI века от Р.Х. архитектурного плана строителей этого здания. В своем письме Николаю Асееву Борис Пастернак отмечал: «Отличие современной советской литературы от всей предшествующей, кажется мне, более всего в том, что она утверждена на прочных основаниях независимости от того, читают ее или не читают. Это — гордое, покоящееся в себе и самодовлеющее явление, разделяющее вместе с другими государственными установлениями их неизбежность и непогрешимость». Литература, которая не зависит от превратностей чтения, — это сильно, хотя и непонятно: современность живет под знаком смерти автора и диктатуры читателя.

Дорога к этому фантому, к этому идеологическо-литературному кентавру СР пролетала в том числе и через эстетическую теорию, которая должна была по отношению к нему как-то определиться. Среди левых авторов 30-х годов венгр Георг Лукач и немец Бертольд Брехт были одними из самых пронзительных (и знаменитых) и приложили руку почти равным образом и к доброму, и к худому в советской литературе. Иными словами, Лукач и Брехт будут тут рассматриваться в качестве советских писателей, кем они, в сущности, и были в 1930-е годы: Лукач — в качестве члена немецкой секции Союза советских писателей СССР и постоянного сотрудника многих советских журналов и газет, Брехт — в качестве советского драматурга и журналиста, соредатора советского немецкоязычного журнала «Das Wort».

Дебаты, которых не было

Одной из парадоксальных особенностей т.н. Брехт-Лукач-дебатов (далее БЛ-дебатов) является то, что никаких дебатов в тесном смысле не было. Летом 1931 года Лукач по поручению Коминтерна из СССР переезжает в Берлин, где до 1933 года работает в качестве литературного критика и партийного функционера. Брехт после триумфального успеха своей (и композитора Курта Вейля) «Трехгрошовой оперы» и шумного скандала вокруг постановки своей (и Вейля) оперы «Расцвет и падение города Махагоны» на рубеже 20–30-х годов пишет «марксистскую» дидактическую пьесу «Высшая мера» и сблизается с писателями из круга коммунистического «Бунда пролетарских революционных писателей» и его печатного органа «Die Linkskurve» («Левый поворот»). В Берлине Лукач и Брехт сталкиваются впервые не только эпистолярно и лично, но и на почве теории: в «Die Linkskurve» Лукач публикует серию критических статей, где выпущенные Лукачем полемические снаряды начинают рваться совсем рядом с Брехтом, а то и попадают прямо в него.

1933 год внес крутые перемены в судьбы обоих участников т.н. дебатов Брехт-Лукач. Оба оказались вне Германии, в эмиграции: Лукач — в Советском Союзе, Брехт — последовательно в Чехословакии, Австрии, Швейцарии, Дании, Швеции, Финляндии, США. На долгое время, с 1933 по 1939 год, Брехт осел в

Дании, где на берегу моря, в деревне Сквобстранд, приобрел себе рыбацкий дом. Судьбы левого искусства отныне оба связывали с Советским Союзом.

После возвращения в СССР в 1933 году Лукач развил активную теоретическую деятельность. Он выступал со своими работами в ведущих советских русско- и немецкоязычных периодических изданиях: «Литературная газета», «Интернациональная литература», «Литературный критик», «Internationale Literatur», «Das Wort». Именно эти публикации привлекли самое пристальное внимание Брехта и заделали его за живое. У не чуждого мнительности Брехта эта непрерывная череда якобы «директивных» публикаций Лукача вызывала аллергию и

ничто! — из этого богатства не было отдано гласности в 1930-е годы. Рукописи Брехта, направленные против концепций Лукача, стали достоянием общности только после его смерти в 1956 году.

Две команды

Здесь имело место не просто идейное столкновение двух теоретиков, пусть заочное. Происходило мыслительное противоборство двух школ, двух команд. Брехт еще и потому имел возможность хранить молчание даже в скептических для себя ситуациях, что за него было кому предстательствовать. В наброске к статье на тему народности Брехт без упоминания имен, но пофигурно вывел художников, которые

столкновения разных точек зрения не было. А была активная теоретическая и эссеистская деятельность Лукача и молчаливой, но упорное сопротивление ей со стороны Брехта. Заочный диалог двух левых мыслителей был стилизован под «БЛ-дебаты» в идеологические 60–70-е годы XX века, когда во множестве последовали попытки «отыграть», нейтрализовать Лукача как теоретика-марксиста с помощью его заочного оппонента Брехта.

Подражание и очищение страстей

Центральный аспект БЛ-дебатов — коренное различие между Лукачем и Брехтом в трактовке и оценке философии искусства Аристотеля, ее главных

этапов) и канонизированный СР как генеральный метод литературы и искусства, Лукач избрал угрожающую умственной стратегии многократных подмен. Сталинскую концепцию СР он подменял «ленинской теорией отражения» из «Материализма и эмпириокритицизма», «Материализм и эмпириокритицизм» он релятивировал с помощью «Философских тетрадей» Ленина, где тот, по существу, отказался от своей «теории отражения» как «копирования, фотографирования объективной реальности». Этот не «зеркальный» (как в ленинской статье «Лев Толстой как зеркало русской революции») принцип отражения он подменял «высоким реализмом» Шекспира и Филдинга, Бальзака и Толстого, а все вместе — подкреплял Аристотелем.

Главный спор участников БЛ-дебатов происходил как бы на глубине, как подземный пожар, не выходя на поверхность, и разгорался он прежде всего вокруг проблем мимесиса и катарсиса.

Лукач считал образцовым для понимания художественной формы рассмотрение Аристотелем в «Поэтике» генезиса и сущности трагедии. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] с помощью речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающего путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». Лукач, со своей стороны, пишет: «Художественное произведение должно, стало быть, отразить все существенные, объективные определения, которые объективно детерминируют воссоздаваемый им фрагмент жизни, в правильной и пропорциональной взаимосвязи. Оно должно отразить его так, чтобы этот фрагмент жизни стал понятным и сопереживаемым в себе самом и исходя из себя самого <...> Тотальность художественного произведения является интенсивной: это закрученный и замкнутый в себе комплекс тех определений, которые — объективно — имеют решающее значение для изображаемого куска жизни».

В этой трактовке художественного произведения аристотелевский мимесис помножен на гегелевское учение о тотальности. По умственным лекалам Гегеля Лукач модифицирует «подражание» Аристотеля: «Во всяком большом искусстве действительность эта цель: дать образ действительности, в котором противоречия явления и сущности, частного случая и закона, непосредственности и понятия и т.д. разрешены таким образом, что при непосредственном впечатлении от художественного произведения они совпадают в спонтанном единстве».

Кое-что о собственном мире

Но и в препарированное указанное учение Аристотеля о мимесисе Лукач, дабы окончательно не потерять контакт с современным искусством, вынужден был внести существенный момент, резко осложняющий, сдвигающий нарисованную им гармоническую картину «подлинного» произведения искусства. Тотальность последнего состоит в том, что в нем связаны начала и концы, что все его предпосылки находятся внутри него. Отталкиваясь от этого художественного постулата, Лукач вводит понятие «мира» художественного произведения: «Всякое значительное художественное произведение создает «собственный мир». Персонажи, ситуации, ход действия и т.д. имеют особое, совершенно отличное от любого другого произведения качество. Чем более великим является художник, чем могущественнее его творческая сила, пронызывает все моменты художественного произведения, тем более выпукло выступает в своих подробностях этот «собственный мир» произведения».

Очевидно, что введение понятия «собственного мира» произведения искусства подрывает в принципе всю лукачевскую концепцию мимесиса: собственный мир произведений, как любой мир, вообще не может быть отражением чего бы то ни было (Лейбниц: «Монада не имеет окон»). В лучшем случае он может быть (интерпретированной) моделью другого мира. Миры несоизмеримы, и тем более между ними не может быть взаимно однозначного соответствия, «объективного отражения» одним другим. И здесь не помогают никакие оговорки Лукача: если произведение искусства имеет «собственный мир», то с «теорией отражения» надо распрощаться. Брехт же на дух не признавал идею «собственного мира» произведения искусства. Он, как и Сергей Эйзенштейн, понимал его скорее как монтажную конструкцию.

По Лукачу, если общественные связи и взаимодействия людей, публики сводятся к вешной, фетишизированной «среде», к безжизненной кулисе, перед которой якобы должна разыграться драма предоставленной себе самой индивидуальности, то самым удачным решением определения данной личности, она сама содержательно обедняется и искажается в своей сущностной структуре. Очевидным образом Лукач метит здесь не только во Фрейда, но и в таких его последователей, как Бертольд Брехт и Петер Зуркамп, в их трактовку катарсиса, который они сочли принадлежностью буржуазной культуры: в совместных «Примечаниях к опере «Расцвет и падение города Махагоны» они апеллировали именно к тому произведению Фрейда, название которого обыграл здесь Лукач («Неудовольствие от культуры»).

Катарсис по Макаренко и Фрейду

Столь же сложную переработку получила у Лукача аристотелевская категория «катарсиса». Фактически Лукач посвятил ей отдельный трактат, который закамouflировал под эссе о Макаренко. Обращаясь к педагогической практике Макаренко, отраженной в его романах, Лукач разбирает значение драматической коллизии и ее внезапного разрешения в жизни и в литературе. Он подчеркивает, что для Макаренко эмоциональный взрыв, коллизия, сознательно и вовремя разрешенная или, будучи спонтанной, соответствующим образом оцененная, стали сквозным воспитательным принципом. Это могло произойти, поскольку лежащие в основе этого педагогического приема общественно-человеческие факты, согласно

«То, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом».

Относительно реализма — и мимесиса — Брехт делал еще одну фундаментальную оговорку. Она касалась специфичности языка литературы и искусства, на который отнюдь не переводились «естественным образом» жизненные достоверности. Об этой специфике лучше всего сказал Виктор Шкловский, у которого Брехт позиционировал не только идею «очуждения»: «Мы привели в своих прежних работах много примеров, как то, что считается «отражением», на самом деле оказывается стилистическим приемом. Мы доказывали, что произведение построено целиком, в нем нет свободного от организации материала». О той же условности, умышленности языка искусства, об отсутствии в нем прямой «отраженности» писал и Брехт: «О неаристотелевском театре: копии действительности, используемые театром, могут быть неточными, и тем не менее это не отражается на цели их использования, заключающейся обычно в возбуждении определенных эмоций».

В заметке о «Поэтике» Аристотеля Брехт заявляет, что «восприятие зрителем художественного произведения, его сопереживание в понимании Аристотеля не происходило во времена Аристотеля так же, как это имеет место сейчас, в эпоху высоко развитого капитализма». Брехт указывает конкретно на тот тип восприятия, в отношении которого катарсис не срабатывает: «Трезвое, критическое, отталки-

Ревизия Аристотеля

Брехт, объявивший войну буржуазному театру, выдвинул программу полной ревизии философии искусства Аристотеля. Специально этому посвящена его заметка «Критика вживания в образ. (Критика «Поэтики» Аристотеля)». Брехт тут заявляет: «Нам кажется, что величайший общественный интерес представляет аристотелевское определение цели трагедии, а именно, катарсис, очищение зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, возбуждающим страх и сострадание. Это очищение происходит благодаря своеобразному психическому акту вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером».

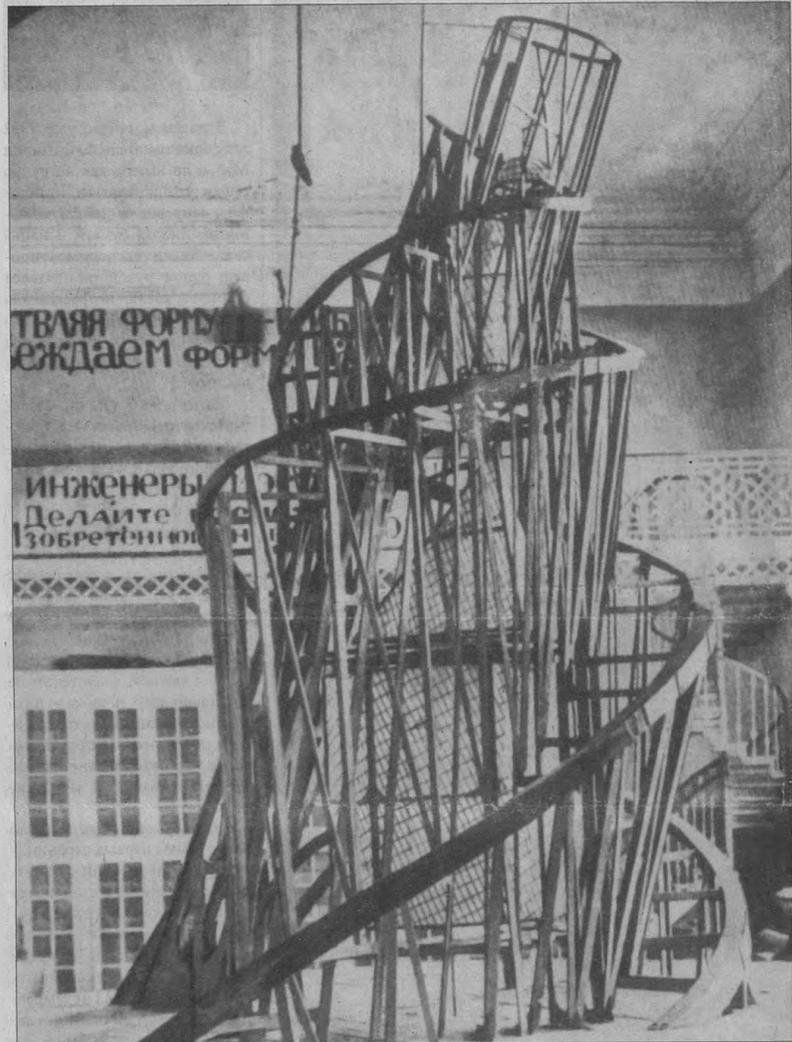
В чем-то существовало Брехт и тут понял Аристотеля лучше, чем Лукач. Так Аристотель заявляет: «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости». Аристотелевский дискурс художественного подражания — это вовсе не дискурс объективной истины. Так, объявляя Гомера единственным поэтом, который «вполне знает, что ему должно делать», Аристотель далее формулирует с прямой и наивно-стихотворной гениальностью: «Преимущественно Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь». Брехт отнюдь не был склонен принимать за чистую монету чужие — и свои собственные — похвалы реализму, хотя бы и социалистическому. В «Покупке меди» Философ осторожно намекает:

«То, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом».

«То, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом».

«То, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом».

«То, что вы называли реализмом, по всей вероятности, вовсе не было реализмом. Простое фотографическое отражение действительности было объявлено реализмом».



Идеи Брехта и Лукача, споря друг с другом, переплетаются в едином сооружении, похожем на татлинский памятник III Интернационалу.

Независимая — 2002 — 14 мая — с. 4

Идеи Брехта и Лукача, споря друг с другом, переплетаются в едином сооружении, похожем на татлинский памятник III Интернационалу. Позиции Брехта в советской идеологии и культуре, равно как и в умах немецкой прогрессивной эмиграции, были несравненно слабее, чем позиции Лукача. (Это после Второй мировой войны соотношение сил сменилось на обратное: доста-

понятию — мимесиса и катарсиса, их использования для эстетического обоснования левого искусства и для самоопределения в отношении СР.

Уже в своих статьях в «Die Linkskurve» Лукач напал на концепцию «неаристотелевского театра» Брехта, тем самым по существу поставив в центр своих расхождений с ним брехтовское отношение к поэтике Ари-

Рукописи Брехта, направленные против Лукача, стали доступны только после его смерти

точно вспомнить только «брезжирующий» Театр на Таганке в его лучшую пору.) Брехта это сильно нервировало: он чувствовал себя аутсайдером («декадентом»). Кроме того, развернувшиеся в СССР дискуссии о реализме, натурализме и формализме, где Лукач играл не последнюю роль, все более принимали потенциально угрожающий для Брехта характер. «Я узнал, что к декадансу принадлежу и я», — констатирует он в своем «Рабочем дневнике» (10.09.1938).

Все это побуждало Брехта к трудной работе рефлексии, находившей выражение в большом числе полемически заостренных против Лукача и его взглядов статей, фрагментов, набросков, писем, рабочих записей и т.п. Крайне характерно для Брехта как раз то, что ничто —

развития искусства вела к их произведениям». Отнюдь не был одиночкой и Лукач, как бы он при случае ни подчеркивал, что отстаивает только свои собственные взгляды. Через ряд десятилетий после рассматриваемого отрезка времени Лукач в переписке с А.Лесна называет свои московские годы «хорошим, плодотворным периодом» своей жизни, особо отметив наличие «настоящего духовного коллектива». Это редакция и авторский актив журнала «Литературный критик» той поры, когда его редактировал Михаил Лифшиц: в «духовный коллектив» кроме Лукача и Лифшица входили В.Триб, И.Сац, Ф.Шиллер, Г.Фридендер, к ней принадлежал В.Асмус.

Остается повторить, что дебаты как открытого, публично-

стотеля, к ее главным категориям — мимесису и катарсису. (Здесь и далее под мимесисом понимается подражание, под катарсисом — очищение страстей.) После 1933 года, когда в фокусе философского интереса Лукача оказалась тема реализма, в том числе — СР, и максимальная адаптация «ленинской теории отражения» к проблематике литературы и искусства, категории «мимесиса» и «катарсиса» отнюдь не ушли из поля зрения философа: напротив, именно на «Поэтику» Аристотеля и «Эстетику» Гегеля mutatis mutandis ориентировал Лукач свою собственную философию искусства.

Перед лицом таких массивных идеологических непреложностей, как ленинско-сталинская ортодоксия («ленинский