



П . П . Г А Й Д Е Н К О

Москва  
Издательство "Республика"  
1997

# ТРАГЕДИЯ ЭСТЕТИЗМА

## О мирозерцании Сёрена Киркегора

Датский религиозный мыслитель Сёрен Киркегор\* — фигура чрезвычайно своеобразная. Не многие мыслители XIX в. могут сравниться с ним по тому влиянию, которое он оказал на духовную и интеллектуальную жизнь XX в., не многие мыслители XIX в. являются предметом таких оживленных дискуссий, подвергаются столь многочисленным и разнообразным трактовкам, комментируются и расшифровываются в таком огромном количестве толстых книг, брошюр и журнальных статей, как Киркегор, произведения которого при жизни не только не переводились с датского на иностранные языки, но и не рассматривались как философские: соотечественники ценили в нем талантливого писателя, обладающего прекрасным стилем, но даже самые дальновидные из них не могли бы предположить, какое будущее ожидает его творчество. Европейская читающая публика прошлого века могла услышать о Киркегоре разве что в связи с ибсеновским "Брандом", написанным под влиянием религиозного учения Киркегора, или благодаря Г. Брандесу, издавшему о нем как о писателе небольшое исследование в 1877 г.

Своеобразна, однако, не только судьба Киркегора как философа. Не менее своеобразно и само его учение. В отличие от традиционной для европейской философии систематической формы изложения Киркегор пользуется косвенным способом сообщения своих идей, выступая то как писатель — мастер главным образом дневникового и эпистолярного жанров, то как

---

\* В нашей литературе последних лет имя Киркегора транскрибировалось как "Кьеркегор". Однако в соответствии с нормами датского произношения было бы правильнее вернуться к тому написанию этого имени, которое было принято одним из первых переводчиков сочинений Киркегора на русский язык, П. Ганzenом.

религиозный проповедник, то как автор "психологических" исследований, рассматривающих структуру и эволюцию определенных душевных состояний. И дело здесь не только в том, что Киркегор пользуется самыми различными жанрами; в свое время к разным формам выражения своих идей прибегал, например, Руссо, что не только не затрудняло, но, напротив, облегчало усвоение последних. Главное затруднение, возникающее при чтении произведений Киркегора и вызывающее самые противоречивые толкования, состоит в том, что Киркегор ведет в них диалог с самим собой; высказывая определенный тезис в одном произведении, он оспаривает его в другом. В отличие, например, от Канта, который, сталкивая противоположные принципы и показывая, с одной стороны, правомерность каждого, а с другой — их несовместимость, тем не менее снимает недоумение читателя, объясняя причину возникновения такой антиномичности мышления, Киркегор нигде не пытается примирить обнаруженное им противоречие; каждая из сторон последнего ведет самостоятельное существование и в то же время составляет один из полюсов личности самого автора. В каждом следующем произведении Киркегор обнаруживает новый момент выявленного им противоречия, острота которого постоянно нарастает и, вместо того чтобы примирить их в высшем единстве, как это сделал Гегель, или хотя бы указать на источник их происхождения, как это сделал Кант (последнее хотя и не создает гармонии, но по крайней мере притупляет остроту противоречий, отсылая читателя к другой реальности, формой проявления которой они являются), Киркегор обрывает на самой резкой ноте — заключительным словом его учения является "вера в абсурд", "религия парадокса". Надо или слишком формально и поверхностно, или тенденциозно подойти к философии Киркегора, чтобы в его парадоксе увидеть выход из противоречия, пронизывающего все его учение, в том самом парадоксе, который выражает, скорее, высший накал этого противоречия, кульминацию, где противоречие разрушает родившее его сознание.

Творчество Киркегора — это диалог автора с самим собой, а потому всякая попытка однозначной расшифровки, превращения в монолог мешает проникнуть в его истинное содержание и адекватно сформулировать поставленные в нем проблемы. Вместе с тем такая попытка чрезвычайно соблазнительна, ибо дает интерпретатору возможность использовать для обоснования своих идей богатую и тонкую аргументацию Киркегора, заставить работать созданный датским мыслителем мир образов, включить в определенную систему описанные им экзистенциалы (если пользоваться термином, возникшим уже в ХХ

в.). Вот почему в современной философии существует так много интерпретаций Киркегорового учения: экзистенциалистская, протестантско-теологическая, католическая, фрейдистская.

В данной работе будет сделана попытка рассмотреть философско-религиозное учение Киркегора сквозь призму тех центральных для его творчества проблем, вокруг которых завязался узел основного противоречия, составившего содержание философских и религиозных идей Киркегора и определившего своеобразие как его художественного стиля, так и стиля его мышления. Только рассмотрение этих проблем позволит выявить причину популярности Киркегора в XX в. и интереса к его творчеству и личности. Ибо, не будучи социальным мыслителем, не занимаясь ни экономическими, ни социально-политическими проблемами, Киркегор коснулся того круга вопросов, связанных с кризисом личности, который составил основной нерв европейской философии XX в. "Если рассматривать Киркегора не просто как исключение, а как выдающееся явление внутри исторического движения эпохи, то обнаруживается, что его обособленность была отнюдь не обособленностью, а, скорее, многократно усиленной реакцией на тогдашнее состояние мира. Как современник Бауэра и Штирнера, Маркса и Фейербаха, он был прежде всего критиком событий своего времени, а его "Или — Или" в вопросах христианства определялось одновременно социально-политическим движением" (53, 125).

Если снять акцент автора этого высказывания К. Лёвита на социально-политической стороне дела, акцент, продиктованный его стремлением подчеркнуть близость проблематики Киркегора и Маркса, явно им преувеличенную, то в целом лёвитовское замечание относительно того, что Киркегор чутко уловил основные тенденции своего времени, как они преломились во внутреннем мире личности, совершенно справедливо. В этом отношении Киркегор оказался намного впереди многих мыслителей прошлого столетия, и не случайно в начале XX в. философская мысль Запада увидела в нем своего современника.

## СЁРЕН КИРКЕГОР — ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ МЫСЛИТЕЛЬ

### *1. Киркегор об экзистенциальном характере истины*

Имя Киркегора в сознании современного читателя — как у нас, так и за рубежом — связано в первую очередь с широким философским течением, получившим название экзистенциализма. Киркегор обычно рассматривается как предшественник эк-

зистенциализма, а это приводит к тому, что на его учение — в большей или меньшей степени — проецируются философские концепции Хайдеггера, Ясперса, Сартра. В принципе против этого возражать нельзя — экзистенциализм действительно развил ряд моментов, намеченных у Киркегора, — однако рассмотрение воззрений последнего сквозь призму экзистенциалистских построений следует по крайней мере ограничить. В этом отношении нельзя не согласиться с замечанием А. Веттера, что "эстетический экзистенциализм последних десятилетий" составляет по отношению к учению Киркегора "прямую диалектическую противоположность" (64, 12). Хотя это сказано слишком категорически, ибо невозможно отрицать связь экзистенциалистской философии с киркегоровской традицией (эта связь ощущалась как самими экзистенциалистами, так и всеми их исследователями главным образом в период становления этой философии), но по существу Веттер прав, ибо то направление, в котором развивался экзистенциализм, увело его далеко от Киркегора. Так что не случайно ни Ясперс, ни Хайдеггер, ни Сартр больше почти не ссылаются на Киркегора, последователями которого они признавали себя вначале. Исключение здесь составляют, пожалуй, Л. Шестов и А. Камю, до конца оставшиеся верными если не учению Киркегора, то по крайней мере той трактовке, которую они ему давали.

Тем не менее есть один важный момент, в котором экзистенциализм первоначально действительно совпадал с основным пафосом киркегоровского мышления: речь идет о заявлении Киркегора, что философия должна исходить из предпосылок, не имеющих ничего общего с предпосылками науки. Если позиция ученого всегда является объективной, предполагающей исключение каких бы то ни было элементов, связанных со специфическими особенностями его личности, то позиция философа, заявляет Киркегор, должна целиком определяться его личностью, она принципиально не может быть объективной. Такое заявление, сделанное во времена триумфа гегелевской философии, воодушевленной пафосом научности, должно было диссонировать с господствующим умонастроением, основа которого была заложена еще в начале XVII в. оптимистическим рационализмом Декарта и с тех пор укреплялась усилиями крупнейших европейских мыслителей — Спинозы и Лейбница, Фихте и Гегеля, считавших философское мышление высшей формой науки вообще\*. Этот культ научности не был поколеблен даже кан-

---

\* Гегель, правда, отличал философию как высшую форму научного знания, как мышление о мышлении от естественных наук, форма которых, с его точки зрения, по необходимости конечна, поскольку они

товским учением, ибо последнее, ограничивая возможности философского познания, тем прочнее ставило философию на научный фундамент — ведь само ограничение философских притязаний на исчерпывающее познание существующего диктовалось у Канта стремлением остаться верным строгим и трезвым научным предпосылкам.

Заявление Киркегора, сделанное им в середине 40-х гг. XIX в., шло вразрез с вековой рационалистической традицией и только потому не получило должного отпора со стороны современников, что вряд ли было услышано кем-либо из европейских философов, а в Дании в то время еще не было сложившейся философской школы. Каковы же аргументы Киркегора в пользу столь парадоксального утверждения?

Основной принцип, из которого, по существу, вырастает вся аргументация Киркегора против понимания философии как науки, может быть сформулирован следующим образом: истина — это не то, что ты знаешь, а то, что ты есть; истину нельзя знать, в истине можно быть или не быть. Поэтому истина, с точки зрения Киркегора, не есть нечто отвлеченное от личности, пребывающее только в сфере ее знания и не затрагивающее ее бытия, не есть нечто одинаковое для всех, общезначимое, не зависящее от человека, — напротив, истина может быть только личной или, как говорит Киркегор, экзистенциальной, то есть внутренне неразрывной с существованием человека, неотделимой от его личности. Если с точки зрения науки истина общезначима, то, по Киркегору, истина и общезначимость, всеобщность — взаимоисключающие понятия. А то обстоятельство, что в его эпоху истина отождествлялась со всеобщим, было для Киркегора ярчайшим свидетельством духовного кризиса этой эпохи.

Самого себя Киркегор называл "коррективом эпохи", и первая поправка, которую он попытался внести, состояла в утверждении, что философия не может быть научной, а может и должна стать экзистенциальной. Объективно-научное мышление, говорит Киркегор, принципиально отвлекается, абстрагируется от существования мыслящего субъекта: "...это — мышление, при котором не существует мыслящего". "Путь объективной рефлексии превращает субъекта в нечто случайное и тем самым превращает экзистенцию в нечто безразличное, исчезающее. Путь к объективной истине уводит от субъекта, и, по мере того

---

имеют дело с "конечным содержанием". Именно это различие естествознания и спекулятивной науки — философии — давало Гегелю возможность утверждать, что абсолютное знание достижимо; ориентация на естественно-научное мышление сделала бы такое утверждение по крайней мере сомнительным.

как субъект и субъективность становятся безразличными, истина тоже становится безразличной, и это как раз и называется ее объективной значимостью, ибо интерес, так же как решение, есть нечто субъективное. Путь объективной рефлексии ведет к абстрактному мышлению, к математике, к разного рода историческому знанию; он постоянно уводит от субъекта, "быть" или "не быть" которого становится бесконечно безразличным, и это объективно совершенно правильно, ибо "быть" или "не быть" имеет, как говорит Гамлет, "только субъективное значение" (48, 184).

Пытаясь рассуждать объективно, научно, мыслитель неизбежно должен отвлекаться от собственного существования и рассматривать проблему, так сказать, с точки зрения вечности. Но как может человек, существо временное, встать на точку зрения вечности? Не означает ли это просто самоуничтожения его живой, временной личности? Если бы спекулятивный философ задумался над своим требованием встать на объективную точку зрения, требованием, от имени науки предъявляемым к индивиду, то он "понял бы, что самоубийство есть единственное практическое истолкование его попытки" (48, 188).

С присущей ему склонностью к заострению проблемы Киркегор объявляет позицию спекулятивного философа как беспристрастно объективного ученого "позицией самоубийцы". Сказано резко, но основания для этого у Киркегора тем не менее есть. В самом деле, философ, всю свою жизнь занимающийся академической деятельностью, постоянно совершает над собой своеобразную операцию: он как бы расщепляет себя надвое, причем одна половина его личности — интеллектуальная — живет в чистом эфире спекулятивного мышления, в "стихии истины", если воспользоваться термином Гегеля, в то время как другая ведет партикулярный образ жизни, который ничем не отличается от образа жизни обывателя; при этом философ удовлетворяет как свою тоску по всеобщему, так и индивидуальные склонности. Тоску — на кафедре и за письменным столом, склонности — "в свободное от работы время". Такое чисто интеллектуальное приобщение ко всеобщему вполне примиряет философа с филистерским образом жизни\*.

---

\* "Трудности умозрения, — пишет Киркегор в своем дневнике, — растут по мере того, как приходится экзистенциально осуществлять то, о чем спекулируют. Но в общем в философии (и у Гегеля, и у других) дело обстоит так же, как и у всех людей в жизни: в своем повседневном существовании они пользуются совсем другими категориями, чем те, которые они выдвигают в своих умозрительных построениях, и утешаются совсем не тем, что они так торжественно возвещают" (24, 240, 241).

Удивительно метко сказал как-то Л. Н. Толстой о Гегеле: "Выводы этой философской теории потакали слабостям людей" (17, XVI, 326). Считая возможным примирить расщепленные половинки индивида посредством познания истины, снять отчуждение человека путем объяснения причин возникновения отчуждения, которое с необходимостью будет существовать, доколе существует человеческая история, Гегель полагал, что истинная форма существования человека есть его существование как философа. И поэтому вполне резонно звучит иронический вопрос Киркегора: "Что же делать мне, если я не хочу быть философом?" (46, 720). Философия, развивая Киркегор свою мысль, признает возможность абсолютного примирения. Но тем самым она отождествляет сферу спекулятивного мышления, которое примиряет противоречия прошлого, опосредует их, со сферой свободы, то есть с будущим. Такое отождествление, по Киркегору, равносильно уничтожению будущего (46, 723).

Всякое научное знание необходимо имеет систематическую форму; теоретически осмыслить действительность — значит построить такую систему понятий, внутри которой нашло бы свое объяснение любое частное явление, любой эмпирический факт. Систематичность — это важнейший принцип научного знания. Рассматривая философию как науку, Гегель в свое время дал классическое выражение этого принципа, заявив, что истина есть система.

"Истинной формой, в которой существует истина, — писал он в "Феноменологии духа", — может быть лишь научная система ее. Моим намерением было — способствовать приближению философии к форме науки, к той цели, достигнув которой она могла бы отказаться от своего имени любви к знанию и быть действительным знанием" (7, IV, 3).

Действительно, соглашается Киркегор, система есть самая совершенная форма знания, однако знание не есть та сфера, в которой можно обрести истину. Система может быть совершенной, законченной только при одном условии: если она оставляет вне поля зрения действительную экзистенцию человека, и прежде всего экзистенцию самого строящего систему. Личность человека — это, согласно Киркегору, нечто принципиально несистематизируемое. Систематизация — умерщвление личности, и оно совершается всякий раз, когда философы, как, например, Гегель, рассматривают ее в качестве момента в системе. Существование, говорит в этой связи Киркегор, — это система для Бога; но для существующего духа оно не может быть системой. Только с точки зрения вечности или, что то же самое, с точки зрения Бога можно, по Киркегору, рассматри-



вать отдельную личность как момент; но когда на эту точку зрения хочет встать сам смертный, он не только не достигает того, чего пытался достигнуть этим актом, но, напротив, совершает предательство по отношению к собственной личности, так как она тем самым оказывается принесенной в жертву стремлению "все понять" или, как говорит Киркегор, "приобрести весь мир". "Ибо мало пользы человеку, если он обретет весь мир, но повредит душе своей" — это евангельское изречение Киркегор вспоминает очень часто (46, 778, 779). "Давным-давно пора остерегаться той великодушно-геройской объективности, с которой многие мыслители строят свои системы, имея в виду лишь чужое благо, а не свое собственное" (46, 717).

Итак, философия не может быть объективной, общезначимой, ибо при этом она оказывается отчужденной от личности самого философствующего; не научно-систематической, а экзистенциальной, личностной философии — вот чего требует Киркегор\*. Не такой философии, строя которую с помощью рациональных средств — понятий — мыслитель полностью отвлекается, уходит от своего обыденного бытия, чтобы потом вернуться в него (ибо нельзя же в самом деле реальному человеку жить в чистом эфире мышления: отсюда непрерывные переходы из "Божьего храма" — "домой"), а такой философии, в которой он мог бы постоянно оставаться "дома", не делая непрерывных переходов и не меняя рабочего костюма общезначимости на домашние туфли и халат частной жизни. Философии, противоположной объективной, когда "познающий субъект из человека превращается в нечто фантастическое\*\*", а истина — в фантастический предмет его познания" (48, 189). Эта философия должна исходить из реального существования человека так, чтобы он мог оставаться "философом" в своем повседневном

---

\* Французский философ Ж. Валь, посвятивший Киркегору обстоятельное исследование, замечает по этому поводу: "Величие Киркегора, ощущение богатства и глубины, которое дает его творчество, происходит главным образом от очень тесной связи между его творчеством и его жизнью" (66, 449).

\*\* "Нечто фантастическое" — это, с точки зрения Киркегора, то "чистое я", которое у Канта выступало как трансцендентальный субъект, равное самому себе "я" трансцендентальной апперцепции, впоследствии ставшее исходным пунктом философии Фихте. Киркегор полагает, что понимание философии как рационально построенной, исходящей из единого принципа системы ведет свое начало от Декарта, впервые положившего в основу именно "чистое я" — "мысль, следовательно, существую". Если существование, рассуждает Киркегор, становится атрибутом мышления, если оно может быть выведено из мышления, то философия, имеющая дело именно с мышлением, вправе претендовать на то, чтобы снять существование в понятии, которое — при такой постановке вопроса — становится демиургом действительности.

существовании. Поэтому, стремясь создать подобную философию, Киркегор никогда не называл себя философом, заявляя, что он — только "частный мыслитель". Речь шла не только о том, что он не вел публичной жизни или, как предпочитали выражаться в то время в России, не ходил в присутственное место, не только о том, что, не желая зависеть от общественных учреждений, он даже свои сочинения издавал частным образом и на свой собственный счет, — речь шла прежде всего о том, что свою философию Киркегор считал частным делом, чем-то глубоко личным. Философия для Киркегора становится сферой, где он решает вопрос "быть или не быть", и решает его для себя, ибо никто не может решить такой вопрос для другого. В этом смысле очень точно определил экзистенциальную философию Киркегора Л. Шестов: "Свою философию он называл экзистенциальной — это значит: он мыслил, чтобы жить, а не жил, чтобы мыслить" (24, 233).

Этот принципиальный отказ от того, чтобы строить философскую систему, "имея в виду лишь чужое благо, а не свое собственное", вызван у Киркегора, во-первых, тем, что он видит невозможность быть одновременно частным лицом и носителем всеобщего или, употребляя термин молодого Маркса, "представителем родовой сущности человека", а во-вторых, нежеланием превращать эту "родовую сущность" в "средство для поддержания индивидуального существования" (15, 567). Ибо в сфере духовной деятельности превращение родовой сущности в средство для поддержания индивидуального существования принимает наиболее каверзные формы, что стало особенно заметно в XX в., когда индивидом, выступающим от имени "родовой сущности", все чаще становится бюрократ — бюрократ в сфере государственной, правовой, научной и т. д. В этой ситуации выступление от имени всеобщего — народа, человечества и т. д., то есть забота о чужом благе, — становится просто "средством для поддержания индивидуального существования", создается профессия демагогов, нашедшая свое законченное выражение в фигурах фашистских лидеров.

Киркегор еще не столкнулся с такой отчетливо выраженной социальной ситуацией, но тенденцию в этом направлении он уже ощутил. Однако, требуя превращения философии из профессионального дела в личное, Киркегор не мог не встретиться с весьма серьезным затруднением. Вот как он сам его формулирует: "Объективный путь... как полагают, имеет достоверность, которой нет у субъективного пути (и это понятно: невозможно мыслить вместе экзистенцию, существование, и объективную достоверность); объективный путь, как полагают, дает возможность избежать ту опасность, которая встречается нас на

субъективном пути, эта опасность в ее кульминационном пункте есть безумие” (48, 184—185). Действительно, уничтожая требование общезначимости, снимая определение истины как того, что имеет силу для всех, Киркегор тем самым теряет единственный критерий, который дает возможность отделить фантастическое от реального, душевнобольного человека от здорового; ведь и у того, и у другого одинаково присутствует внутреннее убеждение в реальности их экзистенциального опыта и адекватности с этой реальностью высказываемых ими мыслей. А как раз наличие внутреннего убеждения и сопровождающего его ощущения адекватности, верности самому себе, собственной аутентичности — это и есть критерий истинности, если ее истолковывать как субъективную, экзистенциальную.

Проблема, вставшая перед Киркегором в связи с его попыткой пересмотреть понятие истины, как оно сложилось в рационалистической философии от античности до XIX в., оказалась достаточно сложной. Характерно, что в экзистенциализме, развившем киркегоровское понимание истины как экзистенциальной (“место” которой не в познании, не в суждении\*, а в самом бытии), вновь было воспроизведено то самое противоречие, а именно — несовместимость субъективного характера истины с ее объективной достоверностью, которое сформулировал Киркегор. Оставаясь верными киркегоровскому пониманию истины, экзистенциалисты должны были бы решительно отказаться от попытки создания систематического философского учения, то есть от придания своим размышлениям научно достоверного характера. Однако многие из них — Сартр, ранний Хайдеггер — как раз пытались строить систему экзистенциальной философии, что привело к ряду парадоксов.

Не случайно между различными представителями экзистенциализма возникла полемика именно по вопросу об экзистенциальности истины. Один из наиболее радикальных приверженцев Киркегора, Лев Шестов, отстаивал киркегоровский принцип субъективности истины, принимая самые крайние следствия этого принципа, перед которыми отступали не столь радикальные представители этого направления.

Вот каким образом Шестов формулирует основной принцип философии Киркегора, который он с ним полностью разделяет: “Платон (устами своего несравненного учителя Сократа) возвестил миру: “Нет большего несчастья для человека, как сде-

---

\* “Не высказывание есть первичное “место” истины... — пишет Хайдеггер, — а, напротив, сама изначальная “истина” есть “место” высказывания и является онтологическим условием возможности того, чтобы высказывание могло быть истинным или ложным” (34, 226).

латься мисологосом, то есть ненавистником разума...” Если бы нужно было в нескольких словах сформулировать самые заветные мысли Киркегора, пришлось бы сказать: самое большое несчастье человека — это безусловное доверие к разуму и разумному мышлению... Во всех своих произведениях он на тысячи ладов повторяет: задача философии в том, чтобы вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость “искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом и абсурдом” (24, 238—239). Но ведь совершенно очевидно, что такого рода философия (оставим пока на совести Шестова его трактовку Киркегора, к которой мы еще вернемся), теряя свою общезначимость, в конечном итоге также должна утратить и возможность быть сообщенной другим: ведь “то, что все привыкли считать парадоксом и абсурдом”, не может быть в принципе сообщено “другому”, “оно должно составлять — на радость или на горе — вечную и неотъемлемую собственность” того индивида, который “нашел в себе смелость искать истину в абсурде” (46, 211). Шестов чаще всего ссылается в качестве примера на “философию” библейского Иова, который, в отличие от “афинского симпозиума” мудрецов, искавших “свет разума”, обратился в поисках выхода из безвыходного положения к “вере в абсурд”, пренебрег принципом общезначимости, с точки зрения которого его положение представлялось абсолютно безнадежным, и обратился к “парадоксальной вере”. Но ведь в таком случае, будь Шестов последовательным, он должен был бы оставить свою философскую деятельность, перестать писать книги и статьи и остаться наедине с тем “абсолютно личным” миром, который не поддается никакому сообщению другим, как это сделал Иов, оставшись один на один с Богом; всякая коммуникация с людьми только создавала бы препятствия для общения с Богом. Иов не философствует, он кричит, плачет, проклинает, и это действительно адекватная форма его веры, его личной позиции. Противоречие содержания философии Шестова самой форме философии зафиксировал, в частности, Н. Бердяев. В борьбе против “власти общеобязательного”, писал он, Шестов “был так радикален, что верное и спасительное для одного он считал неверным и необязательным для другого. Он, в сущности, думал, что у каждого человека есть своя личная истина. Но этим ставилась все та же проблема сообщаемости. Возможно ли сообщение между людьми на почве истины откровения, или это сообщение возможно лишь на почве истин разума?..” (2, 107).

Сознавая невозможность соединить экзистенциальность с общезначимостью, необходимой для того, чтобы придать содержанию сообщаемость, другой представитель экзистенци-

ализма, К. Ясперс, занимает в общем и целом позицию, существенно отличную от шестовской. "Так как философия хочет быть не философией исключения, а философией "общего", — пишет Ясперс, — то она сама считает себя истинной лишь тогда, когда она способна перевести себя в действительность многих" (41, 95). В споре между всеобщим и индивидуальной экзистенцией, исключением, Ясперс — не без оговорок и колебаний — все же становится на сторону всеобщего. Однако в жертву экзистенции приносится один из важнейших атрибутов всеобщего — его объективная, независимая от индивида реальность; Ясперс определяет истину через коммуникацию, переодевая общезначимость в одежду сообщаемости. Это с необходимостью влечет за собой признание множественности истин, выбивает из-под истины тот фундамент, на который ее, в целях укрепления ее статуса, поставила рационалистическая философия, а именно фундамент логики, и заставляет возводить здание истины на песке "экзистенциальной коммуникации". Релятивизм оказывается платой за допущенный в философию принцип личностного начала.

Соответственно и трактовка, которую Ясперс дает философии Киркегора, существенно отличается от шестовской. С его точки зрения, борьба Киркегора против научности философии, против ее систематической формы отнюдь не была борьбой против разума. Оба мыслителя — Киркегор и Ницше\* — "ставят вопрос о выведении разума из глубин экзистенции. Еще никогда столь радикальное восстание против голого разума не осуществлялось на таком высоком уровне фактических возможностей мышления. Эта постановка вопроса — вовсе не вражда к разуму, напротив, оба пытаются усвоить все виды разумности; это не философия чувства, ибо оба ищут выражения в понятии; это не догматический скептицизм — мысль того и другого, напротив, ищет истину" (41, 11). Если Шестов максимально заостряет антирационализм Киркегора, то Ясперс, наоборот, пытается показать, что существо поставленных Киркегором проблем отнюдь нельзя свести к антирационализму.

Обратимся, однако, к самому Киркегору и посмотрим, как он решает то противоречие, которое привело к существенному расхождению во взглядах его последователей. Размышления Киркегора по поводу им самим отмеченного противоречия чрезвычайно интересны; они позволяют расшифровать подлин-

---

\* Большинство экзистенциалистов, да и не принадлежащих к экзистенциализму философов, склонны рассматривать Киркегора и Ницше как мыслителей, духовно близких друг к другу, несмотря на все различие в содержании учения обоих.

ное содержание проблемы, нашедшей свое антиномическое выражение в виде этого противоречия. Возражая тем философам, которые считают, что общезначимость, объективность есть гарантия против смещения истины с предрассудком или фантазией, средство, позволяющее отличить нормального человека от безумца, Киркегор замечает, что "отсутствие внутреннего — это тоже сумасшествие. Объективная истина, как таковая, отнюдь еще не позволяет заключить относительно того, кто ее высказывает, что он находится в здравом рассудке" (48, 185). Для пояснения своей мысли Киркегор рассказывает забавную притчу о сумасшедшем, который решил сбежать из сумасшедшего дома, перехитрив врача. С этой целью он использовал наиболее общезначимое, не возбуждающее никаких сомнений высказывание: "Земля кругла". "Он хочет убедить его (врача. — П. Г.), что он не сумасшедший; он ходит взад и вперед по комнате и время от времени говорит: "Земля кругла!" А разве земля не кругла?.. И разве сумасшедший — тот человек, который, высказывая общепринятую и всеми уважаемую объективную истину, надеется тем самым доказать, что он не сумасшедший?" (48, 185). Однако именно то средство, с помощью которого больной хотел убедить врача в том, что он уже здоров, с несомненностью доказывает последнему, что тот болен. "Однако теперь, — заключает Киркегор, — не все врачи, и требование времени оказывает значительное влияние на вопрос о сумасшествии... современность, модернизировавшая христианство, модернизировала также вопрос Пилата, и потребность эпохи найти нечто такое, на чем она могла бы покоиться, возвещает о себе вопросом: что такое сумасшествие?" (48, 185—186).

До сих пор, продолжает Киркегор свое рассуждение, был хорошо известен один вид помешательства, его можно было бы назвать субъективным, и выражался он в том, что человеком овладевала какая-то страсть, определенная навязчивая идея. Примером такого рода помешательства может быть, скажем, Дон Кихот. Здесь мы имеем дело, по Киркегору, с гипертрофией внутреннего, субъективного мира, который не соотнесен с объективным. "Если безумие есть гипертрофия внутреннего, то его трагизм и комизм состоят в том, что то, что бесконечно занимает несчастного, является фиксированной частностью, не интересующей остальных людей. Если же, напротив, безумие состоит в отсутствии внутреннего, то комическое заключается в том, что то, относительно чего счастливец знает, что оно есть истина, истина, важная для всего человечества, совершенно, однако, не занимает его самого, монотонно повторяющего ее с достоинством высокоученого пономаря. Этот род безумия представляет собой нечто более нечеловеческое, чем первый:

первому страшно посмотреть в глаза, чтобы не открыть глубину безумия; но на второго трудно отважиться взглянуть из страха перед возможностью открыть, что у него не настоящие глаза, а стеклянные и вместо волос — мочала, короче, что он весь искусственный. Если случайно встретишься с таким душевнобольным, болезнь которого состоит именно в том, что у него нет души, то слушаешь его с холодным ужасом; не знаешь, можно ли поверить, что тот, с кем ты говоришь, человек, а не просто трость... Пуститься в разумную и спекулятивную беседу с тростью — ведь это действительно почти стать сумасшедшим” (48, 186—187).

Этот отрывок интересен потому, что здесь Киркегор с предельной ясностью обнаруживает ту действительно реальную проблему, которая лежит в основе его полемики с принципом объективности и общезначимости.

Выступление Киркегора против принципа научности, объективности нельзя рассматривать абстрактно, сталкивая между собой экзистенциальность и объективность, как это делает, скажем, Шестов, и требуя признания одного из противоположных принципов. При такой постановке вопроса невозможно с достаточной четкостью выявить, почему, собственно, Киркегор выдвинул этот новый принцип, разве что попытавшись, подобно Шестову, объяснить его чисто психологическими мотивами. По мнению Шестова, Киркегор выпал из общей колеи человеческого существования в силу ряда обстоятельств личной жизни; он не мог жить так, как живут все, вследствие чисто физиологических причин, не позволивших ему жениться на любимой девушке. Тем самым шестовский Киркегор, подобно библейскому Иову или базельскому профессору Ф. Ницше — тоже, кстати, в соответствии с той же схемой обязанному своим бунтом против всеобщности чисто физиологическим факторам (см. работу Л. Шестова ”Философия трагедии”), — становится исключением и создает экзистенциальную философию — философию исключений.

В действительности же Киркегор только потому и оказался мыслителем, идеи которого, если воспользоваться его словами, оказались ”важными для всего человечества” и пережили в XX в. как бы второе рождение — ренессанс, что в них по-своему получила выражение одна из серьезнейших тенденций в духовной жизни Западной Европы, тенденция, мало кем в то время осознанная. Он не только зафиксировал, но и осмыслил явление, которое свидетельствовало о зарождении нового типа общества, окончательно сложившегося в капиталистической Европе уже в XX в. и получившего название ”массового”. Речь идет об обществе ”стандартизованных индивидов”, духовную

пищу которых составляют общие истины, преподносимые им с помощью радио, телевидения, прессы — всех многочисленных средств массовой пропаганды. Эти общие истины, по Киркегору, никого не занимают, ибо не являются ничьей личной истиной, однако те, кто занят их производством, — сословие идеологов, — повторяют их "монотонно и с достоинством"; теперь, правда, идеологи уже не столь наивны, как сто лет назад, и большинство из них хорошо знает, что эти истины важны отнюдь не для всего человечества, а скорее для тех, кто является заказчиком и оплачивает труд идеолога. Что же касается потребителя этой идеологической продукции, он, как правило, не подозревает о том, как производятся истины; на то он и потребитель, чтобы использовать готовое, не размышляя, как и из чего оно сделано. Его сознание с самого начала сфабриковано идеологами, да и сам он весь искусственный, хотя глаза у него не стеклянные и на голове вовсе не "мочала", а обыкновенные волосы, причесанные или взлохмаченные в соответствии с модой. Вот оно — то "массовое безумие", симптомы которого так рано обнаружил Киркегор, "безумие на почве объективности", безумие не трагическое, а, скорее, комическое, массовый фарс.

Если мы с этой точки зрения взглянем на поставленную Киркегором проблему экзистенциальности истины и философии, то нам станет более понятной вся подоплека его бунта против всеобщности и его спора с Гегелем. Гегелевская философия имеет в качестве важнейшей предпосылки принцип приоритета всеобщего по отношению к единичному; для нее всеобщее реальнее единичного. В сфере общефилософской это означает приоритет понятия по отношению к эмпирической действительности, в сфере социальной — приоритет общества по отношению к отдельному индивиду. Поскольку же, с точки зрения Гегеля, общественный организм находит свое высшее выражение в государстве, постольку именно в нем усматривается субстанциальное начало каждого индивида, за которым существенное значение признается лишь в той мере, в какой он выступает как момент в жизни государственного целого. "Государство есть дух, стоящий в мире и реализующийся в нем *сознательно*... Лишь как наличный в сознании, знающий сам себя в качестве существующего предмета, дух есть государство. В свободе должно исходить не из единичности, из единичного сознания, а лишь из сущности самосознания, ибо эта сущность, безразлично, знает ли об этом человек или нет, реализуется как самостоятельная сила, в которой единичные индивидуумы суть лишь моменты. Существование государства, это — шествие бога в мире..." (7, VII, 268).

Здесь важна не только мысль Гегеля о том, что единичные индивиды суть лишь моменты государства и, как таковые,



всецело определяются последним; здесь важно также обратить внимание на гегелевское замечание о том, что всеобщая сущность, или, как Гегель здесь говорит, "сущность самосознания", реализуется — хотя и посредством деятельности индивидов, но тем не менее самостоятельно — "как самостоятельная сила". Что это значит? По Гегелю, общество или государство (поскольку Гегель обычно отождествляет с ним "высшее воплощение в истории нравственного принципа") развивается совершенно независимо от того, как его развитие сознается индивидами, независимо от тех субъективных целей, которые они ставят перед собой в своей деятельности: оно использует индивидов и их деятельность для достижения собственной всеобщей, высшей цели. Гегель все время подчеркивает, что совершенно неважно, какие цели преследуют индивиды: хитрость мирового духа состоит в том, что он направляет результаты всех этих частных действий к достижению собственной всемирно-исторической цели. Поэтому характер поступков индивидов, считает Гегель, совершенно несуществен, если иметь в виду "высшую цель истории", более того, зло значительно более способствовало историческому развитию, чем добрые поступки. С точки зрения частного индивида, различие это может иметь значение, с точки зрения мирового духа, оно совершенно несущественно. Ведь всемирно-историческое движение реализуется независимо от самосознания отдельного индивида, и с всеобщей точки зрения не важно, знает о нем индивид или нет.

Осуществляя свою великую цель, мировой дух не считается со средствами. "Мировой дух, — пишет Гегель, — не обращает внимания даже на то, что он употребляет многочисленные человеческие поколения для... работы своего осознания себя, что он делает чудовищные затраты возникающих и гибнущих человеческих сил; он достаточно богат для такой затраты, он ведет свое дело *en grand*, у него достаточно народов и индивидуумов для этой траты" (7, IX, 39—40).

Итак, индивид становится средством для достижения целей мирового духа. Разумеется, эти цели не чужды и самому индивиду, но он может осознать их как свои только в том случае, если сумеет встать на точку зрения всеобщего и отказаться от своей "партикулярности". Для этого, однако, ничего не нужно изменять в его реальном существовании, достаточно изучить философию Гегеля, ибо приобщение ко всеобщему означает теоретическое постижение хода и целей мирового процесса. Уже одно то, что познания достаточно, чтобы приобщиться ко всеобщему, свидетельствует о том, что реальность индивидуальная и всеобщая как-то слишком опосредованно соотносены друг с другом, и именно поэтому проблема опосредования так и занимает Гегеля.

Принцип опосредования — основной методологический принцип построения гегелевской системы. И как раз на этот принцип, так же как и на гегелевское решение проблемы соотношения индивидуального и всеобщего в целом, обрушивается Киркегор. Каковы его аргументы против принципа всеобщности, мы уже знаем. Однако следует отметить еще один момент в аргументации Киркегора, связанный с тем, что последний отказывается рассматривать личность как средство для реализации целей всеобщего, то есть как момент в развитии исторически необходимого процесса. "Философия, — пишет Киркегор, — рассматривает историю с точки зрения необходимости, а не свободы, поэтому если и принято называть общеисторический процесс свободным, то лишь в том же смысле, что и органические процессы природы. Поэтому философия требует, в сущности, чтобы мы действовали в силу необходимости, что само по себе уже есть противоречие" (46, 725). История, рассмотренная с точки зрения всеобщего, противостоит истории, взятой с точки зрения действующей в ней личности; всеобщее и личное выступают не как такие реальности, которые можно опосредовать ("примирить", как предпочитает говорить Киркегор), а как взаимно исключаящие, непримиримые антагонисты. "Разбирая жизнь какого-либо исторического лица, — продолжает Киркегор, — приходится считаться с деяниями двух различных родов: с принадлежащими лично ему самому и принадлежащими истории. До первых, внутренних деяний человека философии, собственно, нет дела, а между тем ими-то и ограничивается, в сущности, область свободы в истории" (46, 724).

Проще всего было бы упрекнуть Киркегора в том, что он занял позицию обывателя, для которого он сам и история — две несоизмеримые реальности и первая бесконечно важнее и существеннее второй. Однако такое возражение трудно сделать, если учесть все вышеприведенные нападки Киркегора на "объективных философов", разделяющих свое существование на две разные половины — частное и общественное, то есть всеобщее.

Что же, в сущности, хочет сказать Киркегор о гегелевском понимании истории? То, что оно противоречиво: Гегель называет историю, в отличие от природы, сферой, где реализуется свобода, а между тем обнаруживается, что на деле в истории нет свободы, в ней реализуется необходимость. Сравним высказывание Киркегора со следующим рассуждением: "Верно ли, что в государстве, представляющем собой, по Гегелю, высшее наличное бытие *свободы*, наличное бытие сознавшего себя разума, господствует не закон, не наличное бытие *свободы*, а слепая

природная необходимость?.. Гегель стремится везде представить государство как осуществление свободного духа, но *he vera*\* ищет выхода из всех трудных коллизий в природной необходимости, стоящей в противоречии к свободе. Точно так же и переход особого интереса на ступень всеобщего не совершается сознательно посредством государственного закона, а совершается *против* сознания, как опосредствуемый случаем, — но ведь Гегель хочет видеть везде в государстве реализацию свободной воли! (В этом сказывается *субстанциальная* точка зрения Гегеля.)” (16, I, 283).

Это пишет Маркс. Он пишет о Гегеле совсем в иной связи, чем Киркегор, но отмечает те же моменты, что и первый: субстанциальность точки зрения Гегеля, его акцент на всеобщем приводят к тому, что та самая свобода, о которой он так много говорит, утверждая ее специфическую принадлежность исторической сфере в отличие от природной, эта свобода переходит в свою противоположность — необходимость. И переходит как раз в силу того обстоятельства, что Гегель имеет в виду не свободу индивида, а свободу целого, воплощающегося прежде всего в государстве. Именно поэтому ”переход особого интереса на ступень всеобщего” совершается, как говорит Маркс, ”против сознания”: история идет своим путем, независимо от того, сознают ли это индивиды, ее творящие, или не сознают. А ведь первым условием, отличающим сферу свободы от сферы природной необходимости, согласно самому Гегелю, является сознание.

Киркегор, как и Маркс, зафиксировал тот важный момент, что свобода, если она понимается как свобода всеобщего и если индивид только опосредованным образом (для нефилософского индивида формой такого опосредования, как отмечает Маркс, выступает случай) приобщается к ней, становится равной природной необходимости; в ней, пользуясь выражением Киркегора, ”отсутствует субъективность”.

Когда Гегель исходит из принципа приоритета всеобщего над индивидуальным, когда он рассматривает самую свободу как характеристику всеобщего, он при этом в качестве модели всегда имеет ту эпоху, когда существовало субстанциальное единство между народом и государством, когда индивид не был отчужден от всеобщего и рассматривал благо целого как свое собственное благо. В этом смысле именно древнегреческий полис всегда оставался перед внутренним взором Гегеля в качестве некоторого образца. Гегель, разумеется, понимал, что современное государство существенно отличается от древнегре-

---

\* на самом деле (*лат.*). — *Ред.*

ческого, однако он видел это различие, по справедливому замечанию Маркса, в том, что "различные моменты государственного строя развились до *особой* действительности" (16, I, 256), не желая замечать, что само государство, само всеобщее стало *особой* действительностью по отношению к реальному индивиду.

Поглощение отдельного индивида всеобщим, выставленное у Гегеля в качестве идеала, начинает по-новому реализовываться в конце XIX в., когда всеобщее предстает в виде государственно-бюрократического аппарата, функции которого, ранее бывшие главным образом политическими, все более распространяются и на сферу экономики, так что и в этой сфере индивид оказывается включенным во всеобщее. В этой ситуации гегелевская философия имела все основания оказаться удобной формой идеологии для государственно-монополистического капитализма.

Именно эти тенденции гегелевской философии — каждый по-своему — ощутили и Маркс и Киркегор. Не случайно оба обратились к исследованию "частной жизни", хотя "частную жизнь" оба мыслителя понимали совершенно по-разному. Маркс противопоставлял гегелевскому анализу всеобщего как государственно-политической сферы анализ "гражданского общества", что в его терминологии как раз и означало "сферу частной жизни". Он пытался выявить именно в социально-экономической жизни буржуазного общества, в его, так сказать, будничной, а не парадной, официальной стороне, те закономерности, которые определяют его структуру, в том числе и структуру государственно-политического фасада. Поэтому Маркс и обратился к исследованию проблем политической экономии как к той области, где в конечном счете и следовало искать пружины механизма "гражданского общества".

В отличие от него Киркегор под "частной жизнью" подразумевал сферу внутренней духовной жизни индивида, составляющую нравственный центр личности, неотделимый от нее самой. Именно поэтому, хотя в поле зрения и Маркса и Киркегора оказалась одна и та же проблема, хотя оба они и критиковали Гегеля за "философское сокрытие" этой проблемы, за видимость ее разрешения в форме философского приобщения ко всеобщему, позитивное решение вопроса они дали совершенно различное. Потому и представляется неправомерным такое сближение обоих мыслителей, которое имеет место, например, в цитированной выше работе Карла Лёвита.

После того как были выявлены реальные предпосылки киркегоровского требования создать экзистенциальную философию, требования, определившего направленность и характер

всего учения датского мыслителя, обратимся к той самой "частной жизни" философа, которая, в соответствии с его собственным требованием, должна составлять единое целое с его учением.

"Частная жизнь" обычно фиксируется в биографии мыслителя, поэтому биография Киркегора, сама по себе не содержащая каких-либо значительных внешних событий, оказалась в центре внимания большинства его исследователей, пытавшихся найти в ней разгадку творчества философа. В результате появилось много остроумных соображений по поводу смысла и значения того или иного события в жизни Киркегора, много различных толкований отдельных его замечаний в дневнике, проливавших, с точки зрения ряда исследователей, совершенно новый свет на все учение Киркегора, и т. д. Особенно широкие возможности толкования нашли для себя те исследователи, которые пользовались методом психоанализа, — в биографии Киркегора обнаружился богатый материал для психоаналитика, и Киркегор вскоре был объявлен предшественником Фрейда в XIX в.

Слишком буквальное, даже эмпирическое понимание тезиса Киркегора об экзистенциальном характере философии привело к тому, что часто вместо рассмотрения его философии обращаются просто к анализу биографии философа. Пожалуй, ни один мыслитель прошлого не может сравниться с Киркегором по числу своих биографов — не столько тех, кто собирал сведения о его жизни как историк, сколько тех, кто комментировал эту жизнь, подходя к ней с точки зрения психолога, психоаналитика, культурфилософа и т. д.

Действительно, философия Киркегора экзистенциальна в том смысле, что в ней нашла свое выражение духовная жизнь самого философа, писавшего всегда о том, что его лично волновало и мучило\*; но духовная жизнь — не "частная жизнь" в обычном понимании этого слова, ее нельзя целиком вывести, привязав к тем или иным фактам биографии философа; чем более духовной жизнью живет человек, тем более то, что мучит его лично, выходит за пределы внешних фактических событий его биографии и вбирает в себя боль целой эпохи, — а это как раз и имело место в случае с Киркегором.

---

\* Разумеется, не один только Киркегор в этом смысле может быть назван экзистенциальным философом: всякий большой мыслитель, чья философия вбирает в себя духовные искания своего времени, пишет о том, что волнует его лично. Однако именно Киркегор стал популярен в XX в. потому, что он выдвинул этот момент в качестве важнейшего принципа самой философии, и выдвинул как раз в то время, когда безличные, "массовые" лозунги стали превращаться в основное средство пропаганды, а подлинные истины — в материальную силу.

И хотя для понимания философии Киркегора его биография имеет большее значение, чем, скажем, биография Канта или Фихте для понимания их систем, тем не менее разгадки его учения мы в ней не найдем.

## 2. Биография Киркегора и ее интерпретации

Сёрен Киркегор родился 5 мая 1813 г. в Копенгагене. Отец его, Михаил Киркегор, был человеком глубоко религиозным, и в семье царил религиозная атмосфера, даже с некоторым оттенком суровости. Последнее объяснялось в известной мере обстоятельствами биографии Михаила Киркегора. В молодости, даже скорее в детстве, когда ему было 11 лет, он, оказавшись в трудных условиях (родители, бедные крестьяне, отдали мальчика на работу к пастухам), в отчаянии проклял Бога, и это проклятие всю жизнь тяжелым грузом давило его, порождая мрачное и подавленное настроение. Этот факт в биографии отца самим Киркегором был воспринят очень рано: чувство родового проклятия никогда до конца не покидало его. К моменту рождения Сёрена, самого младшего, отцу его было 56 лет, а матери (второй жене Михаила Киркегора, на которой он женился после смерти первой жены и которая прежде была служанкой в их доме) — 45.

Это обстоятельство дало некоторым исследователям повод считать, что душевная депрессия, которой впоследствии страдал Сёрен Киркегор, была вызвана его запоздалым рождением. "Жизненная судьба и духовный облик Сёрена Киркегора, — пишет в своем исследовании Август Веттер, — уже были предначертаны тем, что он был сыном старика" (64, 25). Атмосфера родительского дома в известной степени, конечно, наложила свою печать на Киркегора, видимо, рано духовно и умственно созревшего. Однако в том, что Киркегор слишком рано перестал быть ребенком, сказался не столько возраст, сколько умонастроение его отца, а также то обстоятельство, что на его глазах умерли почти все его братья и сестры (всего у Михаила Киркегора было семеро детей, а к 1835 г. в живых осталось только двое — сыновья Педер-Христиан и Сёрен). Отец Киркегора воспринял смерть детей как свидетельство того, что Бог не простил ему тяжкий грех.

Отец оказал значительное влияние на Киркегора; в дневниках последнего можно встретить ряд замечаний об отце, о взаимных отношениях отца и сына как о серьезной нравственной проблеме. "Отец для сына, — писал Киркегор впоследствии, — подобен зеркалу, в котором он видит самого себя".

Напротив, о матери у Киркегора нет даже упоминания; в отличие от отца, жившего напряженной нравственно-религиозной жизнью, эта женщина не оставила сколько-нибудь заметного следа в духовном мире сына, рано созревшего духовно и потому искавшего чего-то большего, чем просто материнская забота.

Это обстоятельство показалось некоторым его исследователям весьма важным для понимания самой философской позиции Киркегора. Уже упоминавшемуся выше Августу Веттеру, написавшему о Киркегоре большую и интересную работу "Благочестие как страсть", оно представляется, в частности, едва ли не самым существенным. Основная идея этой работы, однако, является результатом попытки расшифровать философские воззрения Киркегора, исходя из определенных фактов его биографии, а именно из его привязанности к отцу и безразличия к матери. Вот тот абстрактный принцип, восходящий к метафизике психоанализа и представляющий собой ее вариант, который Веттер кладет в основу своей книги: "Скрещение отцовского и материнского жизненного потока всегда определяет ребенка двойственно, однако определяет так, что чаще и счастливее сын наследует в качестве основного материнское, а дочь — отцовское начало. Так, Гёте и Кант, по существу, восприняли в качестве определяющего материнское начало. Отклонения от этого непосредственно очевидного правила порождают, по-видимому, опасные душевные сдвиги, как это имело место в случае с Киркегором, Шопенгауэром и Ницше" (64, 26).

Схема этого принципа Веттера очень несложна: мать для ребенка воплощает в себе "природное" начало, начало "мира", и потому привязанность к матери в конечном счете оказывается привязанностью, "симпатией" ко всему миру. Напротив, если вместо привязанности к матери появляется отчужденность к ней, она оборачивается в зрелом возрасте неприятием мира. Фрейдистская схема здесь налицо. Насколько Веттер считает свою схему всеобщей, можно судить по тому, что к представителям "разорванного", "не примиренного с собой" сознания он относит не только Киркегора, Шопенгауэра и Ницше, не только Паскаля и Бодлера, но и... Иисуса Христа. "Сам Иисус может в известном смысле служить примером того, что оборонительная позиция мужчины по отношению к матери ведет к отрицанию мира; именно поэтому для него единственно любимый, неясный образ отца сливается с духом и божеством" (64, 26). Для Веттера проблема как философии Киркегора, так и христианского вероучения теряет свой исторический характер и сводится к задаче вывести психологию Киркегора или Иисуса; христианское неприятие мира, учение об Отце, Сыне и Духе

объясняется с помощью психологической, вернее, психоаналитической схемы, одинаково приложимой к любой эпохе. При этом остается непонятным только, почему эти учения — Паскаля, Киркегора, наконец, Христа — становятся определяющими для умонастроения целой эпохи — ведь психический тип личности у индивидов самый различный, и даже, как признает Веттер, "уравновешенный тип" обычно преобладает. Более того, такая схема не в состоянии объяснить ни одного содержательного момента в учениях, рассматриваемых Веттером, ибо даже если по внутреннему напряжению духовной жизни и можно сравнить между собой упомянутых мыслителей, то содержание их учений, да и сам общий мировоззренческий тип у них оказываются разными.

Анализируя биографию Киркегора, Веттер обращает внимание на тот факт, что Киркегор нигде не упоминает о своей матери, и считает такое умолчание важнейшим аргументом в пользу своей концепции. Ибо молчание, по его мнению, является свидетельством наличия комплекса по отношению к матери; последний, будучи подавленным, загнанным в сферу бессознательного, дает о себе знать только через умолчание. "У нас, правда, нет никаких "прямых сообщений" об отношении Сёрена к матери, однако именно его молчание выдает больше, чем могли бы сделать похвала или жалоба. Не любовь делает его немым, ибо любовь хочет сообщить о себе. Но это не может быть и ненависть, ибо ненависть должна сообщить о себе. Как раз обессиливающее столкновение и короткое замыкание обеих страстей порождает здесь Ничто демонической замкнутости" (64, 26).

Таким образом, уже, по существу, из детского комплекса вырастает основная тема философии Киркегора, которая затем лишь детализируется, обрастает материалом, но не меняется. Именно детство Киркегора и должно, по убеждению Веттера, быть разгадкой всех загадок его жизни и творчества\*. "За всеми

---

\* Хотя мы при этом несколько отвлекаемся от самой биографии Киркегора, тем не менее здесь уместно остановиться на вопросе, связанном с приведенными соображениями Веттера. Дело в том, что концепция Веттера — одна из наиболее распространенных, его трактовку учения Киркегора (и не только одного Киркегора) разделяют — с теми или иными отклонениями — и другие философы (см., например, 31), склонные рассматривать всякий культурно-исторический феномен — будь то философская система, религиозная проповедь или художественное произведение — как форму проявления определенных детских или юношеских и т. д. комплексов автора, как определенный феномен компенсации.

Невозможно, да и не нужно отрицать существование комплексов, определенных психических структур, которые, очень вероятно, в значи-



загадками его жизни, которые он заботливо скрывал, лежит одна, первоначальнее и темнее всех остальных, которую ему трудно было осознать и которая поэтому составляет самую глубокую бездну его тайны” (64, 25).

Окончив в 1830 г. школу, Киркегор поступил в Копенгагенский университет на теологический факультет. На факультете Киркегор не отличался большим прилежанием; он занимался не столько теологическими, сколько философско-эстетическими проблемами, именно эстетический интерес в этот период был у него, пожалуй, на первом плане. Этот интерес поддерживался любовью Киркегора к театру, который он посещал гораздо чаще, чем лекции в университете; кроме того, он часто бывал в обществе и даже слыл достаточно легкомысленным молодым человеком, что крайне огорчало отца. Однако после смерти отца (в 1838 г.) Сёрен спустя два года с отличием сдал кандидатский экзамен, получил диплом и степень кандидата теологии, что давало ему право занять должность пастора. Однако пастором он не стал. Как мы уже упоминали, Киркегор вел частный образ жизни; наследство, оставленное ему отцом, достаточно деятельным коммерсантом, позволило ему не только поддерживать существование — правда, очень скромное, — но и издавать за свой счет собственные многочисленные произведения.

Еще в период учебы в университете в жизни Киркегора произошло событие, которое можно назвать центральным в его бедной внешними событиями жизни и которое поэтому привлекает к себе основное внимание всех его биографов и исследователей: в 1839 г. он познакомился с очень молодой девушкой (ей тогда было 16 лет) — Региной Ольсен (правда, первая встреча Киркегора с Региной произошла раньше, в 1837 г.) и после окончания университета был с ней помолвлен. Однако через год он неожиданно порвал с невестой, что необычайно потрясло ее и вызвало возмущение всех близких Киркегора, которые не могли понять смысла происшедшего. Поскольку Копенгаген представлял собою в то время маленький провинциальный город, где все хорошо знали друг друга, Киркегор вскоре стал предметом возмущения обывателей, по-своему истолковавших это событие. Вскоре после разрыва с Региной он уехал в Берлин. Здесь Киркегор с головой погрузился в работу, слушал лекции

---

тельной своей части формируются еще в детстве. Однако объяснять с помощью психических факторов явления культурно-исторической сферы, объяснять мировоззрение эпохи психологией того или иного индивида — это все равно что пытаться с помощью законов механики определять структурные изменения органического или того же психического мира.

в Берлинском университете (в том числе и лекции Шеллинга, который вначале произвел на него большое впечатление), много читал и начал работать над своим первым большим произведением, вышедшим в свет в 1843 г., — "Все или ничего", либо, как его обычно переводят, — "Или — Или".

Вернувшись весной 1842 г. в Копенгаген, Киркегор работает с огромным напряжением, создавая ежегодно несколько произведений; каждое из них отличается оригинальностью, отточенностью стиля и носит на себе следы того творческого подъема, который вытесняет меланхолию, обычную для Киркегора: "Я чувствую себя хорошо, только когда пишу" (50, I, 310). Вслед за "Или — Или" в том же году у Киркегора выходят работы "Страх и трепет" и "Повторение". Год спустя он издает "Философские крохи" и "Понятие страха", в 1845-м — "Этапы жизненного пути", в 1846-м — "Заключительное ненаучное послесловие к философским крохам". По существу, за четыре года Киркегор написал свои основные произведения.

В этот же период — с 1843 по 1847 г. — параллельно выходили его "Назидательные речи"; в 1847 г. издается "Жизнь и власть любви", в 1848-м — "Христианские речи", в 1849-м — важнейшее с философско-религиозной точки зрения произведение "Смертная болезнь", в 1850-м — "Упражнение в христианстве", в 1851-м — сочинение с характерным названием: "Рекомендовано для самопроверки современности". Мы здесь перечислили лишь самые основные работы, а ведь кроме них Киркегором было написано множество статей, менее важных работ и т. д. Такая необычайная плодовитость дала возможность Киркегору создать за 13 лет — с 1842 по 1855 г. — 28 томов сочинений, из которых 14 томов составили его дневники.

После возвращения из Берлина Киркегор вел замкнутый образ жизни. Он почти не бывал в обществе, редко появлялся даже в театре, никогда не выступал с публичными докладами, чтением своих сочинений, вообще "не занимался никакой деятельностью", как отмечает Роберт Хайс (35, 234). Всякое столкновение с внешним миром Киркегор переживал почти болезненно; он отклонил даже приглашение к королю на частную беседу, и сделал это отнюдь не из чувства протеста, а просто потому, что всякого рода внешнее общение причиняло ему неудобство, почти страдание, вырывая из того внутреннего мира, в котором он теперь поселился и вел важнейший для себя диалог с самим собой. Это, однако, не мешало Киркегору внимательно следить за тем, как отзывались о его произведениях, а о них после сенсации, вызванной первой книгой "Или — Или", писали в то время в копенгагенской печати довольно много.

Необщительность и замкнутость Киркегора усугубило еще одно обстоятельство: в 1846 г. он стал предметом насмешек издававшегося в Копенгагене юмористического еженедельника "Корсар", довольно грубо вышучивавшего всех, кто имел несчастье оказаться в поле зрения сотрудников журнала. До 1846 г. Киркегор принадлежал к тем немногим из известных в копенгагенском обществе лиц, кто не только не подвергался насмешкам "Корсара", но, напротив, вызывал одобрение и даже восхищение его издателя Гольдшмидта. В 1845 г., после выхода в свет работы Киркегора "Этапы жизненного пути", в "Корсаре" появилась хвалебная рецензия на нее, написанная одним из сотрудников журнала. Автор рецензии П. Мёллер увидел в Киркегоре соратника по борьбе с мещанством, сведя его основные идеи к нескольким плоским истинам.

Чтобы отмежеваться от "Корсара", Киркегор в декабре 1845 г. опубликовал в газете "Отечество" довольно едкий ответ на рецензию. Реакция не замедлила последовать. Начиная с января 1846 г. "Корсар" не переставал публиковать статьи, где высмеивался дотоле превозносимый автор "Или — Или" и "Этапов". Какой характер носили эти насмешки, станет понятным, если сказать, что сотрудники еженедельника не только упражнялись в остроумии по поводу всех сколько-нибудь известных фактов жизни Киркегора, в особенности, разумеется, тех, что были связаны с разрывом помолвки с невестой, но и регулярно публиковали карикатуры на него, благодаря чему он стал известен всему городу как странная личность (искривленная фигура, одна штанина короче другой и т. д.). Киркегор, с детства очень чувствительный к насмешкам, как всякий замкнутый человек, болезненно реагирующий на внешнее вторжение в свою жизнь, остро переживал выходки газетчиков. После одного ответа "Корсару" он более не реагировал в печати на его публикации, но старался все реже и реже вступать в общение с внешним миром, поскольку даже прогулка по улице или посещение кафе редко обходились без того, чтобы кто-нибудь не показывал на него пальцем. Именно нелепость и вульгарность, с которой "Корсар", а вместе с ним и копенгагенские обыватели обрушились на Киркегора, чрезвычайно усилили в нем уже и ранее наметившееся отращивание к "психологии толпы" — одну из первых реакций против "массового общества", как она выступает в прошлом веке у Ибсена, Карлейля, а в XX в. у Ортеги-и-Гассета, Альфреда Вебера, М. Хайдеггера и др.

Значительным событием в биографии Киркегора, случившимся незадолго перед смертью, был его резкий и страстный спор с официальной церковью. В последние годы жизни Кир-

кегор все чаще в более или менее резкой форме заявлял, что церковь и духовенство не только не воплощают в себе истинный дух христианства, но, напротив, враждебны этому духу. "Христианский мир", то есть та форма, которую получило христианское вероучение в современном обществе, по убеждению Киркегора, не имеет ничего общего с истинным христианством, более того, христианский мир "убил Христа". В созданном им журнале "Мгновение", где он печатал только свои статьи, Киркегор заявлял, что истинный христианин должен выйти из церкви — в противном случае он предаёт свою религию. В 1854 г. Киркегор опубликовал в своем журнале статью, вызвавшую скандал не только в среде духовных лиц, но и в более широких кругах образованной публики. Дело в том, что в этом году умер известный всей Дании епископ Мюнстер, в течение многих лет возглавлявший датскую церковь. Среди религиозных людей Мюнстер пользовался большим уважением; в свое время он был также духовником отца Киркегора и принимал непосредственное участие в воспитании Сёрена. После смерти Мюнстера его зять, философ-гегельянец Мартензен, в надгробной речи назвал Мюнстера "свидетелем истины"; такая оценка Мюнстера, по существу, ставила его в один ряд с христианскими святыми, мучениками веры. На это заявление Киркегор ответил резкой статьей, считая недопустимым ставить в один ряд с людьми, пожертвовавшими ради своей веры всей своей жизнью, человека, прошедшего жизнь в благополучии и довольстве, не совершившего ради своей веры никакого мученического акта. Заявление Мартензена, по мнению Киркегора, еще раз свидетельствовало о том, что современное христианство не имеет ничего общего с религией Христа.

Выступление Киркегора вызвало возмущение всего Копенгагена. Однако борьба Киркегора с официальной церковью продолжалась недолго: 11 ноября 1855 г. он умер в госпитале, куда его доставили 2 октября, — он упал на улице от истощения сил.

### *3. Разрыв с Региной Ольсен.*

#### *Антиномия этического и эстетического*

Как видим, разрыв с Региной Ольсен послужил для Киркегора могучим побудительным стимулом к творчеству. Это событие действительно оказалось тесно связанным с его общим умонастроением, с теми внутренними противоречиями, которые, медленно назревая, дали о себе знать в форме решения, поразившего и подавившего самого Киркегора не меньше, чем

его невесту\*, и которые он затем решал в течение всей своей жизни, пытаясь уяснить происшедшее самому себе. Тем самым — в метафизическом смысле — Киркегор всю жизнь оставался верным Регине\*\*. Все, что было связано с ней, оказалось для него воплощением того противоречия эстетического и нравственно-религиозного начал, неразрешимость которого обернулась трагедией его жизни. Это событие обнаруживает в Киркегоре действительно экзистенциального философа в том смысле этого слова, какой он сам ему придавал: его жизненная коллизия оказывается воплощением той философской дилеммы, которую он решает, и соответственно его "учение" — только выражение на более или менее общепонятном языке его личной боли.

Поскольку в этом биографическом факте нашла свое выражение центральная для нашей работы *проблема соотношения эстетического и нравственного*, постольку имеет смысл остановиться на нем более подробно, осветив попутно некоторые из наиболее популярных интерпретаций жизненной драмы датского мыслителя, уже предвосхищающих, по существу, объяснение его философской позиции.

Так, в частности, последователь Киркегора Л. Шестов создал достаточно цельную трактовку философско-религиозного учения Киркегора, выдвинув предположение, что факт разрыва с Региной Ольсен был вызван чисто физическим недугом, связанным с общей слабостью и болезненностью Киркегора, и что именно это обстоятельство, с одной стороны, с самого детства служило причиной меланхолии философа, а с другой — делало для него невозможным вступление в брак.

Действительно, Киркегор был болезненным и слабым ("хрупкого сложения, худой, болезненный человек, слабый, почти как ребенок..."), и это могло быть одним из источников его легко ранимого самолюбия и замкнутости. Один из исследователей Киркегора, датский писатель С. Кюле, даже обнаружил в бумагах Киркегора, относящихся к последнему периоду его

---

\* Впрочем, оправившись после разрыва с Киркегором (события, связанные с разрывом помолвки, потрясли ее нравственно и физически, подорвав ее здоровье), Регина несколько лет спустя, в 1847 г., вышла замуж за юриста, впоследствии тайного советника Фридриха Шлегеля.

\*\* Многие произведения Киркегора сюжетно воспроизводят историю его помолвки с невестой. И нельзя не согласиться с Р. Хайсом, который в этой связи замечает: "Некоторые поэты, как, например, Гёте в своем "Вертере", в своих произведениях... воплотили свои личные переживания. И не может вызывать сомнения, что в ряде сочинений Киркегора основным материалом является встреча с Региной Ольсен, помолвка и разрыв... И, таким образом, можно сказать, что значительная часть произведений Киркегора носит автобиографический характер (29, 231).

жизни, записку, в которой он упрекает отца за свое запоздалое рождение, явившееся причиной его болезненного сложения (51, 123). Здесь, как видим, Шестов имеет достаточно материала для подтверждения этого пункта своей концепции. При этом Шестов исходит из убеждения, что Киркегор тщательно скрывает от читателя истинную причину своего поступка: человек с комплексом, подобно преступнику, всегда стремится увести от места преступления, замести следы, но его постоянно тянет к этому месту, он не может уйти от него, а потому непрерывно совершает своего рода кружение, то приближаясь, то удаляясь от того пункта, который его и отталкивает и манит, служит источником страдания и в то же время — острого наслаждения. Словом, Киркегор, по Шестову, подобно Раскольникову Достоевского, должен выдать себя именно там, где он особенно тщательно старается скрыть свою тайну.

Стремясь обосновать эту трактовку, Шестов внимательно изучает сочинения и в особенности дневники Киркегора, в которых пытается обнаружить зашифрованную разгадку его поступка и тем самым — основной нерв его творчества. "Что заставило его порвать с Региной Ольсен? — спрашивает Шестов. — И в дневниках своих, и в книгах он непрерывно говорит и от своего имени, и от имени вымышленных лиц о человеке, которому пришлось порвать со своей возлюбленной, но он же постоянно возбраняет будущим читателям его допытываться истинной причины, которая принудила его сделать то, что для него (равно как и для невесты) было труднее и мучительнее всего. Больше того, он не раз говорит, что в своих писаниях он сделал все, чтобы сбить с толку любопытствующих. И тем не менее надо сказать, что он вместе с тем сделал все, чтобы его тайна не ушла с ним в могилу" (24, 296).

Киркегор становится в изображении Шестова своеобразным героем детективного романа: он хорошо знает, *что* ему скрывать, и все свои способности мыслителя и художника употребляет на то, чтобы как можно надежнее укрыть свою тайну от читателя, но при этом постоянно дразнит своего читателя, приоткрывая ему то один, то другой край завесы, за которой она сокрыта. А сам процесс творчества при этом вновь выступает как уже известный нам от других исследователей феномен компенсации: то наслаждение, которое не смогла дать Киркегору сила, он извлекает из своего бессилия, компенсируя отсутствие реальности во сто крат более яркой фантазией. По существу, Шестов тоже по-своему реформирует фрейдистскую концепцию творчества вообще и киркегоровского в частности; правда, выводы, которые он этим путем получает, принципиально отличаются от фрейдистских.

В целом попытка объяснить физическими причинами поступок Киркегора, а тем самым и его философию, уже у Шестова приводит к устранению самой проблемы, которая служит предметом рассмотрения Киркегора. Еще более очевидно это у менее тонких авторов. Так, например, уже упомянутый писатель Кюле в своем докладе на симпозиуме, посвященном творчеству Киркегора, докладе с характерным названием "Сёрен Киркегор и женщины", пытается доказать, что женская проблема, в силу чисто физических недостатков Киркегора, составляла тайный нерв его творчества, поскольку породила меланхолию и постоянный разлад с самим собой. Доказывая этот тезис, Кюле высказывает мнение, что "Дневник обольстителя" (в работе "Или — Или") был написан ради Регины Ольсен, "чтобы ее оттолкнуть" (51, 125). Такая трактовка — значительно более плоская, чем шестовская, ее можно было бы назвать философской точкой зрения обывателя. Она просто-напросто снимает теоретическую проблему, объясняя противоречие, противоположность и несовместимость двух позиций — эстетической и этической — в произведении "Или — Или", противоположность, составляющую весь пафос этого произведения, самым легким способом, а именно объявляя одну из сторон противоречия мнимой, созданной Киркегором нарочно ради того, чтобы оттолкнуть от себя невесту.

При этом Кюле ссылается на тот факт, что перед отъездом в Берлин Киркегор (письмо которого Регине о разрыве их помолвки было воспринято последней как результат глубокой меланхолии, владевшей Киркегором и прежде, и потому не было принято ею всерьез), желая убедить девушку в окончательности принятого им решения, заявил, будто он никогда не имел серьезных намерений в отношении нее и вообще не собирался жениться. Такое заявление не только оскорбило Регину, но и превратило Киркегора в глазах общества в негодя, роль которого он добровольно взял на себя, а это, в свою очередь, не могло не углубить его меланхолии. Но когда этими биографическими фактами Кюле пытается объяснить содержание киркегоровских произведений, последние становятся в значительной своей части просто средством выяснения отношений двух частных лиц, и остается непонятным только, почему это частное дело привлекло к себе внимание столь многих мыслителей нашего столетия.

Конечно, трактовка Киркегора Шестовым не является столь плоской, как вышеприведенная, но предпосылка обоих — одна и та же: частные обстоятельства жизни мыслителя, особенности его психического и — более того — физиологического склада рассматриваются как исходный пункт объяснения всей его кон-

цепции. Тема "Киркегор и женщины" не привлекла Шестова лишь благодаря наличию у него хорошего вкуса, который часто выручал его тогда, когда подводила теоретическая схема.

Другое направление в трактовке этого биографического события, как, впрочем, и всего философско-религиозного учения Киркегора, несколько менее натуралистично; его представители — и прежде всего упомянутый уже А. Веттер — объясняют разрыв с невестой психологически, вернее, психоаналитически, как следствие той внутренней душевной раздвоенности, в основе которой, как мы помним, согласно Веттеру, лежит определенный комплекс "неприятя женского начала", возникший в раннем детстве. Именно поэтому, пишет Веттер, "Киркегор неисчерпаем в изображении расколотого внутреннего мира" (64, 129). Веттер прав: Киркегор действительно находит удивительно адекватную форму для изображения расколотого внутреннего мира, но источник этой его собственной расколотости кроется не в том комплексе, из которого последний ее выводит. Поскольку, согласно Веттеру, неприятие женского начала, в сущности, есть неприятие мира, то Киркегор сам воспринимает разрыв с Региной как "уничтожение непосредственного "отношения" между мужчиной и женщиной и между Богом и миром" (64, 129). Отсюда Веттер выводит основную позицию Киркегора в религиозных вопросах, которая в принципе обусловлена преобладанием в нем отцовского начала над материнским. "Из мужского пола, как в библейской легенде, производится женский. Тем самым естественное отношение переворачивается: чувственное теперь развивается из духовного, оно выступает уже не как предварительная ступень духовного, а как возникший после него его противник, как его грехопадение. Ибо женщина есть для Киркегора конечность, благодаря которой уничтожается бесконечное мужчины и духа" (64, 132). В отличие от Гёте, который, как мы уже отмечали выше, по Веттеру, представляет собой пример гармонического примирения духа и мира, то есть начала мужского с женским именно потому, что он "воспринял в качестве определяющего материнское начало", Киркегор есть воплощенная непримиримость этих двух полюсов. "В то время как Гёте, — пишет Веттер, — тоже вершил третейский суд над своей душой и... победил, Киркегор разрывался между противоположностями своего внутреннего мира и сам пал жертвой их противоборства" (64, 54).

Истолкование Киркегора у Веттера весьма своеобразно: его психоанализ носит не столько позитивистский, сколько метафизический оттенок, и потому, в отличие от позитивистски ориентированного врача-аналитика, который, поставив диагноз, немедленно принимается за лечение — изгоняет бесов научным



способом, Веттер, скорее, поднимает комплекс Киркегора до уровня метафизической трагедии, а ведь трагедия тем и отличается от болезни, что от нее невозможно излечить. Веттер оказывается ближе не к Фрейд-медику, не к Фрейд-психиатру, а к Фрейд-метафизику\*, но, несмотря на это, все-таки выступает как психоаналитик, хотя и метафизически ориентированный.

Именно поэтому против его трактовки Киркегора выступают религиозные философы, которые пытаются истолковать отношение Киркегора к невесте, исходя из специфики его религиозного умонастроения. Так, Эрих Пшивара, рассматривая биографию Киркегора, пишет: "Личная тайна, тайна души Киркегора... темная, но определяющая собою все в его душе, — это его борьба с Богом против Регины Ольсен и за Регину Ольсен" (60, 114). Смысл этой борьбы с Богом Пшивара объясняет, исходя из католической теологии, в частности из мариологии, из учения о Богоматери как "искупленной, просветленной плоти". Согласно Пшиваре, чтобы понять борьбу Киркегора "против Регины, за Регину", необходимо "исходить из проблематики католицизма" (60, 114), а именно из рассмотрения женщины, как стоящей "между Евой и Марией", между "первородным грехом и искуплением" (60, 115).

Киркегор испытывает враждебность к женщине, как носительнице темного природного, греховного начала, но он же видит в ней одновременно возможность просветления, которое одно только может внести гармонию и примиренность в мужскую душу и соответственно примиренность между Богом и миром, духом и природой. И потому Киркегор борется против Регины — Евы, за Регину — Марию. Правда, хотя сама Регина оценивает его борьбу "против нее за нее", как принесение ее в жертву Богу ("Бог, ради которого он пожертвовал мною...") (54, 100), хотя в презренной "эмпирии" в Регине побеждает Ева и торжествует Адам — Шлегель, который получает невесту Христа — Киркегора, однако "в духе" совершается великий акт, здесь борьба Киркегора увенчивается победой, победой католического начала над лютеранским. Действительно, чтобы понять замысел, который лежит в основе этой мариологической трактовки Киркегора, необходимо иметь в виду, что в лютеранстве, как, впрочем, и в протестантизме вообще, идея "просветленной плоти" не принимается. Католицизм тем и отличается от протестантизма, что в последнем преобладает атмосфера суровости, если угодно, непримиренности духовного и плотского, в от-

---

\* Скорее даже, Веттер здесь близок к юнгианскому варианту психоанализа с его ярко выраженной метафизической тенденцией в истолковании концепции Фрейда.

личие от первого, где всегда имела место тенденция к "одуховлению плоти" и тем самым снятию их радикальной противоположности. Не, плоть вообще, а только лишенная души грешная плоть воспринимается католиком как начало, противостоящее божественному. Отсюда и значение мариологии в католицизме — в мариологии как раз и развивается идея "безгрешной плоти".

Истолковывая Киркегора сквозь призму этой идеи, Пшивара тем самым хочет превратить его в религиозного мыслителя, идущего от лютеранства к католицизму. Религию Киркегора Пшивара называет поэтому "бессознательным католицизмом", который "доводит лютеранство до его вершины, чтобы внутренне преодолеть его" (60, 114, 175).

Хотя, по существу, в мариологической трактовке Киркегора по-своему воспроизводится схема "вражды — любви", которую предложил А. Веттер, но эта схема переносится из внутреннего мира на сам универсум, если такое выражение здесь уместно употребить; она выступает не как определенная структура психики, а как борьба Бога и дьявола, духа и плоти во вселенском масштабе. Поэтому религиозное истолкование Киркегора противопоставляется психоаналитическому. "Веттер, — пишет Пшивара в своей работе, — трактует меланхолию Киркегора как острый случай психоаналитической сублимации, религиозность Киркегора — как яснейший символический язык эроса..." (60, 8). В действительности же, по убеждению католического философа, "все невротические явления в глубине своей суть религиозные конфликты, одеяние которых представляет собой картину болезни невротика" (60, 44). В этом вопросе Пшивара полностью солидаризируется с немецким католическим философом Теодором Геккером, который в своем предисловии к переведенной им проповеди Киркегора "Жало в плоть" приводит наиболее выразительную аргументацию против психологического истолкования Киркегора вообще и фрейдистского в частности. Анализируя причины меланхолии Киркегора и сравнивая его с героями Достоевского и самим Достоевским, Геккер пишет: "Нервная лихорадка, в которую впадает Иван Карамазов, для врача есть нечто последнее и абсолютное, сам по себе достаточный факт, положительная, однозначная болезнь, клиническая картина которой уже наблюдалась и описывалась бесчисленное множество раз и которую следует лечить так-то и так-то. Для христианина Достоевского она тоже является физическим заболеванием, как и для врача, но, кроме того, несомненно, также и чем-то сверх этого, а именно симптомом или сопровождением совершенно отчаянной болезни духа, хотя для Достоевского, как и для любого из нас, отношение духовно-

го к физическо-психической жизни совершенно темно, загадочно и неясно... У меня нет сомнения в том, что за эпилепсией Достоевского и нервной горячкой Ивана стояло одно и то же, ибо они — кровные братья: это была разорванность души между Богом и дьяволом, между добром и злом, верой и грехом, любовью и ненавистью... восстание творения против Творца..." (33, 8—9).

Как видим, религиозная трактовка Киркегора (у Пшивары уже в значительной мере, а у Геккера, пожалуй, совсем) отходит от того биографическо-психологического истолкования его воззрений, которое мы до этого рассмотрели. Однако она страдает другим недостатком: она слишком отвлеченна, представляет собой опять-таки общую схему, которая проецируется на учение исследуемого мыслителя извне, тем самым снимая его историческое своеобразие; здесь, как и у Веттера, Киркегор тоже может быть отождествлен с Паскалем, Августином и т. д., но только на ином основании\*.

#### 4. Тайна псевдонимов

Если что и побудило исследователей Киркегора рассматривать его личность и его творчество как загадку, которую, по словам Веттера, "он заботливо скрывал", то это в первую очередь самый способ, каким экзистенциальный философ высказывал свои мысли. Этот способ Киркегор называл косвенным; он действительно открывает широкие возможности для самых противоположных трактовок. Для мыслителя, желающего быть понятым недвусмысленно, избегающего опасности превратного истолкования своих произведений, этот способ по меньшей мере не самый лучший. И не случайно еще при жизни Киркегора, как о том свидетельствует история с "Корсаром",

---

\* В последний период многие исследователи Киркегора отказались от узкобиографической, психологической трактовки его произведений. Религиозное объяснение его идей, начало которому положил еще Геккер, воспроизводится, правда, и в современных работах (см., например, 43). Однако наряду с ним, как отмечает в своем докладе на симпозиуме, посвященном рассмотрению "проблемы Киркегора", Нильс Тульstrup, появляется все больше работ, в которых делается попытка изложить его учение с "историко-генетической" и "систематической" точек зрения (см. 61, 304—305). К первым можно отнести такие работы, в которых исследуется отношение Киркегора к романтикам, Шеллингу, немецким идеалистам, в частности Гегелю (см. 28); ко вторым — не всегда удачные попытки изобразить учение Киркегора в более или менее цельном и непротиворечивом виде (как, например, выше цитированная работа Хайса. См. также 63).

его сочинения толковались отнюдь не так, как того хотел бы их автор. Тем не менее Киркегор неизменно — за исключением нескольких работ — прибегал именно к косвенному изложению своих идей, вкладывая их в уста других — вымышленных — лиц и позволяя этим последним доводить любую идею до ее логического и, так сказать, экзистенциального конца, то есть высвечивая ее не только с точки зрения тех выводов, которые могут быть сделаны из нее мыслителем, но и с точки зрения действий, являющихся ее практическим следствием.

Такое неизменное обращение к косвенному методу высказывания заставляло многих полагать, что Киркегор этим просто хочет "сбить с толку любопытствующих", как заметил Шестов, и что, следовательно, косвенный способ изложения есть лишь внешний прием, которым автор пользуется ради посторонних его идеям целей. Такое предположение часто влекло за собой стремление отвлечься от этого неадекватного способа изложения и однозначно прочесть его работы.

На самом же деле косвенный метод, которым Киркегор пользуется с исключительной виртуозностью, невозможно отделить от содержания его творчества: он представляет собой единственно адекватный способ изложения содержания, и задача состоит прежде всего в том, чтобы выявить специфику последнего, благодаря которой оно принципиально не может быть представлено в прямой, однозначной форме. Но, прежде чем перейти к решению этой задачи, предварительно рассмотрим, в чем же состоит косвенный метод Киркегора.

Основные произведения Киркегора написаны им не от своего имени: за исключением диссертации, посвященной исследованию проблемы иронии и вышедшей в свет в 1841 г., а также нескольких религиозных произведений, все свои работы он подписывал различными вымышленными именами. Всего у Киркегора было двенадцать псевдонимов, вот некоторые из них: Виктор Эремита ("Или — Или"), Иоганнес де Силенцион ("Страх и трепет"), Констанцион Константин ("Повторение"), Николай Нотабене ("Предисловия"), Иоганнес Климакус ("Философские крохи"), Антиклимакус ("Упражнение в христианстве") и т. д. Эти многочисленные "авторы" спорят между собой, некоторые из них обнаруживают сходную позицию, но чаще просто дополняют, развивают мысль предыдущих; иные, высказав свою точку зрения, исчезают совсем, другие вновь появляются спустя несколько лет.

Эта своеобразная игра настолько занимает Киркегора, что он внимательно относится к ее деталям; с большой тщательностью продумывает он — иногда даже сюжетно — историю того, как к кому-нибудь из этих "авторов" случайно попадает, причем

очень запутанными путями, неизвестная рукопись, как он сам удивлен и заинтересован ею и в то же время не может вынести относительно нее какого-либо определенного суждения, что и предоставляет сделать читателю, и т. д.

Такой способ изложения философского содержания в известной степени напоминает платоновский. Ведь Платон тоже пользовался косвенным методом для развития и сообщения своих идей; он строил диалог так, чтобы каждая из точек зрения представлялась определенным лицом (в отличие от псевдонимов Киркегора эти лица у Платона часто были исторически реальными), задача которого — привести все возможные аргументы в пользу занимаемой им позиции. Однако, в отличие от Платона, сталкивавшего точки зрения как определенные теоретические позиции (так что его диалоги всегда представляли собою философские беседы, а деятельность, поступки, решения, настроения участников диалога оказывались вне поля зрения), Киркегор сталкивает не только и не столько различные образы мысли, сколько различные образы жизни; его не столько интересует *способ понимания истины*, сколько *способ бытия в истине* или, если быть ближе к его терминологии, *тип экзистенции*.

В этом смысле творчество Киркегора — не философский диалог, а экзистенциальная драма, где в качестве действующих лиц выступают не только персонажи, но и отдельные произведения. Отношения персонажей при этом крайне своеобразны, они ведут себя по меньшей мере странно: все они живут двойной жизнью, выступая прежде всего от своего имени, затем — в качестве оппонента по отношению к другому лицу, причем эта вторая их роль гораздо более самостоятельна, чем первая, другими словами, как отрицания они гораздо более реальны, чем сами по себе. У каждого из них, или почти у каждого, есть двойник; это или двойник-оппонент, или двойник-комментатор. В первом случае они выступают как герои, существование которых в конечном счете есть их собственное отрицание, во втором — как герои-марионетки: их жизнь — лишь призрачный способ жизни совсем других персонажей. При этом все герои настолько же не зависят от создавшего их автора, насколько полностью зависят друг от друга. Выражаясь словами Сартра, можно было бы сказать, что каждый существует лишь во взгляде другого.

Исходя из содержания произведений Киркегора, трудно определить, какова же позиция автора. Эту задачу, однако, решил облегчить он сам, попытавшись дать читателям путеводную нить, которая помогла бы им ориентироваться в построенном им лабиринте. А лабиринт был достаточно запутанным, если учесть, что сам Киркегор, помимо того, что он скрывался под

псевдонимами, писал в нескольких жанрах: он выступал то как романтический писатель, то как ненаучный философ, то как религиозный проповедник. Первую попытку набросать схему такого путеводителя он предпринял еще в 1849 г. в статье "Точка зрения на мою писательскую деятельность". А в 1851 г. Киркегор написал работу "О моей деятельности как писателя", где попытался объяснить читателям своеобразие своего писательского стиля и дать как бы соподчинение различных жанров.

В этих двух работах Киркегор делит свои произведения на три группы: к первой относятся произведения, развивающие эстетическую точку зрения; ко второй — так называемые промежуточные произведения и к третьей — религиозные. К группе эстетических Киркегор относит "Или — Или", "Страх и трепет", "Повторение", "Понятие страха", "Философские крохи" и "Этапы жизненного пути". Сюда же отнесены им и "Назидательные речи". Произведением переходного характера Киркегор считает "Заключительное ненаучное послесловие", а в третью группу, религиозных произведений, включает "Жизнь и власть любви", "Христианские речи" и некоторые другие. Как видим, Киркегор делит свое творчество по этапам: все, написанное до 1845 г., он относит к этапу эстетическому, "Заключительное ненаучное послесловие", появившееся в 1846 г., считает переходным и датирует начало религиозного периода 1846 г. Видимо, работу "Смертная болезнь", вышедшую в свет в 1849 г., следовало бы отнести — согласно этому делению — тоже к третьей группе.

Однако объяснение Киркегора ничего не объясняет. Оно только обнаруживает, насколько писатель субъективнее, когда пытается истолковать самого себя, и насколько он объективнее, когда пишет, не объясняя. В самом деле, уже в первом, отнесенном к эстетическому этапу произведении Киркегора "Или — Или" нашла свое выражение точка зрения этическая, а в "Страхе и трепете" (тот же 1843 г.) религиозный мотив звучит не менее явственно, чем в "Жизни и власти любви". Более того, "Назидательные речи", произведение глубоко религиозное, отнесено Киркегором к эстетическим — основание для такого отнесения непонятно. А "Заключительное ненаучное послесловие", которое по основному кругу идей, проводимых в нем, непосредственно связано с "Философскими крохами" (что нашло отражение и в названии), — к переходным. И почему "переход" приходится на 1846 г., если оба момента — тот, от которого "переходят", и тот, к которому "переходят", — были налицо уже во всех предыдущих работах?

Гораздо более адекватным было бы деление не по этапам, а по содержанию, вернее, по жанру произведений: в таком

случае можно было бы выделить группу работ, где Киркегор выступает как художник по преимуществу, затем произведения, где он говорит уже от своего имени (ибо как раз религиозные произведения, по крайней мере некоторые из них, Киркегор подписывает своим именем)\*, и, наконец, произведения, наиболее близкие к философскому жанру. Однако такое деление отнюдь не совпадает с этапами.

Тот факт, что Киркегор не в состоянии объяснить самого себя, очень важен, и сама неубедительность его объяснения, субъективность данной им трактовки своего творчества — хотя бы в приведенном нами пункте — должна была бы заставить многих его исследователей серьезнее отнестись к косвенной, не прямой форме его самовыражения и несколько менее доверять попытке выпрямления этой формы, от кого бы она ни исходила — от самого Киркегора или от его интерпретаторов.

А между тем многие авторы основывают свое понимание Киркегора не столько на его произведениях, сколько на том, что о них сказал сам Киркегор. Да оно и понятно, как можно сказать что-либо определенное на основе столь многозначного содержания? Например, Мартин Туст, рассматривая особенности стиля Киркегора, замечает, что Киркегор создает своего рода театр марионеток, в котором проигрывается ряд сюжетов и ситуаций, занимавших самого Киркегора и характерных для его времени (62). Описывая стилистические приемы Киркегора, другой исследователь его, Роберт Хайс, говорит, что продукты фантазии Киркегора составляют самостоятельный мир, разыгрывают на сцене драму, "автором, режиссером и постановщиком которой, а также ее комментатором, критиком и публикой является сам Киркегор" (35, 238).

Однако эти же авторы в конечном счете "снимают" указанные специфические моменты творчества Киркегора как внешние по отношению к содержанию творчества. Вот что пишет, например, тот же Хайс: "Как в романе или драме фигуры искусно сплетены друг с другом, так же сплетены друг с другом отдельные произведения (Киркегора. — П. Г.). Что же представляет собой целое? Драму, рассказ, эпос? Ни то ни другое, а учение. И это учение в известном смысле не хочет внести ничего нового, оно повторяет старое учение, учение христианства. В высшей степени искусно, всеми средствами новейшей техники и артистизма в нем излагается то, что возвещено Библией" (35, 234).

---

\* Характерно, однако, что в этом случае Киркегор пишет так, как если бы он ничего не знал относительно тех проблем, которые ставят его псевдонимы, даже вообще не подозревал о существовании последних.

Таким образом, Хайс молчаливо присоединяется к тем, кто пытается объяснить косвенный метод Киркегора чисто психологическими факторами, имеющими отношение к личным намерениям автора что-то скрыть от публики или применить новейшую технику для пропаганды библейской истины. В результате задача исследования Киркегора сводится к освобождению его "заветных" (Шестов) мыслей от этого облачения и их изложению или в виде философской доктрины, или в форме религиозного учения — в зависимости от интересов самого интерпретатора.

В действительности киркегоровские идеи невозможно понять вне той формы, в которой они у него выступают, невозможно очистить от неадекватного способа их изложения, ибо последний составляет самую душу этих идей. Только исследование вопроса о том, что такое косвенный способ изложения, косвенный способ мышления, косвенный способ бытия, позволит рассмотреть учение Киркегора в его целостности, а не свести его к одному из моментов. Если отвлечься от своеобразия киркегоровского стиля мышления, то сразу же исчезает его исторически-неповторимая фигура, он становится просто Августином XIX в. или датским Паскалем и т. д., а его учение невозможно будет отличить от того, которое возведено Библией. При отбрасывании косвенного метода учение Киркегора можно истолковать как еще недостаточно депсихологизированную доктрину Хайдеггера — такая проекция на XX в. будет ничуть не большей натяжкой, чем проекция на V или на XVII в. И разве только бесчисленное количество таких проекций, которым не сопротивляется пластичный материал киркегоровских произведений, должно заставить задуматься о том, насколько правомерен такой подход к исследуемому автору, результат коего столь неопределенно многозначен.

Что же представляет собой по содержанию косвенный способ изложения, которым пользуется Киркегор? Каковы его истоки?

### *5. Ирония как способ человеческого существования*

Ответ на этот вопрос предполагает рассмотрение теоретических и эстетических истоков творчества Киркегора, анализ идей, оказавших влияние на молодого философа и в большей или меньшей степени определивших направление его развития. А каковы были эти влияния, можно судить на основании первой философско-эстетической работы Киркегора — его диссертации с характерным названием: "Понятие иронии, рассмотренное с постоянным обращением к Сократу".



Тема диссертации находится в непосредственной связи с интересующим нас вопросом о происхождении и сущности косвенного способа рассуждения. В самом деле, в диссертации рассматривается проблема иронии, а что такое ирония, как не косвенный способ выражать свои мысли? Ведь по существу именно эта косвенность и составляет отличительный признак иронического высказывания. "Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать "нет", говорю "да", и в то же время это "да" я говорю исключительно для выражения и выявления моего искреннего "нет". Представим себе, что тут есть только первое: я говорю "да", а на самом деле думаю про себя "нет". Естественно, что это будет только обманом, ложью. Сущность же иронии заключается в том, что я, говоря "да", не скрываю своего "нет", а именно выражаю, выявляю его. Мое "нет" не остается самостоятельным фактом, но оно зависит от выраженного "да", нуждается в нем, утверждает себя в нем и без него не имеет никакого значения" (14, 326—327). Почему именно понятие иронии оказалось в центре внимания Киркегора и легло в основу его первой работы? И почему оно взято в аспекте именно сократовской иронии, то есть той исторической формы, в которой ирония впервые возникает как определенный стиль мышления?

Выбор этой темы был продиктован интересом Киркегора к философско-эстетической концепции немецкого романтизма, разработавшего в лице Фридриха Шлегеля понятие иронии как одну из центральных эстетических категорий. Принцип иронии в кружке романтиков определял их программу не только как теоретиков искусства, но и как художников, хотя не все романтики сознательно исходили из этого принципа. Неудивительно, что Киркегора с его тонким, рано развившимся художественным чутьем, любовью к музыке, поэзии и театру очень заинтересовала концепция романтиков, тем более что она не носила абстрактно отвлеченного характера "учения об искусстве, где искусством и не пахнет", если воспользоваться остроумным замечанием Шеллинга, а говорила об искусстве на его собственном языке. Романтики, которые хорошо знали и любили искусство, впервые попытались соединить точку зрения философии с точкой зрения искусства, отказавшись тем самым как от априорного, умозрительного конструирования схемы художественного творчества, так и от чисто эмпирического, "лишенного понятия" описания и перечисления памятников художественной культуры различных эпох.

Киркегор еще в юношеские годы увлекался романтиками и хорошо знал их; как отмечает Макс Бензе, он "читал и любил

Эйхендорфа, Гёрреса, обоих Шлегелей\*, Э. Т. А. Гофмана, Арнима, Жан Поля, Новалиса и Brentano" (29, 33). Дневники Киркегора, начиная с 1835 г., свидетельствуют о его романтическом умонастроении; сам Киркегор в тот период рассматривает романтизм не как теоретическую или философскую позицию, а именно как умонастроение. "Я должен протестовать, — пишет он в 1836 г., — против концепции, согласно которой романтика можно подвести под определенное понятие, ибо сущность романтика состоит именно в выхождении за всякие пределы" (67, 298). Интерес к романтизму и ощущение своей к нему близости, по поводу которой в конце 30-х гг. Киркегор начинает рефлексировать, как раз и побудили его взять в качестве темы диссертации принцип иронии.

Обращение же к Сократу в этой связи имело целью, с одной стороны, рассмотреть истоки возникновения иронического отношения к миру, а с другой — уяснить самому себе свое отношение к двум философским принципам, отрицавшим друг друга, — романтическому и гегелевскому. Поэтому диссертация Киркегора, которой сам он не придавал большого значения и даже не включил в собрание своих сочинений, является важной с точки зрения понимания исходного пункта его развития, той идейной атмосферы, в которой складывались его воззрения. Именно диссертация помогает понять происхождение и значение косвенного или, что то же самое, иронического способа мышления, характерного для Киркегора. В этом смысле совершенно справедливо утверждение Р. Хайса о том, что диссертация Киркегора так же относится к его позднейшим работам, как гегелевская статья "Различие между системой Фихте и Шеллинга" — к философской системе Гегеля (35, 224).

В своей работе Киркегор прежде всего пытается исторически рассмотреть не только философские воззрения Сократа, но и его личность. Эта задача облегчается тем, что у великого эллина полностью совпадают философское учение и жизненная судьба, чего нельзя сказать о современных Киркегору философах. Что касается личности Сократа, то о ней рассказывают его современники — Ксенофонт, Платон, Аристофан. Но ближайшее рассмотрение их описаний личности Сократа приводит Киркегора к выводу, что в своем описании каждый из них дает новый облик Сократа, не похожий на тот, который рисует другой. В результате невозможно составить себе целостное представление о том, кем же был Сократ в действительности, — его образ дробится, раздваивается, становится неуловимым.

---

\* К "Люцинде" Фр. Шлегеля Киркегор относился впоследствии весьма критически.

Случайно ли это? — ставит себе вопрос Киркегор. Его ответ уже содержит в себе основной тезис работы, который он затем лишь последовательно раскрывает: образ Сократа потому столь многозначен, что Сократ — ироник (45, 261).

Что же представляет собой, по Киркегору, ироническая позиция Сократа? Сократ, рассуждает Киркегор, продолжил и углубил критику религиозно-мифологического мировоззрения, начатую софистами и составившую основной пафос греческого Просвещения. Однако, в отличие от софистов, которые из своей критики сделали выводы о необходимости заменить религиозную позицию некоторой другой, причем устанавливали последнюю совершенно произвольно (провозглашая определенные моральные принципы), Сократ направил свою критику также и против софистов, чья произвольно установленная точка зрения лишена истины (45, 212). Задача Сократа, говорит Киркегор, состоит в разрушении всякой позитивной истины, и эту задачу призвана выполнить его диалектика.

Таким образом, сократовское искусство диалектики рассматривается Киркегором в его деструктивной функции — диалектику Сократ, согласно Киркегору, ставит на службу своей иронии. Стало быть, первым моментом, характеризующим иронию, является то, что она предполагает такую позицию по отношению к миру — в данном случае к миру религиозно-мифологическому, — при которой индивид противопоставляет себя этому миру, не принимает его субстанциальности, отрицает его. Ирония, по определению Киркегора, есть, однако, специфическое отрицание. Не всякое отрицание тех или иных положительных установлений, религиозных или нравственных принципов принимает форму иронии. Что же представляет собою иронический способ отрицания?

Сократовскую иронию Киркегор определяет как бесконечную абсолютную отрицательность (45, 261, 269, 280). В отличие от той формы отрицания, которая, выступая против определенной нравственной позиции, в то же время противопоставляет ей иную и тем самым отрицает один принцип во имя другого, ирония отрицает всякий позитивный принцип, она не признает вообще ничего позитивного, она разлагает любую точку зрения, обнаруживая ее внутренние противоречия. Именно ирония и составляет внутреннюю движущую силу диалектики, ставшей у Сократа средством разложения всякой позитивности\*. Появ-

---

\* О связи иронии и диалектики как средств разрушительных, возникающих в период заката определенной культуры, писал в начале XX в. О. Шпенглер: "...то, что Сократ и немецкие романтики обозначали словом "ирония", тот тонкий редкий цветок диалектики, которая утомилась от самой себя и, изумленно и горько улыбаясь, смотрит на дело рук своих — разрушенную картину мира..." (26, 361).

ление иронии свидетельствует, согласно Киркегору, о том, что всякая объективная, независимая от индивида внешняя реальность теряет для него свое значение. Ирония означает поэтому попытку утверждения принципиально нового понимания истины, истины, связанной с субъективностью. Однако сократовская ирония — и это для Киркегора весьма существенно — не полагает также истину и в субъект; ее функция — только отрицательная, она ничего не утверждает или утверждает только отрицание. Поэтому Сократ отрицает не только действительность объективного, но и действительность субъективного, он иронизирует не только по поводу других, но и по поводу самого себя — его ирония уничтожает его самого, он убивает себя.

Позиция абсолютного отрицания объективной действительности предполагает полное освобождение, отрешение от этой действительности, и эта позиция, по Киркегору, ставит Сократа вне той реальности, в которой живут его современники, изолирует его (45, 229). Субъективность вынуждена замкнуться на самое себя, ее связь с внешним миром оборвана. Ее внешнее существование перестает иметь существенное отношение к ее внутреннему миру, а последний оказывается постоянно обращенным на самого себя. Тем самым создается бесконечная рефлексия, которая не может остановиться ни на чем и непрерывно совершает круговое движение, снимая все возможные прочные определения любого предмета, попадающего в поле ее зрения.

Если взглянуть на позицию Сократа с точки зрения моральной, то она представляет собой "экспериментирующую добродетель" (45, 218). Сократ не может принять за окончательный ни один из возможных нравственных принципов, он подвергает их все эксперименту, оказываясь тем самым не в состоянии совершить ни одного поступка, ибо свершение поступка требует выбора одного из принципов, прекращения эксперимента, остановки движения рефлексии. Ирония, резюмирует эту свою мысль Киркегор, исключает "реальное отношение к существующему" (45, 183).

Чем же объясняет Киркегор подобную позицию Сократа? Что вызывает к жизни иронию как определенный способ существования? "Ироник, — говорит Киркегор, — выпал из связи времен, встал лицом к лицу со своей эпохой, грядущее сокрыто от него, оно за его спиной, а действительность, которой он враждебно противопоставил себя, — это то, что он должен уничтожить, против чего направлен его всепожирающий взгляд. Его отношение к своей эпохе может быть выражено библейским изречением: "Уже входят в двери те, кто тебя вынесет" (45,

269). Трагедия Сократа, как видим, состоит, по Киркегору, в том, что он не может жить в той действительности, к которой исторически принадлежит, и не может выйти за пределы этой действительности, ибо новый, грядущий — христианский — мир пока еще "за его спиной", он не может его видеть, а потому оказывается в ситуации между двумя мирами: старым, который для него уже не обладает значимостью, и новым, которого еще нет. И потому, как говорит Киркегор, сам Сократ, не принимающий настоящего и не знающий будущего, стоит перед лицом "ничто", но это то ничто, "с которого все должно начаться" (45, 206, 266).

Сократ, как полагает Киркегор, стоит на переломе двух эпох, и потому так трагична его судьба\*. Этот трагизм служит оправданием иронической позиции Сократа. Уже здесь Киркегор, рисуя образ Сократа, полемизирует с романтиками, пытаясь отличить сократовскую иронию от романтической, как трагическую — от самоудовлетворенной. Если ирония служит источником удовлетворения, то она не может быть оправдана.

Чтобы понять значение развитых Киркегором в диссертации идей, необходимо обратиться к тем двум направлениям мысли, которые, с одной стороны, послужили исходными для Киркегора и с которыми, с другой стороны, он ведет полемику, — к эстетике романтиков и к философии Гегеля. Зависимость Киркегора и от первых, и от второго настолько ощущается в диссертации, что многие исследователи считают эту работу Киркегора написанной с позиций романтизма\*\*, другие же

---

\* Еще в 1838 г., размышляя над проблемой иронии, Киркегор писал: "Ирония — это ненормальное, преувеличенное развитие, которое, подобно преувеличенному развитию печени у страсбургских гусей, кончается тем, что убивает индивида" (50, I, 99).

\*\* Некоторые комментаторы Киркегора считают диссертацию нехарактерным для него произведением прежде всего потому, что, как пишет его переводчик Кютермейер, в ней рассмотрение ведется не с "личной", а с "предметной" точки зрения — такой способ рассмотрения, как известно, Киркегор сам впоследствии отверг; поэтому "диссертацию не следует ставить в один ряд с остальными произведениями Киркегора" (45, 341. Послесловие Кютермейера). Другие исследователи, как, например, Г. Нидермейер и И. Холенберг, склонны видеть в авторе диссертации мыслителя "романтического направления" (см. 56; см. также 39); что же касается того двойственного отношения к иронии, которое имеет место в диссертации, то даже оно, согласно приведенным авторам, еще не дает основания считать Киркегора преодолевшим романтическую позицию, особенно если учесть, что, как доказывает в своем исследовании Ф. Вагенер, не все романтики были ирониками; к неироникам он относит Новалиса, Клейста, Арнима и др. (65). Если трактовать иронию слишком узко, исходя из ее определения Фридрихом Шлегелем, то Вагенер прав, но если под ироническим отношением к миру понимать нечто более широкое, то в этом случае не только Арнима и Новалиса следует отнести к романтическим худож-

склоняются к мысли, что она целиком находится в русле развития гегелевской философии. Такой вывод не удивителен: Киркегор не только пользуется гегелевской терминологией, как можно было заметить уже из данного нами краткого изложения его работы, но и прибегает к ряду его аргументов, в частности когда объясняет источник трагической ситуации Сократа и т. д. Наконец, самый способ аргументации Киркегор в значительной степени заимствует у Гегеля; при чтении его первых работ — не одной только диссертации, но и "Или — Или", "Понятия страха" и др. — легко можно почувствовать атмосферу гегелевской философии. И тем не менее уже в диссертации, при рассмотрении понятия иронии, Киркегор занимает свою особую позицию в этом вопросе, — он не принимает ни трактовки иронии романтиками, ни той, которую предложил Гегель.

Ироническая позиция не была плодом чисто теоретических построений Фридриха и Августа Шлегелей; она, скорее, представляла собою определенное умонастроение, способ существования, способ отношения к миру и лишь впоследствии получила теоретическое оформление, хотя никогда не стала и не могла стать цельной, завершенной системой взглядов. Именно поэтому ироническое отношение к миру находит свое выражение не только в теоретических выкладках романтиков, не только в их художественных произведениях, но и во всей их жизненной позиции.

Теоретическое обоснование принципа романтической иронии мы находим прежде всего у Фридриха Шлегеля. Принцип иронии был сформулирован Шлегелем под влиянием философских идей Фихте и явился результатом перенесения философского принципа последнего в сферу эстетики. Основное положение философии Фихте, если попытаться его кратко сформулировать, можно было бы выразить следующим образом: все то, что выступает в качестве объекта, вещи, данности, есть в действительности продукт деятельности субъекта; то, что предстает в качестве внешней необходимости, при философском рассмотрении обнаруживается как продукт свободы; основу всего того, что мы привыкли рассматривать как внешний, независимый от субъекта мир, можно понять только через самого субъекта.

---

никам, но придется также признать, что и у Киркегора всегда оставалось непреодоленным романтическое мироощущение, ибо он до конца оставался ироником, несмотря на все свое желание преодолеть ироническую позицию. В таком случае, однако, нет оснований выделять его диссертацию, как произведение якобы еще несамостоятельное, из других его работ. Ибо именно в ней намечаются такие тенденции, которые впоследствии окажутся проходящими через все творчество Киркегора.

Фихте называет свою философию трансцендентальной, противопоставляя ее догматической философии, которая не в состоянии разрешить проблему "самосознания", проблему свободы, — сюда Фихте относит всю докантовскую философию, чьи основные предпосылки, как он полагает, нашли свое наиболее адекватное выражение у Спинозы. Трансцендентальная философия, основы которой заложил Кант, исходит, по Фихте, из предпосылок, противоположных догматическим: она видит истину вещи — в деятельности, истину необходимости — в свободе, истину объекта — в субъекте.

Но при такой постановке вопроса, при попытке растворить всякую данность, позитивность, предметность в деятельности перед Фихте встает задача объяснить, почему же, если источником всего вещественно-предметного мира является активность, деятельность, почему же сама эта деятельность не выступает в адекватной форме, а принимает образ вещей? Почему она всегда предстает перед нами в виде некоей данности? Такое объяснение должно послужить обоснованию самого принципа философии Фихте; если он кладет в основу всего деятельность, то он должен прежде всего понять, почему эта деятельность опредмечивается; если он кладет в основу всего свободу, он должен показать, почему последняя принимает форму необходимости; если он исходит из субъекта, он должен объяснить, почему последний выступает в то же время как объект — объект для другого и объект для самого себя.

Для объяснения Фихте выдвигает следующий тезис: такое "переворачивание" имеет своим источником противоречивую природу самого субъекта. Субъект есть единство конечного и бесконечного. В нем заложено бесконечное стремление к реализации нравственного идеала, который предполагает полную свободу человека, но в то же время форма реализации этого стремления по необходимости конечна: всякая попытка осуществить идеал с необходимостью приводит к созданию конечного, вещественного продукта, и потому то, чего хочет достигнуть индивид в своей деятельности, никогда не совпадает с тем, чего он реально достигает.

Таким образом, внутреннее противоречие самого "я", субъекта, противоречие деятельности, в которой задача не совпадает с исполнением, идея — с реализацией, приводит к возникновению мира вещей, природного мира, не имеющего тем самым своей истины в себе. Этот предметный мир, мир данностей, есть плод несовершенства, противоречивости самой деятельности, однако эта противоречивость как раз и оказывается у Фихте движущим фактором, источником непрерывного восстановления деятельности; эта противоречивость, порождающая при-

родный мир, служит источником питания для деятельности, которая непрерывно вынуждена преодолевать "конечность" своего продукта, а потому не может закончиться, не может остановиться. Удовлетворение, преодоление противоречия было бы смертью деятельности, и потому природа, этот "материал, который надо преодолеть", есть необходимый момент самой деятельности, средство, за счет которого она живет. Пока существует противоречие, несоответствие между замыслом и реализацией, стремлением и формой его удовлетворения, до тех пор будет существовать деятельность; покой, удовлетворенность, наслаждение настоящим — ее смерть. Эту идею Фихте Гёте художественно воплотил в "Фаусте". Подлинная смерть — это удовлетворенность.

Когда на ложе сна в довольстве и покое  
Я упаду, тогда настал мой срок!  
Когда ты льстить мне лживо станешь  
И буду я собой доволен сам,  
Восторгом чувственным когда меня обманешь,  
Тогда — конец!..

Вот мой заклад...

Когда воскликну я: "Мгновенье,  
Прекрасно ты, продлись, постой!"  
Тогда готовь мне цепь плененья,  
Земля, разверзись подо мной!  
Твою неволю разрешая,  
Пусть смерти зов услышу я —  
И станет стрелка часовая,  
И время минет для меня!

(8, 102—103)

Вот та философская концепция, переводом которой на язык эстетики была шлегелевская теория иронии. Не случайно Шлегель называл искусство, проникнутое ироническим настроением, трансцендентальным искусством (6, 295). Правда, нельзя не отметить, что концепция иронического, или романтического, искусства складывалась у Шлегеля не только под влиянием Фихте; значительную роль в становлении этой концепции сыграла также работа Шиллера "О наивной и сентиментальной поэзии", где он различал два рода искусства: наивное и сентиментальное. Наивное искусство характеризуется тем, что в нем художник целиком заслоняется своим произведением, растворяется в нем; напротив, сентиментальное искусство предполагает, что личность художника оказывается отличной от его произведения, она как бы существует рядом с произведением и бросает известный свет на последнее. Поэтому в сентиментальной поэзии личность художника интересует нас едва ли не больше, чем само произведение, — последнее выступает не как



самоцель, а как средство обнаружения личности его творца. Нетрудно видеть уже в работе Шиллера следы влияния кантовско-фихтевской философии: если наивное искусство представляет собою непосредственное изображение объекта, то сентиментальное представляет объект как бы снятым, объект для него есть средство изображения создавшей его деятельности, средство выявления субъективности художника.

Неудивительно, что эти размышления Шиллера оказали влияние на Фридриха Шлегеля, ведь они шли в том же самом философском направлении, в котором развивался и молодой Шлегель под влиянием Фихте. Шлегелю оставалось лишь развернуть в целую картину эти уже достаточно ясно обрисовавшиеся контуры, что он и сделал в своей концепции иронии. "Существуют древние и новые произведения поэзии, во всем существе своем проникнутые духом иронии, — говорит Шлегель, — в них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность. По своей форме, по исполнению — это мимическая манера хорошего обыкновенного итальянского буффо" (13, 177).

Итак, ирония здесь понимается Шлегелем как способ художественного выражения трансцендентализма, то есть обнаружения бесконечного превосходства творца над всем тем, что создано им, бесконечного превосходства субъективности над созданным ею объектом — в данном случае над собственным произведением. Художник иронически относится ко всему изображаемому, ибо он постоянно сознает несоответствие замысла и его реализации, несоответствие бесконечности своей субъективности и ее конечного выражения в произведении. Ирония тем самым, по замыслу Шлегеля, должна как бы снимать эту конечность, ибо она резко подчеркивает несоответствие, не давая забыть о нем, не давая "успокоиться в конечном".

Первый важный момент, характеризующий принцип иронии, — это превосходство субъективности над ее предметным выражением, а тем самым свобода художника по отношению к своему произведению. "Он пришел к убеждению, — пишет о Шлегеле Гайм, — что для настоящей поэзии должна служить основой свободная, беспредельная субъективность, даже можно сказать, что требование субъективности он окончательно заменил теперь требованием иронии" (6, 234).

Форма, в которой выступает "ироническое превосходство" субъективности над ее самовыражением, — это, по Шлегелю, форма "итальянского буффо", то есть несерьезного отношения

ко всему изображаемому. Художник выражает свое неудовлетворение всем конечным, условным именно тем, что не принимает его всерьез, смеется над ним, а поскольку, создавая произведение искусства, он сам создает это условное, конечное содержание, постольку он должен иронически относиться к самому себе, пародировать себя. В таком случае художник, по Шлегелю, с одной стороны, реализует свою конечность, создавая произведение искусства, а с другой — реализует свою бесконечность, пародируя это произведение. "В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко притворным... В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой... Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест не начнется головокружение у них..." (13, 176).

Шлегель потому и дал своему принципу название "иронии", что это слово как нельзя лучше передает неуловимый переход шутки в серьезность и серьезности в шутку, переход, который и составляет основной стержень искусства, пародирующего само себя\*.

Нельзя не заметить, однако, что Шлегель, развивая концепцию Фихте, в то же время незаметным образом опускает один из наиболее существенных ее моментов. У Фихте принцип субъективной деятельности, как деятельности свободной, а не зависимой, бесконечной, а не конечной, совпадает с нравственным принципом, с осуществлением этического идеала. У Шлегеля субъективность незаметно освобождается от этого кантианско-фихтевского ее сращения с нравственным идеалом, становится самодовлеющей; свобода понимается прежде всего как отсутствие какой бы то ни было зависимости, бесконечность — как снятие какой бы то ни было обусловленности. Ирония как раз и является формой выражения этого освобождения фихтеанского принципа от какого бы то ни было содержательного (то есть нравственного в собственном смысле), а стало быть, обуславливающего момента. Иронический субъект, воз-

---

\* Именно эту игру шутки и серьезности Шлегель считает основной чертой способа рассуждения Сократа. "Сократическое смешение шутливости с серьезностью, — писал он, — многим кажется более таинственным и более непонятным, чем какие бы то ни было мистерии" (6, 232).

вышающийся над всякой предметностью, абсолютно ничем не связан, его состояние — это состояние игры; он сам задает себе как правила этой игры, так и способ их выполнения. "Над" субъектом больше ничего нет\*, его свобода абсолютна.

Теоретическое обоснование принципа иронии у Шлегеля было лишь выражением, выявлением в понятии мироощущения и стиля жизни, общих для многих представителей кружка романтиков. Такое "ироническое умонастроение" было своего рода протестом против социальных учреждений, норм и принципов, изживших себя и потому, естественно, выступавших как условности, сковывающие свободную деятельность индивида, препятствующие свободе его проявления. Революционный пафос романтического кружка в конце XVIII в., безусловно, нашел свое проявление в концепции Фридриха Шлегеля.

Вот та теория "иронического искусства" и "иронической жизни", которая была действительным предметом рассмотрения в диссертации Киркегора. Ибо совершенно ясно, что обращение к Сократу было лишь попыткой найти тот угол зрения, который позволил бы наиболее адекватно рассмотреть концепцию романтиков.

Определив иронию Сократа как "бесконечную отрицательность", Киркегор тем самым, по существу, отождествил ее с иронией Шлегеля, у которого, как и у Сократа, она разлагает всякую объективность и утверждает принцип бесконечной субъективности. Однако ирония Сократа, в отличие от романтической, есть трагическая ирония. Отрицая значимость объективного, разлагая все прежние верования, все религиозные истины, разрушая все то, чем жил грек до той поры, Сократ попадает в трагическую ситуацию, ибо он не находит никакой истины, которую он мог бы предложить вместо им разрушенной. Его положение трагично, ибо его ирония убивает и его самого, это ирония "наивная", как впоследствии скажет Киркегор, она не находит возможным удовлетвориться самой собою, а потому разрушает прежде всего личность ироника.

Напротив, для романтика его ирония не только не выступает как трагедия его личности — она, скорее, служит средством освобождения последней от всего конечного и обусловленного, она приносит ему высшее удовлетворение. Ибо хотя он никогда не может остановиться в своем самопародировании, никогда не

---

\* "Зависимость и различие романтиков сравнительно с Фихте выступают здесь вполне ясно. И фихтевское "я" было занято лишь самим собой; но, погруженное в нравственную работу осуществить задачу, составляющую его сущность, оно является бесконечным стремлением. "Я" романтиков, занимаясь самим собой, должно следовать лишь прихотям своей фантазии; оно — бесконечная игра" (4, II, 219).

может прекратить процесса преодоления самого себя, но именно этот процесс сам по себе, совершенно независимо от содержания, которое преодолевается, доставляет ему удовлетворение, поскольку снимает напряжение между художником и миром; он наслаждается самим состоянием игры, не ища никакого результата и никакой высшей цели. Его высшая цель — это наслаждение собственной "бесконечной отрицательностью". Сама проблема истины совершенно исчезает из поля зрения романтиков, они и ее определяют через понятие игры. Лозунг романтиков гласит: "Чем поэтичнее, тем истиннее". Именно это самоудовлетворение в отрицании, превращение отрицания в истину отличает, согласно Киркегору, романтическую иронию от сократовской. И благодаря такому отношению к иронии она из опасного, разрушительного оружия превращается в способ "игры в мир".

Свое рассмотрение сократовской иронии Киркегор полемически заостряет против романтиков. Ее игровому (эстетическому) характеру он противопоставляет серьезный вариант иронии сократовской; становясь экзистенциальной позицией личности, ирония, как показывает пример Сократа, приобретает страшную, разрушительную силу\*. Она неожиданно направляется против личности самого ироника, принявшего ее слишком всерьез, то есть экзистенциально, а не просто теоретически или эстетически. Сократ продемонстрировал Киркегору разрушительную силу иронии и тем самым привел его к заключению, что иронию "следует обуздать" (45, 334).

Здесь, однако, возникает вопрос: а разве Киркегор первый говорил о необходимости преодолеть "иронический принцип"? Разве он первый пришел к выводу, что ирония сама по себе не может быть истиной, а является только путем к последней? Ведь такое соображение было высказано и развито задолго до Киркегора Гегелем. Именно у Гегеля мы читаем: "Наиболее крайней формой, в которой... субъективность полностью постигает себя и высказывается, является образ, названный, пользуясь заимствованным у Платона словом, иронией... Вершина постигающей себя как нечто окончательное субъективности... может состоять лишь в том, что она знает себя... решающей инстанцией в вопросе об истине, праве и долге... Она состоит, следовательно, в том, чтобы, забывая о самой себе и отрекаясь от себя, погрузиться в это нравственно объективное и действовать, руководствуясь им, она, находясь в связи с ним,

---

\* Поэтому вывод Киркегора относительно принципа иронии явно противоречит концепции Шлегеля: "Ирония, как отрицательное, есть... не истина, а путь" (45, 339).

держит его вместе с тем на почтительном расстоянии и знает себя тем, что хочет и решает так, но может точно так же хотеть и решать иначе. Вы принимаете закон на самом деле и честно как нечто само по себе сущее; я тоже знаю об этом законе и принимаю его, но я вместе с тем пошел дальше вас, я стою также и вне этого закона и могу его сделать таким или иным, действовать так или иначе. Не дело превосходно, а я превосхожден, я являюсь господином закона и предмета и лишь играю ими как своим капризом, и в этом ироническом сознании, в котором я даю погибнуть самому высокому, я лишь наслаждаюсь собою” (7, VII, 171—173).

Здесь уже зафиксированы все те моменты, о которых говорит Киркегор в связи с немецкими романтиками: и определение иронии как ”крайней формы субъективности”, отрицающей все ”нравственно объективное”, и постоянная дистанция (рефлексия) по отношению ко всему предметному, объективному, и, наконец, самодовольство и ”субъективное тщеславие” (7, VII, 173) этой иронической субъективности, ее наслаждение собою. Более того, Гегель в приведенном отрывке признает также и необходимость иронического (субъективности) в качестве момента, ”пути к истине”\*.

Если принять все это во внимание, то действительно трудно не согласиться, например, с утверждением Вильгельма Анца, что диссертация Киркегора написана под влиянием гегелевской философии и еще не содержит в себе тех идей, которые будут развиты им впоследствии. Действительно, обнаруживается не только терминологическая зависимость Киркегоровой работы от гегелевской философии, но и прямая идейная связь (28). Отрицать эту связь невозможно, даже излюбленные афоризмы Гегеля приводятся Киркегором\*\*. И тем не менее, несмотря на эту несомненную связь с гегелевской философией, Киркегор ведет здесь полемику с Гегелем, о чем свидетельствует киркегоровская трактовка Сократа.

---

\* В другом месте Гегель выражает эту мысль более определенно. Разуму, пишет он в ”Феноменологии духа”, ”отказывают в признании, когда рефлексия исключают из истинного и не улавливают в ней положительного момента абсолютного... В мышлении, обращаемом к понятиям, негативное принадлежит самому содержанию и есть *положительное* и как его *имманентное* движение и определение, и как их *целое*” (7, IV, 10, 32). Гегель, таким образом, рассматривает субъективность, отрицательность, или, как он говорит выше, рефлексия, в качестве необходимого момента ”абсолютного”, или, если воспользоваться выражением Киркегора, в качестве ”пути к истине”.

\*\* И в ”Феноменологии духа”, и в ”Истории философии” Гегель приводит евангельское изречение, цитированное нами выше у Киркегора: ”Уже входят в двери те, кто тебя вынесет”.

На первый взгляд эта трактовка тоже близка к гегелевской. Оба — и Гегель и Киркегор — рассматривают философию Сократа как точку зрения субъективности. Что пишет по этому поводу Киркегор, мы уже знаем; в полном соответствии с этим звучат слова Гегеля: "Для учения Сократа характерен бесконечно важный момент, заключающийся в том, что он сводит истину объективного к мышлению субъекта... В лице Сократа впервые появляется бесконечная субъективность, свобода самосознания". Субъективность, отрицательность, рефлексия — вот что, по Гегелю, вносит Сократ в философию, пытаюсь показать, что "объективное существует лишь благодаря отношению к нам" (7, X, 35). Киркегоровское заявление о том, что судьба Сократа и его учение выступают в неразрывном единстве, опять-таки полностью совпадает с гегелевским: "...его судьба находится в единстве с его принципом..." (7, X, 37).

Однако само понимание сократовского "принципа отрицательности" и трактовка его судьбы у Киркегора отличаются от гегелевских. Если гегелевский Сократ изображается как мыслитель, стоящий на моральной точке зрения, то у Киркегора, мы помним, Сократ выступает против моральной точки зрения\*, которой придерживались, как полагал автор диссертации, софисты. "Учение Сократа, — пишет Гегель, — есть, собственно говоря, мораль, потому что преобладающим моментом в нем является субъективная сторона, мое убеждение и намерение... Сократ, таким образом, дал начало моральной философии..." (7, X, 37). В гегелевской философии различаются две этические позиции, возможные для индивида, — нравственная и моральная. Нравственная позиция предполагает такое отношение ко

---

\* Говоря о моральности сократовской позиции, Гегель имеет в виду серьезность, последовательность Сократа, отличавшие его поведение. Так, как вел себя Сократ, ведет себя, по Гегелю, только человек, отстаивающий принцип, в истинности коего он глубоко убежден. Именно наличие такого рода субъективного убеждения в истинности отстаиваемого принципа и действие в соответствии с этим убеждением делает, по Гегелю, позицию индивида моральной.

Так, Киркегор считает, что Сократ не имеет никакой позитивной истины, никакого положительного убеждения. Его истина носит чисто иронический, отрицательный характер; он убежден в неистинности того мира, в котором живет. Но, в отличие от людей, которые не принимают свою иронию слишком серьезно, Сократ последовательно делает все выводы из своей точки зрения, выпивая чашу с ядом. Этот поступок он совершает не ради отстаивания истинности какого-либо позитивного утверждения, а, скорее, он есть реализация той экзистенциальной позиции, которая была принята Сократом. В гегелевской трактовке Сократ — это герой, гибнущий, так сказать, "за правое дело", в киркегоровской — человек, гибнущий потому, что разрушил мир (дискредитировал истину), в котором он жил прежде, и не сумел создать новый, где мог бы жить теперь, а потому оказавшийся вне мира еще до своей смерти.

всеобщему, когда индивид непосредственно, не рефлектируя и не сомневаясь, принимает его за истинное и доброе; моральная позиция, напротив, требует, чтобы это всеобщее установление прошло проверку субъективностью, чтобы индивид сам пришел к пониманию того, что именно является добрым, чтобы он не принимал некритически всеобщий закон, установленный внешним авторитетом. Сама нравственная позиция, по Гегелю, может быть наивной — такой и была нравственность древних греков в досократовскую эпоху, — и в этом случае моральная позиция разрушает эту наивную нравственность. Но она может возникнуть в качестве более высокой, может снять в себе моральность, вобрав ее в себя, и такая опосредованная нравственность, в которой уже содержится преодоленный момент моральности, является, по Гегелю, характерной для его эпохи.

Но что означает гегелевское заявление, что Сократ, в противоположность софистам, стоит на точке зрения морали? Это значит, что Сократ находит истину в субъективности и воюет с софистами, выдававшими в качестве истины "случайно пришедшие на ум, ничем не обоснованные мысли" (7, X, 36). Роль Сократа в истории философии Гегель определяет тем, что он положил "истину как продукт, опосредованный мышлением..." (7, X, 35). По Гегелю, стало быть, Сократу ведома истина, в отличие от софистов, которые выдают за истину тот или иной субъективный принцип. Киркегор принципиально не согласен в этом с Гегелем; с его точки зрения, Сократ ищет истину, но не может ее найти, ибо она пока — "за его спиной". Поэтому точку зрения Сократа Киркегор не может назвать моральной, ибо последний не останавливается ни на чем прочном, догматически-позитивном — не случайно его облик так дробится у его последователей, не случайно они приписывают ему прямо противоположные истины. Напротив, именно софисты, как полагает Киркегор, пытались выставить тот или иной моральный принцип, и как раз за это Сократ высмеивал их, ибо — здесь Киркегор согласен с Гегелем — все их принципы действительно носили произвольно-субъективный характер.

Спор Киркегора с Гегелем принимает характерный оборот: Гегель наделяет субъективность индивида (в данном случае Сократа) достаточно большими полномочиями; эта субъективность, взятая со стороны ее мышления (ибо, по Гегелю, именно мышление субъекта есть в нем "представитель" всеобщего), в состоянии собственными силами добратся до истины, ибо, хотя эпоха Сократа жила совсем иными представлениями и идеалами, ему одному удалось выйти за пределы эпохи и увидеть новую эпоху, новую истину. Он собственными силами "вырвался из сферы земного притяжения", то есть преодолел свою

прикованность к определенному времени, один воспарил над своим временем и перешел в иное.

По Киркегору, у субъективности такой силы нет. Самое большее, что она может сделать собственными усилиями, — это разрушить старую эпоху, разрушить прежние установления и идеалы и вырваться за их пределы, но, сделав это, она оказывается в пустоте, перед ней "ничто", из которого она не в состоянии выйти без помощи чего-то более реального. Сократ — величайший человек, говорит Гегель, он сумел выйти за пределы своей эпохи и достичь другой эпохи, которую не суждено было видеть никому из его современников. Сократ — несчастнейший человек, говорит Киркегор, он вышел за пределы единственно возможной для его времени истины и тем самым оказался вне истины, он разрушил единственно возможные для его времени идеалы и тем самым оказался вытолкнутым из жизни при жизни. Человеку собственными силами дано лишь разрушать идеалы, но не дано их созидать. Сократ иронизировал над софистами именно потому, что они надеялись своими собственными, а потому произвольными установлениями заменить живой идеал, теперь убитый ими. Однако никогда человек не сможет вытащить себя за собственные волосы — для этого ему нужен кто-то другой\* или что-то другое. Самая большая сила, которая может быть дарована человеку, — это, по Киркегору, его гениальность. У Сократа как раз и был гений, но гений — это отрицательность, и самое большее, на что он способен, — разрушение существующего. Созидать ему не дано\*\*.

Различная трактовка философской позиции Сократа приводит и к разному истолкованию его судьбы у Гегеля и Киркегора. Если, по Киркегору, Сократ убил самого себя, то есть привел в соответствие свое эмпирическое состояние со своим уже давно им достигнутым духовным состоянием, то для Гегеля дело обстоит иначе. Сократ не сам выбрал себе смертный приговор, по существу, его наказал народ, который был вправе

---

\* Экзистенциалистская концепция историчности существования ведет свое начало именно от этого способа рассуждения. Человек не все может, он может все только в пределах собственного времени, он властен над всем, кроме времени, он производит все, но не производит своего собственного способа производить — здесь лежит его граница, которую ему не дано переступить, ибо время — это бытие, а над бытием, если воспользоваться словами Хайдеггера, человек не господин, он лишь его пастух. Время человека — это его судьба, которой не дано ему переступить.

\*\* В работе "Понятие страха" Киркегор противопоставляет гению — разрушительной силе — пророка, как иной тип связи личности с бытием, со временем.



защищать те принципы своей жизни, на которые нападали Сократ. "...Своим выступлением в греческом мире Сократ пришел в столкновение с субстанциальным духом и существующим умонастроением афинского народа, и поэтому должна была иметь место получившаяся реакция, ибо принцип греческого мира еще не мог перенести принципа субъективной рефлексии. Афинский народ, следовательно, не только имел право, но был даже обязан реагировать на него согласно законам..." (7, X, 85).

Некоторым исследователям представляется слишком произвольным тот метод, каким пользуется Киркегор при рассмотрении личности Сократа. Так, Р. Хайс отмечает, что, объясняя причины смерти Сократа, Киркегор не считается с некоторыми фактами: ведь Сократ принял решение выпить кубок с ядом, желая выразить этим несогласие с приговором суда, и т. д. (35, 225). Однако здесь, как нам кажется, Хайс обвиняет Киркегора в исторической неточности напрасно: Киркегору были хорошо известны обстоятельства смерти Сократа, однако сами эти обстоятельства не дают однозначного ответа на вопрос о действительных мотивах, которыми руководствовался Сократ; потому, кстати, его же собственные ученики непосредственно после случившегося спорили между собой о действительных мотивах его поступка. Учитывая это, Киркегор сознательно предпочел дедуцировать то, что все равно невозможно "выцарапать" из фактов. И, надо сказать, его объяснение ничуть не менее убедительно, чем объяснение Гегеля, тоже в данном случае исходившего не из фактов, которые можно истолковать самым различным образом, а из иных, чем киркегоровские, философских предпосылок.

Спор Киркегора с Гегелем имеет еще один аспект. С точки зрения Гегеля, Сократ подчинился требованию афинского народа, потому что считал себя афинским гражданином и принимал всерьез это свое гражданство. За этим объяснением лежит следующая концепция моральной позиции Сократа: моральность есть не отрицание существующих норм и обычаев, не разрушение их, а лишь требование оправдать эти обычаи перед судом разума; коль скоро они оправданы, они имеют полное право на существование. Это, собственно, проекция на Сократа позиции самого Гегеля; последний никогда не выступал с отрицанием общественных, правовых и нравственных институтов, он только считал необходимым для каждого индивида проникнуться сознанием того, что эти институты соответствуют его, индивида, моральному принципу, а не противоречат ему, другими словами, он требовал ввести отрицательный, субъективный момент, но ввести так, чтобы потом последний оказался снятым и тем самым лишенным своего разрушительного жала. Потому и ге-

гегелевский Сократ, несмотря на все свое ироническое отношение к государственно-религиозным установлениям, практически оказывается настолько мудрым, что полностью признает те законы\*, которые он сам же теоретически разрушал. Фигура Сократа у Гегеля становится героически-трагической.

Киркегоровский Сократ, напротив, оказывается в жалком положении человека, который, разрушив все позитивное, однако, в реальном своем существовании вынужден считаться с самой примитивной и грубой позитивностью, тем самым противореча самому себе. Ирония Сократа не позволяет ему ничего принимать всерьез, но как живой индивид он должен действовать и принимать всерьез практически то, что теоретически отрицает. Киркегоровский Сократ раздвоен, он отнюдь не выступает как герой. Сократ не может вынести своей раздвоенности и потому гибнет. Гибель Сократа в киркегоровской трактовке означает не признание — пусть косвенное — греческой действительности, а ее полное и окончательное неприятие. Отрицательная позиция Сократа — вот его последнее слово, и хотя в ней нет того героизма и того эстетического ореола, которым так любят окружать личность Сократа, однако это единственно возможная позиция в его ситуации. Если мы примем во внимание, что, анализируя позицию и ситуацию Сократа, Киркегор, по существу, анализирует свою собственную позицию и свою собственную ситуацию\*\*, то мы поймем, почему его сочинения написаны под псевдонимами. Киркегор — Сократ XIX в., как он сам неоднократно говорил о себе, и потому ироническая позиция по отношению к действительности — его собственная позиция.

Ирония романтиков не удовлетворяет Киркегора своим самодовольством, она рассматривается романтиками как способ разрешения противоречия с действительностью, тогда как на самом деле является лишь формой его выражения. Гегелевское снятие иронии Киркегор тоже не принимает, ибо усматривает в нем лишь философский способ примирения с действительностью. Остается принять ироническую точку зрения с полным сознанием невозможности оставаться на ней, перенести противоречие личности с действительностью внутрь самой личности

---

\* В противном случае зачем ему принимать на себя ответственность за нарушение законов Афинского государства и выпивать яд в соответствии с их предписанием?

\*\* Один из исследователей Киркегора, Эдо Пивчевич, замечает, что "романтика означает для Киркегора не историческое явление, а определенную точку зрения" (59, 20). К этому следует добавить, что и сократовская ирония для Киркегора тоже не историческое явление, а позиция: на Сократа проецируется позиция самого Киркегора.

и там попытаться найти способ его разрешения. Вот почему Киркегор не может отрешиться от субъективности, вот почему он на протяжении всей жизни не может отбросить эту "романтическую предпосылку" (см. 67, 300—301)\*.

Подводя итог, позицию Киркегора в ее исходном пункте — диссертации — можно было бы сформулировать как требование принять всерьез ироническую точку зрения. А принять всерьез на языке Киркегора означает взять ее не в качестве теоретического или эстетического, а в качестве экзистенциального принципа.

У романтиков ирония появляется как эстетическая игровая установка, с помощью которой происходит возвышение над конечной действительностью; принцип раскола личности с миром здесь неожиданно предстает как средство освобождения личности, возвышения ее над миром. У Гегеля дается другое истолкование иронии, которое с известной степенью приближения можно было бы назвать теоретическим; ирония находится на службе у абсолютного духа, появляясь в тот момент, когда ему надо снять отжившую форму нравственности, заменив ее новой, более высокой. Здесь ирония, подобно воде, двигающей мельничное колесо, служит определенному "делу"; повивальная бабка новой истины, она становится ненужной сразу же, как только дитя родится на свет.

В отличие от романтиков, еще не понявших, что они играют с огнем, Гегель явственно ощущает разрушительную силу иронии, однако его угол зрения, обусловленный общим духом его философии, позволяет ему увидеть действие этой силы направленным на то объективное, субстанциальное начало, которое он называл "народным духом" и которое действительно подтачивалось Сократом. У Гегеля нет оснований недоверчиво и с опаской смотреть на дело рук ироника: ведь этот результат был, по существу, запланирован в канцелярии мирового духа, так что сожалеть о гибели "прекрасной религии" и сетовать на "разъедающую силу" иронии не приходится.

Киркегор, подобно Гегелю, видит в иронии не средство "возвышения субъективности" над всем объективным, а опасное по своей разрушительной мощи изобретение. И в этом — сходство Киркегора с Гегелем. Однако, в отличие от Гегеля, сосредоточивающего внимание на объективных результатах иронии, Киркегор прежде всего замечает, что ирония опасна для самого ироника, что это изобретение в первую очередь

---

\* Об отношении Киркегора к романтизму Жан Валь высказывается определенно: он считает, что Киркегор осуществил "разрушение и одновременно завершение романтизма" (67, 301).

обращается против изобретателя. Угол зрения у Киркегора другой, чем у Гегеля: если Гегель исходит из интересов дела (в данном случае — из интересов истории в целом, человечества в целом и т. д.), то Киркегор исходит из интересов личности, разумеется, не ее материальных, экономических и пр., а из ее духовных интересов. Взгляд Гегеля направлен на объективный результат деяния Сократа, жившего на переломе эпох; взгляд Киркегора — на внутренний мир личности, живущей этим переломом.

Гегель исследует трещину, образовавшуюся на переломе двух эпох мировой истории, с точки зрения самой истории, для которой перелом был просто одним из эпизодов; Киркегор вслушивается и всматривается в человеческую судьбу, разорванную этой трещиной, для которой перелом мировой истории оказался роковым. В известном смысле Киркегор здесь возвращается от Гегеля к романтикам, тоже принимавшим за исходное субъективность, внутреннее; однако он требует не играть в иронию, а жить в иронии, требует принять ее в качестве экзистенциальной позиции.

При более близком рассмотрении киркегоровского творчества мы увидим, что у него происходит очень своеобразный сдвиг в романтическом исходном принципе. То, что романтики принимали за реальное содержание своего мировоззрения, и то, что в действительности было таковым, — отнюдь не одно и то же. Киркегор впервые показал это различие самосознания романтиков и реального содержания романтического умонастроения. Источником открытия послужило требование Киркегора экзистенциально истолковать принцип иронии; в результате этого открытия обнаружилось, что эстетизм как сознательная мировоззренческая установка романтиков (нашедшая наиболее полное выражение в работах Шеллинга) существенно отличается от эстетизма, если его взять как экзистенциальный постулат. Выявление этого различия проходит через все творчество Киркегора; в данной работе мы попытаемся последовательно показать, как фигура "непосредственного эстетика" (романтика, как он сам себя осознает) постепенно превращается у Киркегора в "демонического эстетика" — неоромантика, фигуру, открытую Киркегором задолго до ее появления в неоромантическом искусстве конца XIX — начала XX в.

Диссертация Киркегора не только указывает на происхождение его косвенного метода как своеобразного воспроизведения сократических диалогов, она служит также ключом к пониманию дальнейшего творчества Киркегора. В ней намечена уже и проблематика, вокруг которой сосредоточится в дальнейшем его интерес, и его собственная позиция, то направление, в кото-

ром эта проблематика будет рассматриваться. Более того, уже в своей диссертации Киркегор отчасти предвосхищает ту форму, тот жанр, в котором он чаще всего будет писать свои сочинения. Поскольку ироник с необходимостью пользуется диалектикой как единственным адекватным для него способом мышления и поскольку диалектик — это особого рода поэт, постольку поэтическая, лишенная однозначности форма самовыражения уже здесь рассматривается Киркегором как наиболее приемлемая для ироника (45, 342). Правда, не всякая поэзия тождественна диалектике; впоследствии Киркегор, по-видимому, будет искать как раз тот род поэзии, в котором всего адекватнее он мог бы выразить свою трагически-ироническую экзистенцию.

Мы рассмотрели принцип иронии, как он трактуется Киркегором, и связь его с псевдонимным характером творчества философа, с косвенным способом мышления. Однако только содержательное рассмотрение проблем, занимавших Киркегора, содержательное рассмотрение его полемики с романтиками и Гегелем, с одной стороны, и с ортодоксальной протестантской церковью — с другой, позволят разобраться в том, что такое киркегоровская ирония.

### *6. Ирония и эстетизм*

Если диссертацию Киркегора Р. Хайс сравнивает по ее значению для последующего творчества мыслителя с гегелевской работой "Различие между системой Фихте и Шеллинга", то можно, пожалуй, найти у Киркегора и аналог гегелевской "Феноменологии духа" — им будет его первое произведение "Или — Или". Как в "Феноменологии духа" содержатся основные идеи философии Гегеля, развернутые затем в последовательно продуманную систему, так и в "Или — Или" присутствуют все основные моменты, намечаются все те узлы, которые будут развязываться Киркегором на протяжении всей его жизни. Поэтому не будет натяжкой, если мы отнесем к этой работе слова Маркса, сказанные им по поводу гегелевской "Феноменологии духа", и назовем ее "истоком и тайной" Киркегорова учения.

Как и большинство работ Киркегора, "Или — Или" — сочинение псевдонимное. Издатель его (псевдоним Виктор Эремита) сообщает во введении, что он нашел две рукописи, написанные, несомненно, разными авторами, о чем можно судить не столько по содержанию их, сколько по стилю, манере писать, свидетельствующей о совершенно различном мироощущении обоих. Первая рукопись представляет собой собрание статей, объединен-

ных, однако, стилистически; они написаны легко, изящно, содержание их всегда находит краткую, лаконичную и прозрачную форму, поэтому читаются они без труда и доставляют удовольствие. Все это и дает основание издателю впредь называть неизвестного автора первой рукописи "эстетиком". Вторая рукопись тяжеловесна, выдержана преимущественно в эпистолярном жанре и лишена того эстетического колорита, того легкого оттенка иронии, который придает очарование первой. Если автор первой части анонимен, то автор второй — не совсем неизвестен; хотя и нет сведений о его личности, но указана по крайней мере его, так сказать, сословная принадлежность — судебный заседатель.

Насколько самому издателю ироническая манера первого автора ближе, чем несколько назидательный тон второго, можно судить по его описанию стилистических приемов обоих, где он рекомендует любезным читательницам "последовать благонамеренному совету господина Б" (так именует Эремита судебного заседателя), и эта ирония, что важно отметить, амбивалентна; она исходит от Киркегора и не исходит от него (46, 25).

Первая часть "Или — Или" — произведение романтической литературы как по тематике, так и по форме; она представляет собой ряд статей, из которых большинство посвящено проблеме "музыкально-эротической", и потому статью под этим названием, помещенную среди них, можно считать, пожалуй, наиболее адекватным выражением темы всей первой части. Именно любовная тема легла в основу большинства романтических произведений, начиная с гётевского "Вертера", байроновского "Дон Жуана" и кончая "Люциндой" Шлегеля. Если по тематике Киркегор целиком остается в русле романтической литературы, то по выполнению он значительно превосходит многие романтические произведения, и в частности "Люцинду". И превосходит благодаря тому, что находит более адекватную форму осуществления принципа иронии, чем Шлегель: он не создает одно произведение, в котором ироническое отстранение автора взрывает и разрушает единство и цельность построения, так что последнее расплывается в нечто бесформенное; принцип иронии реализуется в том, что Киркегор создает несколько взаимно друг друга объясняющих и в то же время друг друга пародирующих эссе. Каждое из них полностью сохраняет изящество и цельность формы и в то же время само снимает безусловность, законченность последней, но снимает без разрушения самой формы, без ее деэстетизации, без разрушения эстетической цельности произведения.

Этот способ пародирования ироником самого себя позволяет ему витать над своими произведениями, не разрушая, од-

нако, их замкнутости, оставаясь совершенно неуловимым, сохраняя полное инкогнито: неуловимость, анонимность субъекта, автора, особенно подчеркивается Киркегором. По совершенству осуществления романтического принципа Киркегор превзошел многих романтиков, и нельзя не согласиться с Хайсом, называющим первую часть "Или — Или" "литературным шедевром романтической поэзии" (35, 231).

Первая часть открывается афоризмами, которые сразу же вводят в общую атмосферу, передают читателю умонастроение автора. Вот некоторые из них: "Старость осуществляет мечты юности; возьмите Свифта: в юности он построил сумасшедший дом, в старости сам туда попал" (46, 29). Или еще: "Женись, и ты раскаешься в этом; не женись — тоже раскаешься; женись или не женись — ты все равно раскаешься... Смейся над безумием мира — и ты раскаешься в этом; рыдай над его безумием — и ты тоже раскаешься; смейся над его безумием или рыдай — ты все равно раскаешься; вешайся или не вешайся — ты все равно раскаешься..." (46, 49).

Ирония, как она выступает в афоризмах, должна, по замечанию самого Киркегора, выполнять эстетическую функцию: она есть средство превращения внутреннего противоречия и раскола индивида с самим собой в гармоническую целостность и завершенность произведения; она переплавляет собственную боль художника в чужую радость. "Что такое поэт? Несчастный человек; в его сердце — глубокая мука, но когда он... кричит, его крик звучит как прекрасная музыка..." (46, 27). Разве это не ироническое превращение?

"В одном театре начался пожар. За кулисами. Вышел клоун, чтобы объявить об этом публике. Все подумали, что это шутка, и стали аплодировать. Он повторил — аплодисменты громче. Я думаю, что мир погибнет под всеобщие аплодисменты..." (46, 40—41).

Иронический поэт в трактовке Киркегора — это клоун, возвещающий о гибели мира под всеобщее ликование. Это — не ирония Фридриха Шлегеля, хотя и у него момент клоунады, шутовства был одним из важнейших. Но клоунада в понимании Шлегеля адресовалась к публике, сам автор только казался клоуном, но не был им в действительности; у Киркегора ироник — прежде всего сам себе клоун. Если для Шлегеля ирония была средством возвыситься над действительностью, обрести свободу по отношению к ней, а необходимость иронии вызывалась косностью и несвободой толпы, которая еще более подчеркивала легкость и свободу ироника, если, таким образом, ирония Шлегеля была победной, то ирония Киркегора не приносит освобождения, а косность и несвобода публики не дают воз-

возможности иронично перестать быть клоуном и стать самим собой.

У Шлегеля ироник постоянно играет роль, и в этом его свобода, его превосходство над другими; у Киркегора клоун играет роль потому, что, даже если он попытается перестать ее играть, ему не дадут это сделать: его судьба — вечно оставаться комическим вариантом Кассандры, которая, пытаясь говорить всерьез, вызывает еще больший смех. Ирония Киркегора — не победная, или, как он сам говорит в диссертации, "самодовольная", а трагическая. Ирония Киркегора — это не свободно выбранная позиция, как ирония Шлегеля, а судьба: поэт кричит, и его крик оборачивается "прекрасной музыкой", под которую мир, как загнипнотизированный, идет в Тартарары...<sup>\*</sup> Ирония как судьба, как роковое несчастье — это ирония Сократа, прозвучавшая накануне гибели эллинского мира.

Что же такое эстетик или поэт, судьба которого столь непоправимо иронична? Ответ на это и должна дать по замыслу Киркегора первая часть произведения — ответ в форме автобиографии эстетика, но не партикулярной, а философско-экзистенциальной автобиографии. Все остальные статьи представляют как раз самоанализ эстетика, или, как любят говорить немцы, его *Selbstbesinnung* — самоосмысление. Правда, не везде это самоосмысление носит такой же характер, как в афоризмах; часто Киркегор меняет ракурсы рассмотрения, и его эстетик выступает то как "самодовольный", "нерасколотый" романтик, то как "сократический ироник". И это как раз один из моментов, затрудняющих понимание киркегоровской позиции, вернее, затрудняющих ее однозначную трактовку.

Свою философскую автобиографию эстетик излагает в статьях "Непосредственные эротические этапы, или музыкально-эротическое" и "Силуэты". Обе статьи близки по содержанию. В первой, поводом к написанию которой послужила опера Моцарта "Дон Жуан" и вызванные ею размышления, Киркегор анализирует важную с точки зрения складывающейся у него концепции идею Дон Жуана. Как мы увидим далее при рассмотрении вопроса о том, что такое эстетик, Дон Жуан у Киркегора, подобно Фаусту и Вечному жидам, выдвигается как классическое выражение определенного, законченного в себе типа экзистенции. У Моцарта, пишет здесь Киркегор, "есть одно-единственное произведение, благодаря которому он становится классическим композитором и которое делает его абсолютно бессмертным. Это произведение — "Дон Жуан" (46, 62).

---

<sup>\*</sup> В отличие от Крысолова из одноименной поэмы М. Цветаевой киркегоровский клоун сгорает вместе с публикой.



С эстетико-психологическим анализом "Дон Жуана" перекликается статья "Силуэты", где Киркегор вновь возвращается к идее "Дон Жуана", но теперь она раскрывается через образ Эльвиры, соблазненной и покинутой им. Киркегор пытается в этой статье не только показать Дон Жуана через Эльвиру; он также прослеживает дальнейшее развитие идеи "Дон Жуана", как она выступает в образе Фауста; но Фауст, как и Дон Жуан, становится понятным благодаря его отражению в духовном мире Гретхен, и само различие Фауста и Дон Жуана открывается благодаря различию Гретхен и Эльвиры.

Обе статьи написаны в одном стиле; перед нами, несомненно, философская исповедь эстетика, обнаруживающая его духовное происхождение. Но при этом тон исповеди едва заметно колеблется: она то принимает характер апологии, в которой уже не ощущается различия между исповедующимся эстетиком и записывающим его исповедь Киркегором, и здесь эстетик наименее ироничен, его дистанция по отношению к высказываемому им совершенно исчезает; то вдруг появляется едва заметное расщепление между исповедующимся и его духовником Киркегором, и из щели иронически смотрит духовник, а исповедующийся принимает тут же холодно-небрежную позу человека, на которого посмотрели насмешливо в момент исповеди.

От этих двух статей несколько отличается третья, посвященная рассмотрению проблемы трагического, — "Различие между античной и современной трагедией". Здесь изложение вопроса принимает наиболее теоретически объективную форму, и только по содержанию можно видеть, что, в сущности, продолжается все та же автобиография, но уже не от первого, а от третьего лица. И, наконец, последняя часть первого тома — "Дневник обольстителя" — написана уже не в форме философско-эстетического эссе, а непосредственно в форме художественного произведения. Это — дневники и письма молодого человека, несомненно того, чью философскую биографию мы уже знаем, письма к любимой девушке и дневники-комментарии к этим письмам, дающие возможность читателю все время видеть два плана происходящего: то, что разворачивается вовне — в отношениях двух любящих, и то, что совершается внутри одного из них; то, что "сказывается" в письмах, и то, что "неказывается" в них. Но последней точкой зрения, к которой отсылают читателя, является здесь точка зрения самого эстетика; дневники корректируют письма, но сами уже ничем не корректируются. Корректив дневников выносится Киркегором за пределы романа. В качестве такого корректива выступает уже другая рукопись, написанная судебным заседателем, о которой речь пойдет ниже.

Одно из писем героя к любимой девушке, по существу, раскрывает как основной мотив романа, так и одну из характер-

ных черт эстетического мировосприятия, как его понимает Киркегор. Вот это письмо: "Моя Корделия! Ты знаешь, что я люблю говорить с самим собой. В себе я нашел личность, самую интересную из всех знакомых мне. Иногда я боялся, что у меня может иссякнуть материал для этих разговоров, теперь я не боюсь, теперь у меня есть Ты. Теперь и всю вечность я буду говорить с самим собой о Тебе, о самом интересном предмете с самым интересным человеком, ведь я — самый интересный человек, а Ты — самый интересный предмет" (46, 468).

Действительно, весь роман — разговор героя с самим собой, и не просто материалом, а предметом этого разговора является его отношение к любимой девушке. Благодаря ее присутствию, благодаря своему перевернутому отражению в ней он только и может видеть самого себя, более того, ее присутствие усиливает его интерес к самому себе, он раскрывается полностью в отношении к женщине. А потому женщина и любовь к ней — единственный путь к самоосознанию. Литература романтиков, переключивших свое внимание на внутренний мир человека, уже показала, что как только этот внутренний мир замыкается сам на себя, как только его смысловые центры оказывается возможным обнаружить в нем самом, не сталкивая для этого героя с внешними событиями, то сразу же на первый план выступает тема любовная. Иными словами, как только "я становлюсь самым интересным человеком", "ты становишься самым интересным предметом". Мюссе, Жорж Занд, Байрон, Шлегель — все они не знают более адекватного способа раскрыть содержание внутреннего мира своего героя, чем через создание эротически-напряженного отношения "я" и "ты". Именно поэтому такая эротическая напряженность и становится не просто предметом изображения, но и предметом теоретического анализа Киркегора.

Итак, первое определение эстетика состоит в том, чтобы быть для себя самым интересным человеком. Центром всего существующего для него становится его "я"; здесь Киркегор фиксирует ситуацию, выявленную романтиками\* и являющуюся лишь эстетическим воспроизведением принципа трансцендентализма, как его сформулировал Фихте. Все, что попадает в поле зрения эстетика, — люди, столкновения с ними, определенные ситуации, — все это служит лишь материалом, позволяющим эстетика созерцать, наблюдать самого себя, "расшифровывать" свое "я", — одним словом, "говорить с самим

---

\* Ту же самую мысль в свое время очень точно передал Авг. Шлегель: "Поэты все же остаются Нарциссами". И как комментарий к Шлегелю звучат слова Новалиса: "Поэзия растворяет чужое бытие в своем собственном" (13, 122, 175).

собой". Внешнее становится только средством, целью всегда остается "я". Подобно тому как в философии Фихте природное начало выступает как средство, как тот материал, без уничтожения, преодоления которого не может быть достигнут высший нравственный идеал, точно так же для эстетика все, в том числе и другая личность, становится средством самоосмысления. Поскольку мы провели параллель между Фихте и романтическим эстетизмом, нельзя еще раз не отметить, что ригористически-моральной философии Фихте принцип наслаждения был глубоко чужд, чтобы не сказать враждебен; именно спор об этом принципе положил водораздел между Фихте и первоначально выступившим в качестве его последователя Шеллингом. Но что касается романтиков, то этот принцип у них оказался теснейшим образом связанным с рассмотрением "я" как "самого интересного человека". Второе, что характеризует киркегоровского эстетика, — это стремление к наслаждению, разумеется, не просто чувственному — это низший вид наслаждения, — а к духовному, которое достигается при величайшем напряжении всех внутренних способностей субъекта.

Религиозные философы, истолковывая киркегоровское понимание эстетизма, прежде всего пытаются показать, что эстетизм, как он понимается Киркегором, можно свести к известному принципу — "истина в вине"\* . Такое толкование облегчает им задачу однозначного понимания его учения: он объявляется религиозным философом, и учение его сводится к ряду назидательных или в лучшем случае "трагически пережитых" истин. В отличие от своих истолкователей, пытающихся слишком легко обрести христианскую истину, чтобы успокоиться в ней, Киркегор не упрощает задачи. Его философия действительно экзистенциальна в том смысле, что он решает свою жизненную проблему — быть или не быть — и не просто преподносит верующим готовую истину, а ищет ее.

Что же такое стремление к наслаждению, составляющее центральный мотив всех поступков эстетика? Что приносит ему наслаждение? Красота — отвечает Киркегор. Красота — это Бог эстетика; не случайно Новалис отождествил красоту с исти-

---

\* Так, Андерс Геммер в этой связи пишет: "Девиз эстетика гласит: *in vino veritas*, что означает: в вине (в наслаждении) — истина (истинная жизнь). Поэтому эстетик в собственном смысле живет лишь тогда, когда в стаканах искрится золотое вино, сияют огни и сверкают прекрасные женские глаза" (32). Эстетик Киркегора далеко не так примитивно понимает наслаждение и радость, как этого хотелось бы Геммеру, поэтому Киркегору значительно труднее решить свою задачу преодоления эстетического мироощущения, чем Геммеру. Хотя девиз *in vino veritas* приписывается эстетике самим Киркегором (см. "Stadien auf dem Lebensweg"), однако, как мы дальше увидим, киркегоровский эстетик значительно сложнее этой упрощенной схемы его.

ной; для эстетика действительно нет иной истины, чем красота. Поэтому он везде ищет красоту, и, подобно царю Мидасу, руки которого, прикасаясь к предметам, превращали их в золото, глаз эстетика, прикоснувшись к миру, обращает все в красоту, с той только разницей, что Мидас воспринимал красоту золотого, сказочного мира как наказание, а эстетик — как величайшее благо. Ведь Мидас вынужден реально жить в царстве золота, а эстетик поселяет туда свое воображение — высшую и истиннейшую, по теории романтиков, половину своего "я". Смысл человеческой жизни — в наслаждении красотой; так сформулировал точку зрения романтиков Шеллинг. "Какую высшую хвалу можем мы вознести владыкам земным, нежели благодарение за то, что даруют они нам и обеспечивают безмятежное наслаждение всем превосходным и прекрасным".

Здесь Киркегор затрагивает главный нерв романтизма: не принцип иронии, не принятие субъективности, внутреннего за исходный пункт, а именно поклонение красоте и рассмотрение прекрасного как истинного — вот наиболее глубокая предпосылка романтизма, как он выступил в Германии на рубеже XVIII—XIX вв. Действительно, принцип субъективной достоверности был сформулирован еще Декартом в виде его известного "cogito ergo sum", и тем не менее Декарт не был романтиком. Из эмпирически истолкованного принципа субъективной достоверности исходил Юм — мыслитель очень далекий от романтического умонастроения. Наконец, в Германии этот принцип был развит Кантом, ибо трансцендентализм Канта есть не что иное, как требование исходить при постановке философских проблем и при их решении не из объекта, а из субъекта, но и Канта никто не может назвать романтиком. И даже ранний Фихте, в период, когда он оказал наибольшее влияние на романтиков, не может быть назван романтическим мыслителем; романтическая струя появляется у Фихте позже, под влиянием Шлейермахера. Этико-ригористическая окраска, которую имела философия раннего Фихте, его строгий протестантский активизм, деятельность, направленная на достижение высшего нравственного идеала, не имеют ничего общего с романтическим умонастроением. Фихте здесь гораздо ближе к Канту, чем к Шлегелям или Новалису. У него, как впоследствии говорил Шеллинг, недостаточно развито чувство прекрасного, а поэтому нет органа для восприятия природы и искусства\*.

---

\* Вот как представляется различие между Фихте и романтиками (в частности, Шеллингом) Каролине Шлегель: "Несмотря на его (Фихте) несравненную силу мышления, на плотно сомкнутые ряды его умозаключений, ясность, точность, непосредственное созерцание "я" и вдохновение изобретателя, присущие ему, мне всегда казалось, что он все же

Точка зрения субъективности, таким образом, еще не составляет специфики именно романтического умонастроения. Не составляет его и сама по себе ирония: ироник Сократ не был романтиком, так же как не был им в строгом смысле слова и ироник Гёте, а ведь о гётевской иронии неоднократно писал Ф. Шлегель.

Именно эстетизм был тем специфическим моментом, в соединении с которым принцип трансцендентализма и понятой через него иронии создал то своеобразное понимание мира и отношение к нему, которое получило название романтического. Остается теперь обнаружить философские истоки этого эстетического отношения к миру, проследить генезис его становления, ибо без этого не будет достаточно понят киркегоровский поход против эстетизма и подлинное значение этого похода.

Как в свое время Гегель в "Феноменологии духа" воспроизвел философские концепции своих предшественников, и прежде всего Канта, Фихте, Шеллинга, часто делая это путем проекции их на всемирную историю, так и Киркегор в своей "Феноменологии" — "Или — Или", по существу, разыгрывает в лицах, драматизирует философемы Канта, Фихте, Шиллера, Шеллинга, мифологемы Шлегелей и Новалиса. В гегелевской "Феноменологии" мы неожиданно раскрываем за определенным срезом сознания подлинник — "самосознание" Фихте, "абсолютное тождество субъекта и объекта" Шеллинга и т. д. Даже те разделы, где речь идет об исторически более ранних этапах развития сознания, часто оказываются осмыслением позиции того же Шеллинга или полемикой с ним.

Точно то же, правда, в ином стилистическом, методологическом выполнении, имеет место и в "Или — Или": здесь слышны голоса Канта, Фихте, Шиллера, Шеллинга, Новалиса. Они беспрестанно полемизируют друг с другом, помогают друг другу обнаружить свое подлинное кредо, и — что самое главное — здесь они, наконец, получают возможность экзистенциально пережить свою теоретическую точку зрения. Каждая идея у Киркегора выступает как личность. В этом смысле киркегоровское "Или — Или" — философский роман, роман идей, до сих пор никем не превзойденный. Здесь борьба идей приобретает более чистую форму, чем, например, в романах Достоевского.

Именно поэтому для раскрытия действительного содержания работы "Или — Или" и открываемого ею творческого

---

ограниченный человек, но я объясняла это тем, что ему не хватает божественного дара проникновения, и если ты пробил круг, из которого он не мог еще выйти, то я готова думать, что ты сделал это не как философ, а, скорее, постольку, поскольку ты поэт, а он лишен поэтического дара" (письмо Каролины Шеллингу цит. по: 18, 83).

поиска Киркегора необходимо проследить тот путь, который прошло в своем развитии духовное явление конца XVIII и начала XIX в., получившее название эстетизма. Это тем более важно, что в дальнейшем мы попытаемся показать, каким образом эстетизм преломился у самого Киркегора, превратившись в "демонический эстетизм", вылившийся в конечном счете в его "религию абсурда". Чтобы понять смысл такого превращения, необходимо сначала уяснить, что именно подверглось превращению, необходимо восстановить логику того реального художественного, эстетического и философского развития, которое выступает у Киркегора в качестве предмета исследования или, вернее даже, — объекта духовного эксперимента. Если мы примем во внимание, что мир образов и идей, о котором пойдет речь, составлял ту атмосферу, в которой жил и которой дышал сам Киркегор, то станет понятным, что этот эксперимент он ставил на самом себе.

## ЭСТЕТИЗМ КАК ТИП МИРОСОЗЕРЦАНИЯ

### *1. Эстетическое и нравственное в философии Канта*

Кант не был знатоком и ценителем искусства, и его интерес к проблеме прекрасного вырос не из желания разрешить трудности, возникавшие в области эстетики как философии искусства, а, скорее, из желания разрешить ряд проблем, возникших в лоне самой философии, именно из стремления найти способ объединения двух различных сфер ее — теоретической и практической. Тем не менее его исследование было своего рода "бесконечным толчком", оказавшим существенное влияние на развитие собственно эстетической проблематики. Причина этого была в том, что Кант своей "Критикой способности суждения" открывал возможность совершенно нового подхода к пониманию искусства и творческой деятельности художника; он переносил центр тяжести всей эстетической проблематики из объективной сферы в субъективную. Вместо рассмотрения вопроса, что представляет собой красота сама по себе, независимо от ее восприятия субъектом, Кант поставил вопрос о том, какова структура того субъективного состояния, которое мы называем эстетическим переживанием, характеризуя предмет, возбуждающий в нас подобное состояние, как прекрасный.

Такая постановка вопроса была лишь последовательным применением точки зрения трансцендентализма к сфере эстетики. В самом деле, в теории познания принцип трансценден-

тализма требует вместо старой, догматической постановки основной гносеологической проблемы, сообразно которой требовалось объяснить, каким образом наше знание согласуется с объективным предметом вне нас, прямо противоположной постановки вопроса: каким образом предмет, объект, согласуется с нашим знанием? В кантовском понимании это означает: каков характер той субъективной деятельности, того акта субъекта, в результате которого предмет выступает как объективный, существующий вне нас? Поставить вопрос о структуре деятельности субъекта как основании, а о самом предмете, о самом объекте как следствии — это и значит исходить из принципа трансцендентализма, как его понимает Кант. ”До сих пор считали, — пишет Кант, — что всякие наши знания должны сообразоваться с предметами. При этом, однако, кончались неудачей все попытки через понятия что-то априорно установить относительно предметов, что расширяло бы наше знание о них. Поэтому следовало бы попытаться выяснить, не разрешим ли мы задачи метафизики более успешно, если будем исходить из предположения, что предметы должны сообразоваться с нашим познанием... Здесь повторяется то же, что с первоначальной мыслью Коперника: когда оказалось, что гипотеза о вращении всех звезд вокруг наблюдателя недостаточно хорошо объясняет движения небесных тел, то он попытался установить, не достигнет ли он большего успеха, если предположить, что движется наблюдатель, а звезды находятся в состоянии покоя” (11, III, 87).

Тот же принцип, примененный к сфере эстетики как учения о природе прекрасного, должен требовать исследования не прекрасного, как оно явлено в природе, искусстве и т. д., а исследования той ”способности человеческой души”, функционирование которой вызывает у нас чувство прекрасного.

Чтобы понять, что такое чувство прекрасного, необходимо предварительно вспомнить, что кантовская философия исходит из определенного понимания процесса познания. Познание рассматривается Кантом не как созерцание предмета, а как его конструирование, так что предмет есть не исходный, а конечный пункт познания. В процессе теоретической, то есть познавательной, деятельности принимает участие, с одной стороны, чувственность субъекта, которая аффицируется вещью в себе, так что результатом этого аффицирования является многообразие ощущений, и, с другой стороны, рассудок, который, в отличие от чувственности, есть не страдательная, пассивная способность воспринимать воздействие, а активная, самодеятельная способность, конструирующая из чувственных ощущений то, что называется предметом. Если чувственность дает материю познания,

то рассудок вносит принцип формы. Он синтезирует первоначальное хаотическое многообразие, отливая его в некоторые единства в соответствии с априорными правилами синтеза — категориями. Эти правила как раз и выступают как принципы объединения многообразия. Познание есть процесс синтезирования, в котором объединяются две разнородные способности — чувственность, слепая без категорий рассудка, и рассудок, пустой без материала чувственности.

Именно то обстоятельство, что рассудок сам конструирует предмет согласно априорным формам его — категориям, снимает вопрос о том, почему предмет согласуется с нашим знанием о нем, вопрос, над разрешением которого билась докантовская философия. Противопоставление чувственности, без которой Кант не может объяснить происхождения материала знания, и рассудка, без которого нельзя объяснить происхождения его формы, чрезвычайно важно с точки зрения специфики именно кантовского понимания трансцендентализма. Это противопоставление эмпирического и априорного начал проходит вообще через всю философию Канта. В его теории познания оно предстает как противоположность чувственности и рассудка, в этике — как противоположность склонности и долга. Одним словом, в основе философии Канта лежит противоположность эмпирического индивида и его сверхчувственного "я", тела (чувственность, страдательность, пассивность) и духа (рассудок, деятельность, активность), гетерономии — определения чем-то другим и автономии — самоопределения.

Однако кантовское учение и место в нем эстетической проблематики будет непонятно, если мы не затронем здесь еще один вопрос. Кант определяет рассудок как спонтанную деятельность, которая, в отличие от чувственности, не нуждается в существовании чего-то другого, внешнего, что определяло бы ее. Это понимание рассудка как самодеятельности, однако, несколько ограничивается тем, что рассудок сам не в состоянии обеспечить свою деятельность материалом, а без этого она оказывается пустой, бессодержательной. Но при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что формализм этой деятельности (ибо она дает ведь только форму, а содержание ее получается из чувственности), ее внешнее отношение к содержанию тесным образом связано с другой стороной. Рассудок, оказывается, нуждается для своей деятельности не только в эмпирическом содержании (данные ощущения), но и в содержании смысловом. Деятельность рассудка оказывается формальной в двух отношениях: во-первых, ей недостает материала, который она синтезирует, а во-вторых, ей недостает цели, ради которой она осуществляет свой синтез. Она нуждается, таким образом,



в двух опорах: снизу — в виде материала и сверху — в виде цели, смысла, который только и может служить движущим стимулом этой систематизирующей деятельности. Рассудок, таким образом, оказывается подобным машине, которая формирует материал по известным правилам, но как материал, так и цель находятся вне ее самой, на ее долю выпадает формальная деятельность формирования.

Не случайно кантовская система категорий рассудка не содержит категории цели; все, что относится к смысловым структурам, лежит вне сферы кантовского рассудка. Не потому ли рассудок лишен возможности производить из себя также и содержание и вынужден опираться на чувственность?

Но именно поэтому рассудок нуждается в качестве стимула, движущего начала, которое давало бы направление его деятельности, в чем-то ином. Таким движущим началом оказывается у Канта разум. В отличие от рассудка, дающего правила синтеза чувственного материала — категории, разум дает принципы для деятельности самого рассудка, ставит перед рассудком цели, указывающие направление его деятельности и тем самым стимулирующие последнюю. Эти цели Кант называет идеями разума. Идеи можно назвать также понятиями разума, в отличие от категорий — понятий рассудка. Понятия разума служат условием смыслового познания, в отличие от того, которое дается рассудком, устанавливающим лишь причинно-следственную связь. Кант называет поэтому разум бесконечной способностью, в отличие от рассудка как способности конечной. Смысловое единство, сообщаемое рассудочным понятиям идеями, придает рассудочному знанию ту безусловную целостность, законченность в себе, которой оно никогда не может достигнуть только средствами рассудка. Это возможно потому, что смысловое единство довлеет себе, оно не нуждается ни в чем помимо него, в отличие от рассудочного единства, которое никогда не может быть завершено в силу уже указанной выше формальности и ограниченности рассудка\*.

---

\* "Трансцендентальное понятие разума всегда относится только к абсолютной целокупности в синтезе условий и заканчивается не иначе как в абсолютно безусловном, т. е. безусловном во всех отношениях. В самом деле, чистый разум все предоставляет рассудку, который имеет прямое отношение к предметам созерцания... Чистый разум сохраняет за собой одну лишь абсолютную целокупность в применении рассудочных понятий и стремится довести синтетическое единство, которое мыслится в категориях, до абсолютно безусловного. Поэтому такое единство можно назвать *разумным единством* явлений (мы его называем смысловым единством. — П. Г.), тогда как единство, выражаемое категориями, можно назвать *рассудочным единством*. Таким образом, разум имеет отношение только к применению рассудка, и притом не

В теоретической сфере, отмечает Кант, достижение абсолютной целостности условий для любого данного явления, то есть его абсолютное познание, невозможно. Идея выступает здесь как принцип деятельности рассудка, но не как принцип синтеза чувственности; в последнем случае научное познание заменяется телеологией, которую не признает новоевропейская наука. Идея есть цель, которую разум ставит перед рассудком и которая не может быть достигнута никогда, ибо эта цель противоречит возможностям самого рассудка: последний может постигать только условия, но не в состоянии постигнуть безусловное, такое постижение означало бы выхождение за пределы самого рассудка. Идея как требование, как цель никогда не может быть реализована в теоретической сфере, а потому и абсолютное познание никогда не может быть достигнуто. Поэтому когда заходит речь об идеях в сфере теоретического, то о них можно сказать (несмотря на их значение для рассудочного познания): это только идея, но не реальность. В сфере теоретической законодательная способность — рассудок, и потому законом природы является необходимость.

Однако есть сфера, которая по самой своей сущности выступает как сфера непосредственного соприкосновения идей не с рассудком только, а с эмпирией, — это сфера практического, или этика. Здесь в качестве законодательной способности выступает разум. Почему здесь идея предстает совершенно иначе, чем в теоретической сфере, понять нетрудно. Если в теории ставится вопрос "почему", то в практике ставится прежде всего вопрос "для чего". Та самая цель, которая имеет лишь опосредованное отношение к опыту в теории (разум относится к опытному миру через рассудок), имеет непосредственное отношение к опыту в практике. Деятельность практическая, в отличие от теоретической, целесообразна, то есть сообразуется с целью. А поскольку идея выступает как высшая цель или как высший смысл всякой деятельности (не будем забывать, что трансцендентальная философия имеет дело не с эмпирическими целями, а с чистыми, то есть не с определенными единичными целями того или иного человеческого поступка, а с трансцендентальной целью), то она непосредственно отнесена к материалу этой деятельности. Вот почему Кант говорит, что идея — "не-

---

• поскольку рассудок содержит в себе основание возможного опыта (так как абсолютная целокупность условий есть понятие, неприменимое в опыте, потому что никакой опыт не бывает безусловным), а для того, чтобы предписать ему направление для достижения такого единства, о котором рассудок не имеет никакого понятия и которое состоит в соединении всех действий рассудка в отношении каждого предмета в *абсолютное целое*" (11, III, 358).

обходимое условие всякого практического применения разума” (11, III, 359).

Уже отсюда можно видеть, что разум выступает и в сфере теоретической, и в сфере практической, служа как бы соединительным звеном между ними; но в первой сфере его функция только регулятивна (он служит лишь принципом регулирования рассудочной деятельности, не будучи сам в состоянии конституировать предмет и тем самым непосредственно участвовать в построении знания), а в сфере практической конститутивна — категорический императив как закон практического разума есть непосредственное применение идеи разума к действительности. Однако тот факт, что разум не может рассматриваться как конституирующий природную необходимость (таковым является как раз рассудок), обуславливает и специфику осуществления практической идеи разума. Она здесь осуществляется не в силу необходимости (в силу необходимости человек следует не идее разума как нравственному принципу, а закону природы и выступает не как нравственный, а как чувственный), а в силу свободы. Индивида нельзя внешним образом принудить следовать нравственному закону (принудительное следование нравственному закону не является нравственным), он может только сам, свободно, по собственному убеждению осуществлять его.

Только после этого краткого обзора основных принципов кантовской философии мы можем рассмотреть его эстетическую концепцию. Эстетика Канта вводит еще одну способность, которая, кроме уже известных нам рассудка и разума, входит в число априорных, не обусловленных эмпирически способностей человеческой души, — способность суждения. Кант называет ее способностью суждения именно потому, что, как известно, логическая операция суждения состоит в подведении одного понятия под другое, субъекта суждения под предикат. Этой логической функции соответствует определенная деятельность субъекта, с помощью которой многообразие чувственности подводится под единство рассудочного понятия. Такое подведение необходимо, если учесть, что первоначально чувственность и рассудок у Канта разделены.

Способность суждения оказывается, таким образом, как бы средним членом, с помощью которого соединяются разнородные моменты. Именно в силу их разнородности они нуждаются в чем-то третьем, что осуществило бы функцию связи, поскольку ни один из противоположных моментов — ни рассудочное понятие, ни чувственное многообразие — не имеет собственного определения, через которое он мог бы соединиться со своей противоположностью. Когда мы имеем эмпирическое понятие, его связь с чувственным многообразием уже заложена в нем

именно потому, что его происхождение вторично, возникает у нас путем выявления и абстрагирования общих свойств предметов опыта; но когда перед нами чистое понятие рассудка, категория, не имеющая никакого признака, по которому мы могли бы ее применить к тому или иному чувственному материалу, то необходим посредник, могущий обеспечить возможность этого применения. Таким посредником, по Канту, и является способность суждения. В случае теоретического познания способность суждения выступает как воображение, могущее создавать наглядную схему той деятельности, логическое выражение которой представляет собой категория рассудка. Образ продуктивного воображения, доступная созерцанию схема деятельности — это наглядный образ того, как соединить данное многообразие в единстве; воображение дает как бы чистый образ категории, и этот образ уже есть способ соединить эмпирическое многообразие, подвести его под логическую форму единства. Такова та роль, которую способность суждения играет в сфере теоретического знания. Однако, в отличие от двух уже названных способностей — рассудка и разума, из которых первый дает законы природы, а второй — законы свободы, способность суждения не есть самостоятельная законодательная способность, и законов она не дает; поэтому и нет такой третьей сферы, которую можно было бы, по Канту, поставить наряду с миром природы и миром нравственности. Она не создает, таким образом, третьего мира, а предлагает лишь особый способ рассмотрения природного мира. "...Если должно существовать понятие или правило, первоначально возникшее из способности суждения, то оно должно быть понятием о вещах *природы в той мере, в какой природа сообразуется с нашей способностью суждения*, и, значит, о таком свойстве природы, о котором можно составить понятие лишь при условии, что ее устройство сообразуется с нашей способностью подводить данные частные законы под более общие, которые не даны" (11, V, 108).

Мы видим, что способность суждения, которая выступает в сфере теоретической в качестве средства подведения многообразия под понятие и тем самым в качестве посредника, связывающего рассудок с чувственностью, не рассматривается здесь как самостоятельная, ее роль как бы подсобна. Точно так же выступает она и в сфере практической, где выполняет задачу наилучшего подбора средств для выполнения цели разума — ту же задачу подведения единичного под всеобщее с той разницей, что всеобщее здесь — не рассудочное понятие, а идея разума. Но когда эта способность рассматривается самостоятельно, а не только в качестве подсобной, момента, необходимого для осу-

ществления познания или практической деятельности, то обнаруживается, что она тесно связана с чувством удовольствия или неудовольствия, которое тем самым впервые получает возможность своего объяснения средствами трансцендентальной философии. Если какое-либо представление, говорит Кант, относится нами не к познавательной способности, а вызывает в нас чувство удовольствия или неудовольствия, то такой способ отношения к представлению называется эстетическим\*.

Чтобы точнее определить эстетическое суждение, следует ввести еще одно различие. Кант различает способность суждения в зависимости от того, как она осуществляет функцию подведения единичного (многообразия созерцаний) под всеобщее (понятие рассудка или идею разума). Если то понятие, под которое подводится данное многообразие, имеется налицо, то способность суждения, подводящая многообразие под понятие, будет определяющей. С такой способностью суждения мы имеем дело в сфере теоретической, когда понятие рассудка дано и нужно лишь соединить его с материалом чувственности. Но если понятие, под которое можно было бы подвести многообразие, не дано, предполагается, по поводу его только рефлектируют, то способность суждения в этом случае будет рефлектирующей. Поэтому рефлектирующая способность суждения, если она участвует в процессе познания, имеет лишь значение регулятивного принципа, направляющего научное исследование, но не значение конститутивного принципа, который дается только рассудком. По отношению к природе рефлектирующая способность суждения не может "объяснить или, точнее, определить ее или дать для этого объективное определяющее основание всеобщих понятий природы... этого она не в состоянии", она рефлектирует "сообразно своему собственному субъек-

---

\* Во избежание недоразумения следует вспомнить, что термин "эстетическое" выступает у Канта прежде всего в значении "чувственное"; трансцендентальной эстетикой называется поэтому тот раздел "Критики чистого разума", в котором рассматривается учение о чувственности и ее априорных формах. Но поскольку уже до Канта термин "эстетическое" употреблялся в ином значении, и у Винкельмана эстетика выступает как наука о прекрасном, то и Кант в своей "Критике способности суждения" употребляет термин "эстетическое" также и в этом втором значении. Соответственно он различает эмпирическую чувственность (чувственное восприятие, ощущение), обозначая ее термином *Sinnlichkeit*, и эстетическое чувство или чувствование — *Sinn* (см. 11, V, 126). Однако в этих разных значениях эстетического есть и общий момент, так что не случайно эти два, казалось бы, различных значения имеют общее название: и эстетическое в смысле чувственности, и эстетическое в смысле чувствования (удовольствия или неудовольствия) представляют собой некоторые модификации состояния субъекта.

ективному закону, в соответствии со своей потребностью, но в то же время в согласии с законами природы” (11, V, 118).

Именно поэтому, согласно Канту, один из видов рефлектирующей способности суждения, а именно эстетическое суждение, соотносит определенное чувственное представление с состоянием субъекта, а не с понятием объекта. ”...Наименование *эстетическое суждение об объекте* сразу же указывает, что хотя данное представление соотносится с объектом, но в суждении имеется в виду определение не объекта, а субъекта и его чувства” (11, V, 127). Когда рассудок и воображение соотносятся друг с другом (а это, как мы знаем, имеет место также и в любом познавательном акте), возможны два способа рассмотрения их соотношения. Во-первых, объективное, и тогда более или менее адекватное их соответствие, большее или меньшее ”сообразование” обнаруживается в результате — в самом познаваемом предмете; он будет познан более или менее ясно и отчетливо в зависимости от этого. И во-вторых, их соотношение можно рассматривать субъективно, с точки зрения того, как определенная степень соответствия или, напротив, несоответствия этих способностей получает выражение в душевном состоянии субъекта. В первом случае мы будем иметь дело с познавательным, во втором — с эстетическим актом.

Таким образом, эстетическим свойством определенного представления является то, что в этом представлении можно назвать субъективным, то есть относящимся не к объекту этого представления, а к самому представляющему субъекту. Если представление о предмете независимо от его познания вызывает в нас чувство удовольствия или неудовольствия и если это чувство не связано с заинтересованностью в предмете как полезном или вредном, как согласующемся с нравственным принципом или противоречащем ему\*, то мы имеем дело с эстетическим суждением о предмете.

Что же вызывает в нас это чувство, если мы исключим все эмпирические и нравственные мотивы? Это чувство возникает потому, что представление об определенном предмете создает гармоническое равновесие двух моментов — чувственности и рассудка, моментов, которые обычно выступают как противоположные. Если предмет обнаруживает некоторую целесообразность, причем невозможно сформулировать в виде понятия

---

\* В первом случае удовольствие или неудовольствие было бы связано с подведением предмета под эмпирическое понятие (пользы), во втором — под идею практического разума; и то и другое исключало бы возможность эстетического суждения.

ту цель, которая организовала его структуру, если мы непосредственно не усматриваем ни внешней по отношению к нему цели, для достижения которой он предназначен, ни внутренней, а рассматриваем его целесообразную форму, соотнося ее с нашим внутренним состоянием, а не с самим предметом, то в этом случае наше суждение является эстетическим, а предмет мы называем прекрасным. Он вызывает удовольствие, потому что при его созерцании наши познавательные способности приходят в гармоническое равновесие; целесообразность прекрасного предмета являет нам случай, когда нет ни перевеса рассудка над воображением (понятие не выступает в своей односторонности, или, как говорит Кант, "не видно намерения"), ни перевеса воображения над рассудком (многообразие и единство уравновешивают друг друга). Итак, эстетическое чувство есть удовольствие, вызываемое состоянием гармонического соответствия двух способностей — воображения, которое свободно, и рассудка, вносящего закономерность. Если эти обычно противоположные моменты оказываются приведенными в соответствие, которое Кант называет их "игрой", то субъект ощущает это соответствие, эту "игру" как эстетическое наслаждение, а представление, вызывающее эстетическое наслаждение, как прекрасное\*.

Чтобы яснее представить себе направление, в котором была развита кантовская концепция эстетического, следует сразу же обратить внимание на то обстоятельство, что прекрасное, по Канту, определяется через удовольствие, вызываемое гармонич-

---

\* Может возникнуть вопрос: чем отличается функция воображения в эстетическом суждении от его функции в теоретической сфере, где воображение также необходимо в качестве посредствующего звена между чувственным многообразием и рассудочным единством понятия. Воображение, о котором идет речь, есть не репродуктивное воображение, воспроизводящее образ предмета, уже когда-то созерцавшегося, а продуктивное, или творческое, воображение, впервые создающее образ. В "Критике чистого разума" Кант показывает, какую роль играет воображение в процессе познания: оно выполняет задачу создания наглядного образа или схемы понятия. Поскольку само понятие рассудка выступает у Канта как правило синтеза многообразия, то воображение, аффицируемое рассудком, создает как бы наглядную схему этого правила, то есть ту временную схему, "фигуру", образуемую последовательностью моментов времени, которая указывает, как должно осуществляться правило, заданное в виде категории рассудка. При этом воображение работает не свободно, а под определенным руководством рассудка; рассудок диктует ему, какого рода правило должно принять наглядную форму схемы. Здесь воображение оказывается заранее запрограммированным, а потому неудивительно, что созданный им образ-схема соответствует понятию. С эстетической функцией воображения мы имеем, по Канту, дело в том случае, если воображение создает образ свободно, не определяясь никаким понятием, совпадающим с требованием рассудка.

ческим соответствием воображения и рассудка, то есть чувственного и интеллектуального принципов, и не имеет никакого отношения к миру нравственности. Здесь Кант оказывается последователем Руссо, для которого вся человеческая культура, развившая как интеллектуальные, так и эстетические способности индивида, тем не менее должна быть осуждена за то, что она не только не способствовала тем самым нравственному совершенствованию человека, но, напротив, вызвала порчу нравов. Кант неоднократно подчеркивает эту свою мысль. "...Прекрасное, — пишет он, — суждение о котором имеет в своей основе чисто формальную целесообразность, т. е. целесообразность без цели, совершенно не зависит от представления о добром, так как доброе предполагает объективную целесообразность, т. е. соотнесение предмета с определенной целью" (11, V, 229, 230).

Именно поэтому Кант с самого начала рассматривает эстетическое отношение как незаинтересованное; при этом в эстетическом восприятии, если хотят понять, что оно такое само по себе, не должно быть ни грана "материи" предмета, а только его форма. Ведь коль скоро появляется "материя", она вызывает или чисто эмпирическое удовольствие, или удовольствие, связанное с этической оценкой, но ни то ни другое не должно примешиваться, если мы хотим говорить об эстетическом суждении, или суждении вкуса. "Вкус всегда оказывается варварским там, где он для удовольствия нуждается в добавлении *возбуждающего* (эмпирическое удовольствие. — П. Г.) и *трогательного* (удовольствие, связанное с нравственной оценкой. — П. Г.), а тем более если он делает их критерием своего одобрения" (11, V, 226). Любое представление о цели, которое могло бы возникнуть при созерцании определенного предмета, тотчас сковало бы свободу воображения, которое, по словам Канта, "как бы играет, наблюдая [данную] фигуру..." (11, V, 233).

Однако при этом возникает вопрос: если суждения вкуса не имеют никакой точки соприкосновения с миром нравственным, то какое основание было у Канта заявить, что "Критика способности суждения" представляет собою как бы мост, соединительное звено между двумя другими его "Критиками", первая из которых исследовала возможности и границы теоретического разума, а вторая — возможности и границы разума практического? В результате исследования теоретической и практической деятельности субъекта Кант обнаружил, что эти две области — знание и поступок, наука и нравственность — построены на противоположных принципах и не имеют между собою ничего общего. Критика чистого разума показала, что законодателем в мире природы является рассудок, а потому законом ее всегда



будет необходимость, тогда как критика практического разума выявила в качестве законодателя нравственного мира разум, а в качестве принципа нравственного мира — свободу. Однако в способности суждения Кант открывает "среднее звено между рассудком и разумом" (11, V, 175). Стало быть, продукт этой способности — эстетические суждения — должен быть как бы соединением области природы и области свободы, а красота должна быть понята как "символ нравственности", по выражению В. Ф. Асмуса (1, 157).

Как же в таком случае согласовать утверждение самого Канта о том, что "прекрасное совершенно не зависит от представления о добром" с его же рассмотрением способности суждения как среднего звена между рассудком и разумом?

Уяснить этот вопрос нам здесь тем более важно, что именно благодаря указанной неоднозначности, несогласованности приведенных утверждений Канта возникает ряд интерпретаций его эстетики, в том числе и интерпретация романтиков.

Неоднозначность кантовской постановки вопроса возникает оттого, что у него весьма своеобразно трактуется отношение между рассудком и разумом. А именно: рассудок лежит в основе теоретического отношения к действительности, и потому теоретическое, научное мышление в принципе индифферентно по отношению к нравственному миру. Отсюда, казалось бы, уже недалеко до утверждения, что наука может служить любым целям, что она есть лишь инструмент, как позднее скажет о ней А. Бергсон, инструмент, могущий выполнять любую программу, кто бы эту программу ни задавал и каким бы целям она ни служила. Но нет, Кант такого вывода не делает. Наука действительно индифферентна к нравственным принципам, но цели ей не может ставить кто угодно, цели ей дает и направляет ее деятельность чистый разум, и потому наука через разум имеет опосредованную связь с нравственным миром человека. Именно разум направляет науку, и потому она служит цели познания истины, хотя и никогда не достигает этой цели.

Аналогично обстоит дело и с эстетикой. Эстетическое чувство, чувство удовольствия, вызываемое гармоническим соответствием воображения и рассудка, совершенно индифферентно к добру. Эстетическое представляет собой гармонию чувственности и интеллекта, оно, если угодно, организует человеческую чувственность, но не в соответствии с нравственным законом, а в соответствии с законом рассудка, то есть организует чувственность техническим, а не смысловым образом. На этом техническом характере эстетического чувства Кант определенно настаивает, не случайно же он подчеркивает, что разум не имеет отношения к эстетическому чувству — только рассудок "играет с воображением".

Однако к рассудку, как мы уже знаем, разум все-таки имеет отношение, и потому, пусть косвенным образом, он оберегает этически нейтральную красоту от служения дурным, безнравственным целям. Но, как и в случае с наукой, кантовский разум не имеет положительного, непосредственного отношения к красоте. Он лишь служит гарантией того, чтобы в качестве цели науке и искусству не была поставлена антиразумная цель, и в то же время оставляет их совершенно свободными в смысле положительного определения, свободными от нравственной цели.

Насколько серьезно Кант настаивает на понимании чувства удовольствия, вызываемого прекрасным предметом, как нейтрального, безразличного к нравственным понятиям, можно судить, если внимательно прочесть учение о возвышенном и его отличии от прекрасного. "Бросаются в глаза, — пишет здесь Кант, — и значительные различия между этими суждениями. Прекрасное в природе касается формы предмета, которая состоит в ограничении; возвышенное же можно находить и в бесформенном предмете, поскольку в нем или благодаря ему представляется безграничность и тем не менее примышляется целокупность ее; таким образом, прекрасное, по-видимому, берется для изображения неопределенного понятия рассудка, а возвышенное — для неопределенного понятия разума" (11, V, 250). Соответственно возвышенное не может быть уже рассматриваемо как "игра", в отличие от прекрасного: "...то, что трогает, по-видимому, не игра, а серьезное занятие воображения" (11, V, 250). Созерцание возвышенного предполагает совсем иное душевное состояние, чем созерцание прекрасного. Тут нет гармонического соответствия воображения и разума (здесь, как выше пишет Кант, воображение связано не с рассудком, а именно с разумом). Напротив, здесь чувственность подавляется, но одновременно с этим возвышается нравственное "я". Созерцая возвышенное в природе, "то, в сравнении с чем все другое мало", мы испытываем сначала чувство подавленности, как существа чувственные, но тотчас же за этой подавленностью следует пробуждение нравственных сил, ибо созерцание возвышенного вносит идею бесконечного, а это — идея разума.

Так как созерцание возвышенного уже не вызывает "игры" способностей нашей души, то оно не сопровождается также и удовольствием, как созерцание прекрасного. Более того, здесь нет ощущения целесообразности, как при созерцании прекрасного: "...поскольку душа при этом не только привлекается предметом, но, с другой стороны, и отталкивается им, то удовлетворение от возвышенного содержит в себе не столько положительное удовольствие, сколько почитание или уважение,

т. е. по праву может быть названо негативным удовольствием” (11, V, 250).

Таким образом, в отличие от прекрасного, возвышенное, действительно представляющее собой мост между чувственностью и нравственностью, между царством природы и царством свободы, совершенно по-иному связывает эти два царства, чем это принято считать. Во-первых, эта связь совсем не являет собой гармонического соответствия, напротив, идея подавляет чувственность, точно так же, как она подавляет последнюю при любом нравственном акте. Во-вторых, поскольку имеет место подавление, то не может быть речи об ”игре”; созерцание возвышенного — вполне серьезное занятие. Наконец, в-третьих, здесь нет того чувства эстетического удовольствия или наслаждения, которое сопровождает созерцание прекрасного.

Более того, возвышенное есть уже выход за пределы чисто эстетического рассмотрения предмета. ”*Качество* чувства возвышенного, — говорит Кант, — состоит в том, что оно есть чувство неудовольствия эстетической способностью рассмотрения предмета...” (11, V, 267). Это чувство неудовольствия возникает как результат несоответствия того способа отношения к бесконечному (а именно чувственного способа отношения к нему), которое имеет место в данном случае, природе самой бесконечности — его-то Кант и называет ”отрицательным удовольствием”; при созерцании возвышающего предмета ”положительное удовольствие” невозможно.

Подведем итог. Поскольку, как мы это попытались показать, прекрасное, согласно Канту, не может служить мостом между миром природы и миром свободы, между чувственностью и нравственностью по той простой причине, что оно не соприкасается с миром нравственности и примиряет с воображением не нравственный разум, а нейтральный рассудок, постольку в качестве соединительного звена, казалось бы, скорее должно выступать возвышенное, ибо здесь действительно налицо связь воображения именно с разумом. Однако и здесь в строгом смысле о мосте не может идти речь, ибо, как мы видим, гармонии между двумя противоположными способностями не возникает, как не возникает и чувства удовольствия, сопровождающего обычно гармонию; напротив, воображение, скорее, оказывается угнетенным, подавленным, и тем нагляднее торжествует бесконечная способность — разум. Эта ситуация представляет собою воспроизведение в ”Критике способности суждения” того самого принципа, который раскрывается Кантом в ”Критике практического разума” и в соответствии с которым человек оказывается тем ближе к своему истинно человеческому назначению, чем более сильную чувственную склон-

ность он сможет преодолеть, чтобы выполнить требование нравственного долга. Подавление чувственности во имя выполнения нравственного закона — вот что порождает у нас, согласно Канту, чувство возвышенного.

Тот факт, что Кант в конечном счете не прокладывает действительного моста между миром природы и миром свободы, чувственности и нравственности, что для него это только *как бы* мост, обнаруживается при анализе его учения о телеологической способности суждения. Последняя, по замыслу автора, призвана соединить явление с идеей, то есть быть посредницей между чувственностью и разумом, а не рассудком. Она и служит посредницей, но только *как будто*, не являясь ею реально. Этот факт только подтверждает, что Кант в своей философии остается последовательным. В самом деле, если бы в "Критике практического разума" он доказывал, что человек тем нравственнее, чем сильнее он в состоянии подавлять свои чувственные склонности, а в "Критике способности суждения", напротив, доказывал, что чувственность не только может находиться в гармонии с нравственностью, но даже содействовать осуществлению нравственных принципов, его философия представляла бы собой чистейшую эклектику.

## 2. Противоречие "прекрасной нравственности" в мировоззрении Шиллера

Однако, настаивая на одном принципе, Кант тем не менее не закрывает глаза на вопросы, остающиеся для него не совсем ясными, — об этом свидетельствует уже отмеченное нами выше "невыясненное отношение" между рассудком и разумом. Оно проходит через все произведения Канта, и та форма, какую принимает проблема соотношения рассудка и разума в "Критике способности суждения" в связи с проблемой прекрасного, вызывает у последователей Канта ряд новых попыток развязать завязанные им узлы.

Одной из таких попыток, открывшей новый путь в понимании Канта и во многом предвосхитившей романтическую трактовку красоты, была эстетическая доктрина Фридриха Шиллера.

У Шиллера прежде всего бросается в глаза некоторое смещение акцентов. В статье "О причине удовольствия, доставляемого трагическими предметами" Шиллер, комментируя учение о возвышенном (ибо искусство трагедии, если его рассматривать с точки зрения эстетики Канта, должно быть отнесено к возвышенному), незаметно для самого себя пользуется при

этом иными средствами выражения, чем Кант. Если Кант называет чувство, вызываемое в нас зрелищем возвышенного, "благоговением", "преклонением" или чаще всего "уважением", ибо именно эти эмоции связаны у него с принципом нравственности, то Шиллер, рассматривая состояние, возбуждаемое трагической ситуацией, называет его чувством "морального наслаждения", даже — более того — "сладостного восхищения" (25, VI, 58). При этом в теоретическом отношении он совершенно точно воспроизводит эстетическую концепцию Канта, разграничивая способности нашей души в полном соответствии с требованиями последнего: "Добром занимается наш разум, истиною и совершенством — рассудок, прекрасным — рассудок с воображением, трогательным и возвышенным — разум с воображением" (25, VI, 51). Как видим, Шиллер сознательно не отождествляет прекрасное и трагическое (то есть возвышенное), ибо он хорошо знает, что такое разум и что такое рассудок. И тем не менее все те описания внутреннего состояния, которые, по Канту, соответствуют созерцанию прекрасного, Шиллер применяет также для описания состояний, возникающих при созерцании возвышенного. В понятиях он следует Канту, но его собственное внутреннее чувство говорит ему совсем другое; он чувствует иначе, чем мыслит. Его рассудок и его способ видения мира не соответствуют друг другу. Поэтому во всех теоретических произведениях Шиллера обнаруживается несовпадение рассудочных категорий, в которых он рассуждает, с поэтическим строем души, благодаря которому он "видит" предмет своих размышлений.

В способе выражения Шиллера "сказывается" больше, чем в его категориях, и то, что еще неосознанно находит свое выражение в его определении состояния субъекта, созерцающего трагическое зрелище, как состояния "удовольствия" или даже "наслаждения" (так что трагическое зрелище из "возвышающего" становится "сладостным"), вполне сознательно высказывается Шиллером уже через год также и в понятиях. Он радикально меняет ударения, расставленные в кантовской эстетике, и создает тем самым в русле кантовской традиции учение, взрывающее здание философии, выстроенное Кантом.

Прежде всего Шиллер апеллирует к тому моменту, который остался наименее четко и однозначно выявленным в кантовской философии, а именно к соотношению рассудка и разума. В статье "О грации и достоинстве" он заявляет, что "прекрасное доставляет удовольствие разуму" (25, VI, 163). Тем самым эстетический вкус, который у Канта был нравственно нейтральным (так что человек безнравственный вполне мог иметь более развитый эстетический вкус, чем человек с высокоразвитым

чувством морального), объявляется Шиллером посредником между нравственным принципом и чувственной склонностью индивида: "Вкус как способность оценивать прекрасное является посредником между духом и чувственной природой, объединяя в счастливом согласии обе отвергающие друг друга природы..." (25, VI, 164).

В кантовской эстетике подчеркивалось, что чувство прекрасного возникает в субъекте тогда, когда перед ним целесообразный предмет, цель которого неизвестна. Однако же сам тот факт, что предмет представляет собой целесообразную организацию, дает право рассматривать его, соотнося с идеями разума, — ведь принцип целесообразности вносится только разумом; рассудку этот принцип чужд. Эта целесообразность, однако, есть, по Канту, характеристика только субъективного состояния, а не самого предмета. Последний ни в коем случае нельзя на этом основании считать совершенным, то есть организованным согласно идее разума. Совершенным, скорее, можно назвать состояние наших собственных способностей — рассудка и воображения, которые настолько взаимно удовлетворены, что им не нужно более вести борьбу за взаимное усовершенствование; они свободны от этого серьезного дела и потому играют. Как видим, разум действительно имеет отношение к эстетическому состоянию, однако его отношение, в отличие от той ситуации, когда речь идет о чувстве возвышенного, не содержательно, а формально. В состоянии эстетического наслаждения выполненным оказывается одно из условий, предъявляемых Кантом для отличия именно разума как определенной способности души от остальных способностей. Разум требует целостности, завершенности, замкнутости на самого себя; поэтому идея разума есть цель сама по себе и не нуждается для своего определения в чем-то внешнем. Это требование выполняется как раз в случае эстетического восприятия. Эстетическое удовольствие вызывается именно наличием такой целостности, которая уже потому, что она — целостность, не нуждается ни в чем другом, довлеет себе. В результате вместо борьбы и совершенствования наступает состояние удовлетворения и покоя.

Но, кроме вышеуказанного требования, разум определяется Кантом, если так можно выразиться, содержательно, и это содержательное определение состоит в том, что принцип или идея разума тождественна идее добра. Что это значит? По существу, не что иное, как требование, чтобы то, что признается целостным, завершенным, самодовлеющим, что, таким образом, является целью для самого себя, признавалось таковым всеми, чтобы оно было общезначимым. Более того, содержание

принципа разума можно сформулировать вслед за Кантом следующим образом: "Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству" (11, IV(I), 270). Нравственность, понятая как сфера, в которой одной человек находится в полном согласии с самим собой и в другом человеке видит цель, а не средство, — вот содержательная характеристика принципа разума. Именно поэтому, когда разум выступает в сфере теоретической — в науке или в сфере эстетической — в искусстве, он имеет лишь косвенное отношение к предметам этих последних. Косвенность эта выражается в том, что он вносит свое первое, формальное определение — целесообразности, осмысленности, законченности, целостности; содержательный его момент, который только и объясняет, откуда в разуме смысл и целостность, остается за пределами науки и "чистого искусства", то есть красоты. Поэтому тот смысл, с которым имеет дело наука, по Канту, есть лишь *как бы* смысл, точно так же, как целостность и завершенность прекрасного есть лишь *как бы* целостность. И в науке, и в искусстве можно обрести, по Канту, лишь иллюзию целостности и самозавершенности; до тех пор, пока остается сознание того, что эта целостность иллюзорна, она не вызывает недоразумения, но как только эту иллюзию принимают за реальность, так тотчас же наука превращается в построение телеологическое, в котором основная роль принадлежит не рассудку, а фантазии. А искусство... Но об искусстве мы как раз и должны поговорить подробнее — вместе с Шиллером.

Последний, как мы видели, превращает эстетическое в посредствующее звено между нравственным и чувственным, то есть принимает формальный момент разума, выражающийся в целесообразности внутреннего состояния индивида, за содержательный. Тем самым Шиллер в значительной степени отдает дань идеологии Просвещения, с которой Кант ведет борьбу; по существу, здесь в новой форме воспроизводится близкая сердцу Шиллера просветительская идея о том, что "просвещенный разум облагораживает и нравственные помышления — голова должна воспитать сердце" (25, VI, 25).

Превращая эстетическое в мостик между природным и нравственным, Шиллер пытается решить специфическую проблему, которая встала перед ним уже давно и которую он не мог разрешить с помощью кантовской философии, ибо последняя, напротив, слишком затрудняла ее решение. Дело в том, что, в отличие от теоретика Канта, строившего свою систему, специально не задумываясь над тем, сможет ли, а если да, то каким образом, человечество вступить на путь реализации тех нравст-

венных идеалов, которые так высоко ценились им (он, во всяком случае, смотрел на эту задачу с точки зрения всей истории человечества, то есть почти "с точки зрения вечности"), Шиллер, с его ярко выраженным социальным темпераментом, претворил эту задачу в конкретно-историческую и потому сразу почувствовал трудности, связанные с ее решением.

В самом деле, кантовская этика выставляла перед индивидом жесткие требования: он должен был вступить в тяжелую и не предвещающую скорой победы нравственную борьбу со своими склонностями. Весь путь человека в этой земной жизни должен был превратиться в непрерывное сражение с самим собой, и слабых людей, то есть большинство человечества, не мог привлечь к себе идеал, к которому с таким трудом надо было пробиваться без гарантии достичь полного примирения, гармонии с самим собой. Свобода понималась Кантом как весьма тяжелый долг, который человек обязан выполнить ради самого себя. Свобода мыслилась не как радость, не как праздник, каким она представлялась многим накануне Французской революции, а как тяжкий труд, как испытание, вознаграждение за которое надо было искать не в виде радости и наслаждения, а в виде опять-таки сурового чувства уважения к самому себе как носителю нравственного закона.

Естественно, что такая свобода не могла привлечь большинства и в лучшем случае могла бы стать уделом немногих, а как раз большинство, без которого идеалы Канта не получили бы всеобщего признания и объективной реализации, прежде всего и заботило Шиллера. Разрешению этой дилеммы как нельзя лучше способствовало определение Шиллером эстетического как посредствующего звена между требованием долга и наслаждением чувственности; благодаря этому звену задача приобщения большинства к миру нравственному решалась сама собой.

В самом деле, если воспитать в себе уважение к долгу, то развить нравственное чувство можно без того напряжения, которого требовал Кант; если можно, доставляя человеку эстетическое наслаждение, тем самым выполнить и задачу приобщения его к нравственности, то проблема нравственного воспитания, вначале столь трудная, сразу же упрощается, а искусство приобретает серьезное социальное значение. У Канта происходило постоянное насилие духа над природой, естественные склонности должны были подавляться ради торжества нравственного закона. А нельзя ли, размышляет Шиллер, менее грубым и насильственным способом разрешить ту же задачу, нельзя ли так воспитать чувственность, чтобы она сама пришла в гармонию с нравственностью, и то, что добывалось таким трудом и усилиями, превратить тем самым в источник наслаж-



дения? Если для Канта нравственный человек — это человек, непрерывно идущий на жертвы, в конечном счете человек несчастный, то нельзя ли соединить нравственность и счастье, то есть при жизни человека достигнуть того, что, согласно кантовскому учению, отодвигается в бесконечную даль как прекрасный, но недостижимый идеал?

Всего этого можно достигнуть с помощью искусства, стоит только допустить, что оно не иллюзорно, как думал Кант, а реально снимает противоречие нравственного и естественного. "Человек или подавляет требования своей чувственной природы для того, чтобы следовать более высоким требованиям природы разумной; или он поступает противоположным образом и подчиняет разумную сторону своего существа чувственной и, значит, только следует толчку, которым природная необходимость гонит его, как и прочие явления; или же чувственные побуждения гармонически сочетаются с законами разума, и человек пребывает в согласии с собою" (25, VI, 182).

Первый — это почти святой, не всякий индивид может стать святым, требовать этого от него значило бы требовать слишком много; второй — это варвар, человек, опустившийся почти до уровня животного; третий — поэт, сумевший гармонически слить две противоположные тенденции. Приобщить к поэзии — значит научить "сочетать свою чувственность с законами нравственности". Как видим, найденный Шиллером выход из затруднения оказался в полном соответствии как с его демократическими устремлениями, так и с его поэтическим душевным строем. Именно поэтому Шиллер, вначале неуверенно вступивший на этот путь, начинает по мере углубления своих идей уже полемизировать с Кантом, который, по его мнению, только в силу определенной исторической ситуации, то есть в конечном счете случайно, так настаивал на противоположности природного и нравственного начал.

Философские соображения, приведшие Канта к столь негармоническому пониманию человеческого существа, представляются теперь Шиллеру недостаточно основательными. "До сих пор, — пишет Шиллер, — я остаюсь в полном согласии с ригористами морали; но, надеюсь, не стану латитудинарием, если все же попытаюсь отстаивать притязания чувственности, совершенно отвергнутые в области чистого разума и морального законодательства..." (25, VI, 184, 185). Отстаивая права чувственности, Шиллер тем самым не только облегчает вход смертным в храм нравственной добродетели; он по-иному истолковывает и понятие свободы, освобождая его от кантовских определений и связывая свободу не столько с миром нравственности, сколько с миром красоты. "Как могут чувства красоты

и свободы мириться с суровостью закона, который руководит человеком не столько посредством доверия, сколько посредством устрашения, который всегда стремится разъединить то, что соединено в нем природою, и который тем только обеспечивает себе господство над одной частью человеческого существа, что возбуждает в ней недоверие к другой? Человеческая природа есть в действительности более объединенное целое, чем позволено изображать ее философу” (25, VI, 188).

У Канта свобода определялась как противоположность природному началу, измерялась мерой сопротивления природе; у Шиллера она определяется как согласие с природой, как гармония природного и духовного начал. И только в силу чисто поэтического, не строго логического подхода к рассматриваемым им философским проблемам Шиллер продолжает считать себя последователем Канта. В действительности идеи, высказанные здесь Шиллером, легли в основу философской системы, автор которой — Шеллинг — хорошо понимал, что он скорее оппонент, чем последователь Канта.

Вот как ясно и недвусмысленно звучат слова Шиллера, в которых он выражает свою противоположность точке зрения Канта: ”Невысоко мое мнение о человеке, раз он так мало может доверять голосу внутреннего побуждения, что вынужден всякий раз сопоставлять его с правилами морали; напротив, он внушает уважение, когда, без опасения быть направленным на ложный путь, с известной уверенностью следует своей склонности. Ибо это доказывает, что оба начала в нем возвысились уже до того согласия, которое есть печать совершенной человеческой природы и представляет собой то, что называется прекрасной душой” (25, VI, 188).

Шиллер здесь переходит с кантовской точки зрения на ту, которая впоследствии будет развиваться романтиками и Шеллингом. Главный момент ее — это отождествление красоты с нравственным совершенством и тем самым изображение гармонического состояния индивида, согласия в нем всех способностей, как состояния свободного. Свобода и целостное, непротиворечивое единство с самим собой отождествляются; игра становится высшим проявлением свободы человеческого духа. С эстетического снимается наложенное на него Кантом клеймо ”как-бы-бытия”, снимается печать иллюзорности; оно не только объявляется равноправным, наряду с нравственным миром, но сразу же последователи Шиллера — романтики — выявляют его преимущества над сферой этического.

Однако, прежде чем перейти к рассмотрению романтического понимания красоты, прежде чем выявить логику развития шиллеровской точки зрения у преемников Шиллера, безын-

интересно проследить его собственное отношение к этому плоду своих размышлений. Отсутствие строго философского подхода к проблемам эстетики обнаруживается у Шиллера наиболее ярко в желании вернуться под надежную защиту кантовской ригористической морали, когда он замечает, чем оборачиваются его же собственные построения. В свое время он считал ригоризм и суровость морали Канта результатом того, что тот жил в "варварскую эпоху", когда "лечение требовало не лести и уговоров, а встряски; и чем резче была противоположность между началом правды и господствующими правилами, тем основательнее мог он надеяться вызвать размышления об этом предмете" (25, VI, 186). Теперь, как казалось Шиллеру, эта грубая эпоха миновала и потому для прекрасной души уже нет надобности так грубо-варварски подавлять свою эстетически развитую чувственность. Природа в принципе не враг нравственности, и надо слишком плохо думать о человеке, упрекает прекраснодушный ученик своего сурового учителя, чтобы так не доверять его природе.

Но вот два года спустя в статье с характерным названием "О необходимых пределах применения художественных форм" Шиллер начинает борьбу с той самой "прекрасной душой", ради реабилитации которой и отстаивания ее суверенности перед нравственным принципом (выступающим в виде "морального правила") Шиллер даже вступил в спор с Кантом. Статья начинается сразу же с главного: "Злоупотребление прекрасным и притязания воображения захватить также законодательную власть там, где оно имеет только исполнительную, причинили так много вреда как в жизни, так и в науке, что будет далеко не лишним точно обозначить границы употребления художественных форм" (25, VI, 388). После такого весьма резкого заявления Шиллер приводит ряд аргументов в его пользу. Прежде всего, красота, оказывается, не может претендовать на то, чтобы ее отождествляли с истиной. "Если высшим судьей становится впечатление, производимое на чувства, и явления оцениваются с точки зрения их отношения к чувству, то человек никогда не вырвется из подчинения материи, никогда дух его не прояснится, словом, он настолько же теряет в свободе разума, насколько распускает свое воображение". Так дело обстоит с соотношением прекрасного и истинного. Но гораздо сложнее обстоит дело с соотношением прекрасного и нравственного. "До сих пор речь шла только о вреде, наносимом мышлению и глубине чрезмерной чувствительностью к красоте формы и непомерно разросшимися эстетическими требованиями, но гораздо больше значения приобретают эти притязания вкуса в том случае, когда они имеют своим предметом волю; ибо ведь большая разница,

препятствует ли чрезмерное влечение к прекрасному лишь расширению наших познаний или же портит наш характер и доводит нас до нарушения долга... И к этой опасной крайности влечет человека эстетическая утонченность" (25, VI, 405, 406).

Как видим, опасность пришла от той самой красоты, которая, по мысли Шиллера, должна принести, казалось бы, разрешение всех затруднений, возникающих при попытке нравственного воспитания читающей публики. И если раньше Шиллер с чувством превосходства писал о том, что его мнение о человеке, сопоставляющем постоянно свои поступки с требованием долга, невысоко (противопоставляя кантовскому моралисту утонченного человека с "прекрасной душой"), то теперь он, как блудный сын, вновь спешит за помощью к моралисту, чью заповедь он так необдуманно и, главное, непредусмотрительно нарушил. "Именно потому, что у человека эстетически развитого воображение, даже в своей свободной игре, сообразуется с законами и что чувству особенно приятно наслаждаться в согласии с разумом, он слишком легко требует от разума взаимной услуги: сообразоваться в своем законодательстве с интересами воображения и без согласия чувственных побуждений ничего не повелевать воле" (25, VI, 406). Но ведь уже самим Шиллером красота была провозглашена тождественной свободе, он сам снял с нее печать иллюзорности, которой свобода чувствования, гармония рассудка и воображения резко отделялась у Канта от свободы духа, осуществляемой лишь посредством борьбы, а не гармонии. И та опасность, о которой теперь пишет Шиллер, — не от него ли она ведет свое начало?

Именно грубость и варварство, которые, по ранее высказанному мнению Шиллера, Кант отождествил с человеческой природой вообще, упустив из виду существование людей с "прекрасной душой", именно грубость и варварство оказываются теперь, при появлении огромного количества "прекрасных душ", куда менее опасным врагом нравственности, чем последние. "Человек развитого вкуса подвержен нравственному разложению, от которого хранит грубого сына природы именно его грубость. У последнего различие между тем, чего требуют чувства, и тем, что повелевает долг, так резко и ярко и его влечениям так чуждо все духовное, что, даже деспотически властвуя над ним, они никогда все же не могут заставить уважать себя. И потому если преобладание чувственности толкает его на безнравственный поступок, то он, конечно, может пасть в борьбе с соблазном, но никак не может скрыть от себя, что грешит, и будет преклоняться перед разумом в тот самый момент, когда станет нарушать его заветы. Наоборот, утонченный питомец искусства не желает согласиться, что пал, и для

успокоения совести готов оболгать ее. Он с удовольствием подчинился бы голосу страсти, но не хочет потерять уважения к себе. Как же он достигает этого? Сперва он ниспровергает высокий авторитет, стоящий помехой его влечению, и, прежде чем нарушить закон, подвергает сомнению самые права законодателя” (25, VI, 410).

Приведенное высказывание Шиллера интересно для нас тем, что в нем Шиллер не столько разворачивает в понятиях, сколько улавливает интуитивно связь между эстетизмом и интеллектуализмом, то есть точкой зрения, согласно которой прекрасное есть истинное, и точкой зрения рефлектирующего рассудка, всегда могущего привести достаточно рациональное основание для избранной индивидом позиции, показав, что последняя не противоречит его совести и нравственным принципам. Интеллект, как обнаруживает здесь Шиллер, в принципе нейтрален к нравственному началу, и потому, если его выпустить из-под контроля совести, становится на службу человеческой чувственности, то есть эгоистическим требованиям вождения. Интеллектуальный макиавеллизм — вот та опасность, которая угрожает нравственности со стороны не столько грубых, сколько утонченных людей, умеющих разговаривать со своей совестью на языке искусства.

Собственно, эта мысль уже была в свое время осмыслена философски не кем иным, как Кантом, который именно поэтому не случайно объединил теоретическую и эстетическую сферы, науку и искусство, как сферы, не имеющие непосредственного, а лишь косвенное отношение к нравственности: и наука и искусство техничны, то есть нравственно нейтральны, и разум соприкасается с ними только своей формальной стороной, о чем уже шла речь выше.

Кант определил эстетическое, то есть утонченную чувственность, как нейтральную по отношению к нравственным принципам. Шиллер обиделся на Канта именно за нейтрализацию эстетического; он слишком любил искусство и слишком уважал нравственный принцип, чтобы позволить так неэстетически расщепить их. Поэтому сначала он наделил прекрасное высокими прерогативами нравственности, а когда оно, в полном соответствии с данными ему правами, стало осуществлять эти права, Шиллер в ужасе отвернулся от него, с горестным недоумением спрашивая: ”Возможно ли, чтобы извращенная воля могла до такой степени извратить рассудок?” (25, VI, 410). Так вера в ”прекрасную душу” обманула великого немецкого поэта, как она обманывала не его одного — парадоксы этой веры сатирически изобразил в свое время Достоевский в лице Степана Трофимовича Верховенского.

Шиллер, конечно, не был последовательным духовным отцом Верховенского; плод его теоретических исканий был настолько же менее чудовищным, насколько менее наивным был сам Шиллер по сравнению с пародией на русских представителей "прекрасной души", созданной Достоевским. Однако этот плод поразил Шиллера и заставил его вернуться под надежную защиту философии Канта, признав неосуществимость идеала даже в мире искусства. Отрекаясь от собственного понимания прекрасного как единства нравственного и чувственного, Шиллер теперь резюмирует: "Столь опасной может оказаться для нравственности слишком тесная связь между чувственными и нравственными побуждениями, единство которых может быть совершенно лишь в идеале, но никоим образом не в действительности" (25, VI, 410, 411).

Как видим, уже Шиллер, при всем своем желании соединить разделенные было Кантом добро и красоту, оробел и сконфузился, когда его идеал целостной личности, утонченного питомца искусств с неожиданной легкостью освободился от того самого "нравственного закона", исполнение которого, по замыслу гуманного Шиллера, должно было облегчить именно искусство.

Надо сказать, что этот парадокс, столь озадачивший Шиллера, имел место на европейской почве не впервые. Его можно было наблюдать и в эпоху Возрождения, когда желание гуманистов примирить небо и землю, нравственность и чувственность привело к созданию нового типа личности, личности гармонической, у которой чувственность поднята к небу, а духовность не оторвана от земли, у которой вместо грубой средневековой плоти — идеализированные чувства, а вместо божественного нравственного закона — закон человеческий. Однако, в силу все того же парадокса, гуманисты и оглянуться не успели, как "целостный индивид" обернулся, с одной стороны, своеобразным "декадентством", утонченно-чувственным, нервным, почти гофмановским эстетизмом, выразившимся в маньеризме, а с другой — заурядным буржуа, который, вместо того чтобы без принуждения, радостно, играя и наслаждаясь, следовать "разумным законам добра", не замедлил отождествить это добро с пользой, а свою разумную (что, согласно понятию гуманистов, означало нравственную) природу — с природой чувственной. Тем самым он довел, к негодованию любителей гармонической и целостной личности, тезис возрожденческого гуманизма до его логического конца. "Человек по своей природе добр" — это положение уже Гоббсом, до крайности последовательным европейским мыслителем, было додумано до конца. "Человек по своей природе зол" — таков последний вывод этого разоблачителя гуманистической цельности.

Именно Кант выступил против Гоббса и всей той традиции Возрождения, которая в конечном счете и породила натуралистическую трактовку человека. Он выступил против учения о тождестве добра и красоты, учения о гармонической, цельной и непротиворечивой личности, полное счастье которой омрачают лишь досадные внешние условия. Но, как видим, один из первых его последователей — Шиллер — попытался истолковать его учение в духе гуманистического идеала. Правда, Шиллер, в недоумении остановившись перед плодами своего истолкования, возвратился к Канту, так, впрочем, до конца и не поняв, какой же принцип последнего он разрушил, дав тем самым толчок к развитию новой философской системы — системы эстетизма. Эта система, в основе которой лежало уже новое мирозерцание, отличное и от кантовского, и от шиллеровского (ибо Шиллер, несмотря на весь свой эстетизм, оставался всегда раздвоенным), была теоретически развернута и доведена до логического конца Шеллингом.

### *3. Шеллинг как систематик эстетического мирозерцания*

В отличие от Шиллера Шеллинг строго и последовательно, додумывая все до конца, не пугаясь, а, напротив, приветствуя те выводы, которые следуют из рассмотрения эстетического как единства природного и духовного, строит целостную философскую теорию. Одновременно он связывает ее с определенной трактовкой искусства, разработанной им с помощью романтиков, в особенности Августа Шлегеля, чье тонкое понимание и глубокое знание искусства превосходило шеллинговское.

Это была именно та тенденция, которую почувствовал Шиллер в теоретических и художественных исканиях романтиков и которая вызвала его тревогу, столь ярко выразившуюся в стремлении положить "пределы применению художественных форм" (стремлении, свидетельствовавшем о том, что у самого Шиллера моральный принцип взял верх над эстетическим чувством поэта). Это была тенденция к превращению искусства из средства нравственного воспитания человеческого рода в самоцель, или, как выразил ту же мысль Шиллер, "притязания воображения захватить также и законодательную власть там, где оно имеет только исполнительную". Тенденция эта была так законченно, продуманно и полно выражена в философии искусства Шеллинга, что для ее осмысления нет лучшего способа, как рассмотрение основных принципов его философии. Романтики никогда не могли с такой ясностью и законченностью выразить

в понятиях свое мироощущение, как это сделал Шеллинг, признанный благодаря этому теоретическим главой их школы.

Собственно, превращение искусства из средства морального воспитания в цель есть результат естественной логики самого процесса. В самом деле, что представляет собой процесс нравственного совершенствования, о котором идет речь у Канта? Это процесс подавления чувственных склонностей, не находящихся в гармонии с нравственным законом, процесс, который в идеале, то есть в бесконечно далеком будущем, должен завершиться наконец желанной гармонией, когда уже не будет сопротивления нравственному закону, и тем самым он осуществится полностью. Поскольку, однако, бесконечно далекое будущее никогда не может наступить, ибо в таком случае возникло бы противоречие пройденной бесконечности, постольку речь может идти только о стремлении, приближении к идеалу, а не о его осуществлении. Состояние гармонии человека с самим собой, возникающее при созерцании прекрасного предмета, рассматривается Кантом как состояние не действительно достигнутой, а *как будто бы* достигнутой гармонии, где идеал выступает не в качестве реализованного, а в качестве *как будто бы* реализованного.

Но когда Шиллер снял это кантовское *как будто*, когда он заявил, что эстетическое воспитание реально создает гармонию чувственности и разума, снимает противоречие природы и свободы, то возник естественный вопрос: если состояние гармонии достигнуто, то зачем же нужно то бесконечное движение, которое как раз и стимулировалось стремлением достичь гармонии? Если больше нет противоречия между идеалом и реальностью, то сам собой отпадает стимул к деятельности, состоявший именно в стремлении снять это противоречие. Действительно, Кант объявил целью деятельности индивида достижение гармонического состояния, при котором нравственность и счастье более не противоречили бы друг другу, как они противоречат в нынешнем, негармоническом состоянии мира и человека, когда человек счастливый, как правило, далек от выполнения своего нравственного долга, а человек нравственный, как правило, несчастен. Но если такое гармоническое состояние достигается без всякого бесконечного движения, если эстетически воспитанный человек с "прекрасной душой", как говорит Шиллер, может быть счастлив, выполняя свой долг (ибо при этом он не должен ничего подавлять в себе), в таком случае средство, позволяющее ему достигнуть идеала в настоящем, не отодвигая его в будущее, заслуживает гораздо лучшей участи и не должно оставаться просто средством. Происходит переверачивание первоначального тезиса: поскольку идеал предполагает гармоническое



состояние, прекращение борьбы, постольку гармоническое состояние, в котором нет борьбы, — это и есть идеал.

При этом, однако, происходит также переосмысление и кантовского понятия разума. В качестве его существенного определения принимается только то, которое у Канта мы обозначили как формальную характеристику разума, а именно завершенность, целостность, целесообразность, но выпадает из поля зрения его содержательная характеристика, предполагающая выхождение за пределы мира опыта и допущение в качестве высшей реальности некоей трансценденции — вещи в себе. Не случайно соприкосновение с этой трансценденцией, а тем самым и качественно иная форма всеобщности (всеобщее как то, что имеет значимость не только для людей, но и для всех разумных существ, то есть само по себе) имеет место у Канта только там, где человек совершает нравственные поступки, то есть в мире практического действия, а не в мире науки или искусства\*.

Поскольку Шеллинг лишает практическую деятельность ее специфического преимущества, благодаря которому она у Канта ставилась выше как теоретического, так и эстетического отношения к действительности, постольку она тотчас же становится односторонним проявлением человеческого существа. Поэтому задача философии формулируется Шеллингом по-новому, она превращается в задачу преодоления противоположностей — практически-действенного и теоретически-созерцательного отношения к предмету. Поскольку при теоретической постановке вопроса субъект определяется предметом (знание должно соотносываться с предметом, чтобы быть объективным), а при практической — предмет определяется субъектом или его понятием (природный предмет преобразуется в соответствии с человеческими целями), постольку вопрос о снятии противоположности практического и теоретического отношения формулируется следующим образом: "Как можно одновременно считать, что представления соотносятся с предметами и что предметы подчиняются представлениям?" (21, 22).

Эта постановка вопроса, по существу, уже предполагает ответ. Оба отношения к миру — теоретическое и практическое, познание и деятельность — сами по себе односторонни и потому нуждаются в некоем третьем отношении, которое могло бы выступить как единство этих односторонних моментов, — в противном случае вопрос, поставленный Шеллингом, неразрешим. Вот ответ Шеллинга: "Этого мы никогда бы не постигли, если бы не существовала известная предустановлен-

---

\* Эту содержательную характеристику разума у Канта мы будем называть нравственной его характеристикой.

ная гармония между тем и другим миром — миром идеальным и миром реальным\*.

Но эта предустановленная гармония сама была бы немислимой, если бы деятельность, порождающая объективный мир, не была бы в основе тождественна с той, которая обнаруживается в волевом устремлении, и наоборот. Мы приходим к нужной нам предустановленной гармонии, как только признаем, что та самая деятельность, которая в поведении нашем сознательно продуктивна, в порождении своего мира продуктивна бессознательно. И тогда противоречие отпадает” (21, 23).

Здесь происходит то радикальное переосмысление кантовского трансцендентализма, благодаря которому необязательные размышления свободного художника Шиллера превращаются в строго обязательную философскую систему, уничтожающую кантовское построение. Природное и нравственное начала, противостоящие друг другу у Канта, становятся бессознательным и сознательным, которые не только не противоположны, но по содержанию своему тождественны. Природа не отличается от человеческого мира по содержанию, как это было у Канта, для которого она выступала как нечто, лишенное нравственного начала, а не просто бессознательное; стало быть, то, что дала человеку история, то, что он может считать своим подлинно человеческим, наиболее существенным, — это знание.

Здесь уже заложены те принципы, которые у Гегеля разовьются в учение об истории как прогрессе в осознании свободы. Тут Шеллинг строит фундамент учения, с точки зрения которого знание — это и есть то, что дала человеку история; что же касается содержательной стороны, то она у человека тождественна с природой. Такая позиция прямо противоположна кантовской, да и фихтевской, поскольку и Кант и Фихте рассматривали знание, каждый по-своему, как момент формальный (у Фихте он целиком формален, у Канта — относительно), содержание которому — это особенно наглядно выступает у Фихте — дает нравственное начало, то есть сфера свободы, в отличие и в противоположность природной.

Как только нравственное и чувственное начала были истолкованы как сознательное и бессознательное, сразу стала ясна задача философа: найти такую сферу, где снималась бы односторонность этих моментов, именно потому и противоположных, что они являются результатом расщепления некоторой

---

\* В терминологии Шеллинга ”идеальный мир” — это мир свободы, целеполагающей деятельности, человеческой культуры, или, как он его еще называет, мир ”сознательного”; ”реальный мир” — это мир природы, необходимости, бессознательного.

более высокой формы, выступавшей как их первоначальное единство. Существуют, говорит Шеллинг, две сферы, в которых оба противоположных момента предстают в единстве: во-первых, природа, где необходимость и свобода, механизм и целесообразность соединены бессознательно\*, во-вторых, искусство, где эти два момента объединены в самом сознании. Различие между целостностью произведения природы и целостностью произведения искусства состоит, таким образом, в том, что первая осуществляется объективно и представляет собою тем самым бессознательное выражение абсолютного единства необходимости и свободы, реального и идеального, или просто абсолюта, а вторая осуществляется субъективно и представляет собою сознательное воплощение абсолютного.

Перед нами — философия тождества бытия (бессознательного) и мышления (сознательного), с точки зрения которой высшей сферой, доступной человеку, является та, где его деятельность выступает как совпадение сознательной и бессознательной деятельностей, то есть сфера художественного творчества. Различие между единством механического, реального и целесообразного, идеального в природном целом, скажем, в организме, отличается от единства этих моментов в произведении искусства тем, что в природе нет еще осознания их противоположности, благодаря чему их единство может быть названо непосредственным (а это и означает, что оно — бессознательное), а в человеческом сознании эти два момента выступают обычно как противоположные, и соединение их может быть только опосредованным. Поэтому и продукт такого соединения — произведение искусства — будет отличаться от произведения природы тем, что "природа начинает с бессознательного и приходит к сознательности, созидающий процесс нецелесообразен, целесообразно же взамен то, что создается. "Я", осуществляя ту деятельность, о которой здесь идет речь, должно приступать к ней с сознанием (субъективно) и заканчивать бессознательным, то есть приходить к объективному. Это "я" сознает свою созидательную деятельность, но бессознательно в отношении созданного произведения" (21, 374). Природа действует без намерения (без сознания), но в продукте выступает именно намерение (он целесообразен); сознание действует

---

\* "Природа как в целом своем, так и в отдельных проявлениях должна представиться в качестве сознательно созданного произведения и одновременно с этим — результатом самого слепого механизма; она целесообразна, будучи необъяснимой в своей целесообразности. Философия природных целей, или телеология, является, таким образом, тем пунктом, где объединяются теоретическая и практическая философии" (21, 23).

с намерением (художник сознает цель своей деятельности), но в продукте намерения уже не видно — по крайней мере в подлинном произведении искусства.

Таким образом, хотя в деятельности своей художник выступает как существо сознательное, знающее о противоположности идеального и реального, но в продукте его эта противоположность должна быть снята, иначе он не будет подлинным произведением искусства. Довольно трудная задача; для осознания этого совпадения нужно, чтобы художник различал свободное, сознательное и природное, бессознательное начала, но для того, чтобы осознавалось именно тождество деятельностей, это различие должно быть преодолено. Задача эта решается тем, что первый момент (различение) относится к деятельности художника, а второй — к продукту этой деятельности. Природа не знает противоречия; поэтому она не знает ни страдания, ни наслаждения. Человек знает противоречие; это осознание, однако, неся с собой страдание, побуждает человека искать его примирения, стремиться к гармонии противоположных моментов, сознание их примирения приносит ему блаженство. Поэтому созерцание произведения искусства, в котором противоположности необходимости и свободы, чувственности и нравственности примирены для сознания, сопровождается "чувством бесконечной удовлетворенности" (21, 377).

Для того, кто создает произведение искусства, наступает высшее примирение с собою, а потому "становится невозможной какая-либо дальнейшая деятельность... ибо вся она неизбежно обуславливается противоположностью между сознательной и бессознательной деятельностями, последние же должны здесь абсолютно совпадать, то есть повести к прекращению всякой борьбы... к устранению противоречий" (19, 376).

Поскольку Шеллинг определяет прекрасное как снятие противоречия между чувственностью и разумом, поскольку в его определении прекрасное непосредственно связано не с рассудком, как у Канта, а с нравственностью и тем самым лишается своего технического, нейтрального по отношению к нравственности характера, постольку Шеллинг должен в принципе снять кантовское различие между прекрасным и возвышенным. Так оно и происходит в действительности. "Прекрасное... нужно считать основной особенностью всякого произведения искусства, и последнего не бывает без прекрасного. Это отнюдь не опровергается тем, что бывают произведения искусства, отличающиеся возвышенностью, а красота и возвышенность в известном смысле противоположны... Дело в том, что противоположность между красотой и возвышенностью имеет место только по отношению к объекту, а не субъекту созерцания, так

как различие между прекрасным и возвышенным произведением искусства опирается только на то, что там, где налицо прекрасное, бесконечность противоречия снята в самом объекте, взамен чего, если мы имеем дело с возвышенным, противоречивость в самом объекте еще не сглажена, но лишь доведена до таких пределов, что непроизвольно снимается в самом созерцании, а это в таком случае как бы равносильно снятию этого противоречия в объекте” (21, 384—385).

Шеллинг строит свою концепцию возвышенного как такого созерцания, которое в принципе не отличается от созерцания прекрасного; в субъекте нет различия созерцания, оно перенесено в объект. Иными словами, Шеллинг признает, что в случае появления чувства прекрасного гармонии наших способностей соответствует гармоническая форма самого предмета (то самое совершенство его, которое категорически отрицал Кант, чтобы не превратить *как бы* гармонию в гармонию реальную). Что же касается возвышенного, то здесь, по Шеллингу, в самом предмете нет гармонического соотношения, но он вызывает таковое в нашей душе. Любопытно, что Шеллинг не разъясняет детально, каким же образом негармонический предмет может вызвать гармонию душевных способностей. В отличие от Канта, полагавшего, что при созерцании возвышенных предметов у субъекта не возникает гармонии способностей, а, напротив, одна из них (чувственность) подавляется другой (разумом, или нравственностью), так что вместо чувства удовольствия возвышенное, скорее, вызывает ”отрицательное удовольствие”, Шеллинг просто замечает, что в данном случае различие несущественно.

Проблема различия искусства возвышенного и прекрасного впервые осознается Шеллингом несколько позже, когда он анализирует греческую мифологию и христианство. Да и тогда Шеллинг вынужден, скорее, вынести возвышенное за пределы искусства, — в противном случае ему пришлось бы переосмыслить свою концепцию прекрасного, а тем самым и перестроить всю систему в целом. В данной системе понятий Шеллинг с необходимостью должен был прийти к выводу, который он и делает, жертвуя тем, что подсказывает ему художественное чутье, ради стройности системы\*: ”Хотя и существуют воз-

---

\* Это прежде всего и отличало Шеллинга от его друзей-романтиков. Август Шлегель и его брат Фридрих пренебрегали стройностью своих эстетических концепций ради того, чтобы остаться верными своему видению, чтобы точно передать в понятии то, что они воспринимали в произведении; отсюда часто фрагментарность их замечаний, склонность к афористическому стилю изложения. Напротив, Шеллингу красота и эстетическая законченность, целостность системы важнее верности фактам, пусть даже фактам внутреннего чувства.

вышенные произведения искусства, а возвышенное имеют обыкновение противопоставлять красоте, нет никакой подлинной объективной противоположности между красотой и возвышенностью; истинно и абсолютно прекрасное всегда в то же время и возвышенно, возвышенное же (если оно подлинно таково) вместе с тем и прекрасно” (21, 385).

Поскольку прекрасное, таким образом, оказывается совпадением противоположностей природного и нравственного, постольку оно, с точки зрения Шеллинга, настолько же выше нравственного, насколько целое выше одной своей стороны. Поэтому искусство, согласно Шеллингу, должно быть абсолютно свободно от всякого подчинения нравственному началу, которое теперь, оказываясь односторонней точкой зрения, выступает как морализирование. Искусство, пишет Шеллинг, должно “порвать со всем, что носит морализирующий характер...” (21, 385). Несколько лет спустя в “Философии искусства” Шеллинг еще более определенно заявляет: “Нравственность, вообще говоря, не есть нечто высшее...” (22, 96).

Поскольку Шеллинг, таким образом, лишает разум его нравственного характера, каким он обладал в системе Канта, изымая его содержательное ядро, его душу, оставляя лишь его формальное определение как бесконечной способности, постольку открываются сразу же две возможности: объявить в качестве высшей сферы, где снимается противоположность конечного и бесконечного, или искусство или науку. Ведь ни первое, ни вторая не могли быть совершенно самостоятельными и не ставились в один ряд с этической сферой у Канта именно потому, что в них не было непосредственного соединения разума и чувственности, — в обоих в качестве посредника между этими двумя моментами выступал рассудок. Теперь это препятствие снимается, и обе с точки зрения философии Канта подчиненные сферы вырываются на свободу, так что уже дело случая, какая из них получит прежде свое главенствующее значение, а какая — потом. В поле зрения Шеллинга оказалось именно искусство; Гегель несколько лет спустя объявил сферой совпадения противоположности конечного и бесконечного науку, понятую, разумеется, не как эмпирическая частная наука, оперирующая рассудочными понятиями, а как Абсолютная Наука. Шеллинг видел совпадение противоположностей в произведении искусства, Гегель — в “конкретном понятии” — идее. Оба реализовали открытую Шеллингом возможность построения философии тождества, которой у Канта мешало его сращение разума с нравственной сферой, но реализовали ее в двух разных вариантах.

Шеллинг хотя и признавал, что наука идет в том же направлении, что и искусство, но отказывал ей в возможности достиг-

нуть своей цели: "Ибо хотя наука в высшей своей разновидности ставит перед собой ту же самую задачу, что искусство, способ выполнения здесь таков, что цель, поставленная перед собой наукой, приобретает характер бесконечного задания. Ввиду этого можно сказать, что искусству надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству" (21, 387). Шеллинг, как видим, принимает кантовское ограничение науки рассудочными средствами и лишь косвенную связь ее с разумом, принимает кантовское положение, согласно которому идея разума всегда остается для науки бесконечной задачей, то есть регулятивным, а не конститутивным принципом.

Однако возможность помыслить Абсолютную Науку была открыта, и сам Шеллинг, по существу, положил начало ее осуществлению, объявив философию сферой, родственной искусству, с той только разницей, что если художник преодолевает противоположность сознательного и бессознательного, свободы и природы так, что их совпадение выступает объективно, в произведении искусства, то философ — именно трансцендентальный философ — не объективирует результатов своего созерцания, хотя он тоже созерцает совпадение этих двух деятельностей, созерцает абсолют в акте интеллектуальной интуиции. Гегелю осталось только показать, что философ не созерцает абсолют, а мыслит его в понятии и что, стало быть, искусство есть низшая форма постижения абсолюта, ибо оно связано с формой созерцания, тогда как философия освобождается от этой ограниченной формы.

Что же касается Шеллинга, то для него искусство обладает перед философией тем преимуществом, что оно может сделать доступными внешнему созерцанию процессы, которые философ в состоянии созерцать лишь внутренне; содержание же искусства и философии тождественно. "Если эстетическое созерцание, — пишет Шеллинг, — не что иное, как объективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный орган, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечно-го единения представлено то, что истории и природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении" (21, 393).

Вот пафос эстетизма, бог которого — красота, храм — искусство, а священнослужитель — поэт, которому одному дарована способность являть бога во плоти художественного произведения. Эта способность есть особый редкий дар, не приобретаемый никакими усилиями, никаким трудом, — дар гениальности. Противоречие, которое необходимо разрешить художнику, бесконечно, а потому разрешение его требует особого таинственного дара, что зовется гением. "Следует предполагать гениальность тогда, когда идея целого явным образом предшествует частям. Ибо, поскольку идея целого может быть показана лишь путем своего раскрытия в частях, а, с другой стороны, отдельные части возможны лишь благодаря идее целого, то ясно, что здесь имеется противоречие, преодолимое лишь для гения, то есть путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности" (21, 388). Если перед нами бесконечные противоположности, то примирение их в конечном продукте и в конечном акте творчества есть чудо; такое чудо и являет нам гений. Спрашивать его о том, как он это делает, бессмысленно, ибо он не знает этого так же, как и люди, лишенные гениальности. Этот акт — "внезапный", как его характеризует Шеллинг, — находится за пределами его сознания; ведь в этом акте совпадают сознательное и бессознательное, стало быть, художник в момент высшего вдохновения творит уже не сам — его кистью или пером водит нечто, не подконтрольное его сознанию\*.

С точки зрения эстетического идеализма художественное творчество оказывается аналогичным божественному творчеству: Бог, согласно романтикам, — это великий художник. "Универсум, — пишет Шеллинг, — построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте... Если неразличимость реального и идеального в реальном или идеальном Всё есть красота, и притом красота как отображение, то абсолютное тождество реального и идеального универсума по необходимости есть сама первообразная, т. е. абсолютная, красота; постольку и универсум, как он пребывает в Боге, представляет собой абсолютное произведение искусства, в котором бесконечная преднамеренность и бесконечная необходимость находятся во взаимопроникновении" (22, 85).

Отношение к миру с точки зрения красоты, таким образом, есть абсолютное, высшее отношение к нему. Это положение

---

\* "Поэт, — пишет Новалис, — воистину творит в беспомыслии, оттого все в нем мыслимо. Он представляет собою в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира. Отсюда смысл бесконечности прекрасной поэмы — вечность... Поэт упорядочивает, связывает, выбирает, измышляет, и для него самого непостижимо, почему именно так, а не иначе" (13, 122).



Шеллинга лишь теоретически формулирует мироощущение романтиков, выраженное в произведениях Новалиса, Тика и других. Красота становится критерием истины и добра. "Добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро", — говорит Шеллинг, тем самым отождествляя нравственность не с борьбой, как это делал Кант, а с гармонией. "Только гармонически настроенная душа — а гармония равна истинной нравственности — по-настоящему способна к восприятию поэзии и искусства" (22, 84, 85).

Тем самым романтический герой, а таковым является сам художник, что прекрасно продемонстрировали романтики (в первую очередь Новалис и Фридрих Шлегель в своих романах), обретает свободу именно в тот момент, когда фиктеанец Фауст утрачивает свою свободу, а вместе с ней и жизнь. Гармония и "совпадение противоположностей" — конец человеческой жизни, с точки зрения Фихте и Канта, ибо именно непримиренность человека с самим собой, его внутренняя борьба являются движущей пружиной его поступков.

Но именно поэтому собственно романтический герой начинается там, где кончается мир поступков, деятельности, сопряженной с преодолением своего эмпирического "я"; такая деятельность, с точки зрения Шеллинга, является односторонней, а индивид, субъект этой деятельности, — частичным, а не целостным. Мир, в котором надо действовать, не абсолютен; мир воображения, фантазии выше этого частичного мира нравственного индивида. Абсолютный мир, говорит Шеллинг, "можно реально созерцать лишь с помощью фантазии" (22, 99). Он абсолютен потому, что, в отличие от эмпирического мира, где предстоит действовать нравственному индивиду, он завершен, имеет свою цель в себе самом, а это и есть атрибуты абсолюта — ведь и универсум создан творцом по законам красоты. Стало быть, созерцание красоты природы тождественно созерцанию Бога, разлитого в природе, в этом созерцании человеческое "я" приобщается к "Я" божественному.

Не случайно поэтому романтическая поэзия — это своеобразное богослужение, литургия в храме природы. Вот один из образцов этой литургической поэзии: "Как мне описать сияние вечера, сияние утренней зари? Загадочный лунный свет или пламенное отраженье в потоках и ручьях?.. При восходе и закате солнца, при лунном мерцании вся природа повергается в восторг, внезапный и невольный, и она, подобно павлину в гордом великолепии его, еще более щедрa, ничего про себя не бережет и радостно распускает блеск своего убранства... Так вся природа расставляет сети навстречу солнцу, стараясь уловить и удержать сверкающие отблески. Мне кажется, что тюльпан — это

дрожащая мозаика вечерних лучей. Плоды вбирают в себя свет, радостно хранят его, пока им это позволяет время. Подобно пчелам в поисках меда, порхают бабочки в теплом эфире, украдкой похищая у солнца поцелуй за поцелуем, пока сами не заблещут небесной лазурью, пурпуровыми и золотыми узорами. Так природа в вечно живой и колеблемой ясности играет сама с собою” (13, 162).

Все это — создание божественной фантазии. Погружаясь в этот мир, надо сбросить тягостные узы рассудка, голос морализирующего ”я”, стремящегося вернуть нас в объятия обыденности, — ни рассудок и покоящаяся на его началах наука, ни нравственный принцип, следовать которому мы должны именно тогда, когда оказываемся в эмпирическом мире обыденности, не имеют права голоса в этом волшебном мире фантазии. ”Не должны ли основные законы воображения быть противоположными... законам логики?” — спрашивает Новалис (13, 122). Мир поэзии — это особый, магический мир, который, согласно Новалису, дает радость и согласие с самим собой каждому, входящему в него. ”Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности, пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и Бога обретет он в них” (13, 127).

Искусство и природа оказываются у романтиков, особенно у Новалиса, который в этом отношении ближе всего к Шеллингу, созданными как бы по одному и тому же образцу: как природа есть произведение божественного Художника, так искусство — произведение поэтического вдохновения гения.

Мир, созданный воображением поэта, замкнут и завершен, представляет единый космос; он, согласно Шеллингу, обладает даже большей реальностью, чем мир эмпирический, ибо последний преходящ и изменчив, первый же — вечен. Так, например, фантазия древнегреческих поэтов\* создала мир олимпийских богов, которые приобрели самостоятельное существование для фантазии наряду с эмпирическим миром именно потому, что

---

\* Вопрос о возникновении греческой мифологии — это специальный вопрос, подробно рассмотренный Шеллингом в его ”Философии искусства”; не всякий поэт в состоянии создать миф — для этого необходимы условия, которые имели место в истории, когда весь род выступал как индивидуум. Анализ этих условий у Шеллинга уводит его от специфически натурфилософской постановки вопроса в первый период его деятельности и ставит перед проблемой философии истории. Более углубленное исследование проблемы рода, который выступает как индивидуум, мы находим уже в системе Гегеля.

они образовали свой замкнутый, завершенный мир, как бы идеальный космос (существование которого, если воспользоваться определением Спинозы, "не зависит от существования чего бы то ни было другого"). В своей мифотворческой функции воображение выступает уже не только как творец мира, отделенного от эмпирического и в своей совершенной целостности как бы противостоящего ему, оно становится также определяющим началом этого эмпирического мира, поскольку мифологические образы являются, по Шеллингу, как бы основой и ядром, формирующим целую эпоху человеческой истории, определяющим содержание человеческой деятельности и придающим ей определенный смысл.

Рассматривая воображение как мифотворческую деятельность, Шеллинг тем самым кладет начало исследованию роли воображения как важнейшего фактора, определяющего направление исторического процесса. А поскольку воображение рассматривается как высшая способность субъекта, постольку открывается возможность истолкования всей истории человечества как смены различных мифологических миров, возможность, которая, быть может, лишь в силу внешних обстоятельств (в том числе как недостаточности исторических сведений в начале XIX в., так и отсутствия специального исторического образования у Шеллинга, тяготевшего в тот период прежде всего к натурфилософским исследованиям) не вылилась в теорию замкнутых культурных циклов, созданную позднее Шпенглером.

При анализе проблемы воображения в поле зрения Шеллинга прежде всего была модель древнегреческого искусства, искусства, так сказать, абсолютного. В отличие от Шеллинга Новалис, рассматривая продуктивную способность воображения с точки зрения художника, не могущего (в силу исторической судьбы) творить абсолютные образы, приходит к выводу, что наиболее чистой формой поэзии, как бы ее идеальным образом, по крайней мере для художника его эпохи, является сказка, — именно потому, что в ней отсутствует всякое сходство с реальностью обыденного мира. "Сказка есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным... Сказка подобна сновидению, она бессвязна. Ансамбль чудесных вещей и событий... Ничто не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия. Абстрактный мир, мир сна, умозаключения, переходящие от абстракций и т. д. к нашему состоянию после смерти. В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным... Мир сказки есть мир, целиком противоположный миру действительности, и именно потому так же точно напоминает его, как хаос — совершенное творение".

Любопытно соотнести точку зрения Шеллинга, для которого абсолютным образцом искусства является древнегреческий миф, с точкой зрения Новалиса; по существу, последний, описывая сказку, имеет в виду тот же миф, только лишенный своего атрибута реальности и потому получивший название сказки. Ведь и мифы для современного сознания являются не чем иным, как прекрасными сказками, они утратили свое былое значение, которое имели для древнего грека, и остались в виде сказок, в лучшем случае толкуемых аллегорически. Грек, слушая или читая Гомера, не рефлексировал по поводу содержания рассказываемых мифов — то, что было реальностью для создавшего их художника, стало такой же реальностью и для его слушателя или читателя, ибо мир, нашедший свое целостное выражение в мифе, был общим для всех миром. В век всеобщего разобщения, распада "рода как единого индивидуума" каждый имеет свой собственный мир, а потому образ, созданный художником, является прекрасной сказкой не только для его читателя, но и для него самого. Рефлексия теперь проникла в мир, а потому она проникла и во внутренний мир художника; даже когда его воображение в минуту вдохновения создает целостный и законченный образ, он знает, что этот образ — лишь сон, лишь сказка. И хотя он и говорит, что сказка — выше реальности, но сам в глубине рефлектирующего сознания, может быть, втайне от себя, знает, что, называя сказку высшей реальностью, он лишь выдает нужду за добродетель.

Эта рефлексия, осознание того, что высшая поэтическая реальность есть только сказка, родила, с одной стороны, иронию как форму отношения к сказочному поэтическому миру, а с другой — у тех, кто не мог принять ироническую форму существования и в то же время не нашел другого способа примирения цельности существования в сказочном мире с иллюзорностью этого мира, привела к психическому срыву. Первый путь избрал Фр. Шлегель, на второй судьба толкнула Гельдерлина. Шлегель и Гельдерлин как бы реализовали две возможности эстетизма. Тот факт, что одна из них оказалась столь трагической, заставил некоторых современников Гельдерлина задуматься над тем, что же такое эстетическое мировоззрение, значительно раньше, чем этот вопрос встал перед Киркегором. Одним из этих современников был Гегель, и, может быть, именно судьба его друга Гельдерлина толкнула его к переосмыслению соотношения искусства и действительности, с одной стороны, искусства и философии — с другой. А это переосмысление, в свою очередь, привело Гегеля к критике романтической эстетики и эстетизма вообще.

# ДИАЛОГ КРАСОТЫ И ДОБРА

## 1. Романтический\* эстетизм как жизненная позиция

Мы проследили как бы феноменологию эстетического сознания, начиная с его появления у Канта, где, впрочем, эстетизму отказано в самостоятельности, через Шиллера, впервые даровавшего эстетизму свободу, в чем он вскоре, однако, раскаялся, и кончая Шеллингом, систематизировавшим эстетическое мировоззрение и создавшим философию романтизма в собственном смысле слова. Правда, ради точности необходимо отметить, что Шеллинг, самый последовательный теоретик романтизма, смело додумывающий до конца все предпосылки, не останавливающийся перед самыми резкими формулировками, уже несколько лет спустя — именно благодаря своей последовательности — зафиксировал ряд новых положений, к которым его привела собственная логика эстетизма. Эти новые положения легли в основу работы "О сущности человеческой свободы", которая послужила поворотным пунктом, приведшим Шеллинга от философии тождества к философии свободы. Любопытно, что направление, в котором развивался Шеллинг, исходивший из эстетизма как цельного мирозерцания, в некоторых пунктах оказалось параллельным тому пути, по которому пошел Киркегор в своем стремлении преодолеть эстетизм. Об этом совпадении речь пойдет ниже.

Однако сама методологическая предпосылка, из которой исходит Киркегор при рассмотрении эстетического мировоззрения, существенно отличает его от романтиков, в том числе и от Шеллинга. Эта предпосылка, состоящая в требовании *мыслить экзистенциально*, приводит Киркегора к тому, что все рассмотренные выше точки зрения выступают как экзистенциальные позиции. Вместо различных вариантов философии эстетизма появляется ряд лиц, несколько вариантов эстетика; этическая точка зрения оказывается представленной этиком. Эта замена на первый взгляд кажется весьма невинной; в самом деле, что нового может внести такое драматизирование философии? Между тем она неожиданно позволяет выявить такие аспекты в каждой из сторон, ведущих этот диалог, о которых не подозревали создатели соответствующих философем.

---

\* Как и в предшествующих разделах, здесь речь пойдет о немецком романтизме, ибо хотя в мирозерцании немецких романтиков есть много моментов, роднящих их с романтиками английскими, французскими и т. д., но тем не менее специфика каждого из течений романтизма столь существенна, что ради точности и компактности изложения мы не будем касаться романтизма в целом.

Усматривая в эстетизме самый нерв романтического умонастроения, Киркегор руководствуется при этом совершенно верным принципом. Именно эстетизм с его пониманием прекрасного как выражения абсолютной гармонии конечного и бесконечного, а художественного творчества как высшей формы примирения индивида с самим собой, как достижения свободы и целостности, создания универсума в миниатюре (подобного универсуму, созданному божественным Художником) — вот мотив, общий для романтиков, и тех, которые принимали принцип иронии, как, например, Фридрих Шлегель и его брат, и тех, которые не подчеркивали этот принцип, — к последним можно отнести Новалиса, Арнима и некоторых других\*.

Теперь только становится понятным, какое наслаждение имеет в виду Киркегор, характеризуя своего эстетика как человека, руководствующегося принципом наслаждения. Разумеется, это не просто чувственное наслаждение "варвара", как сказал бы Шиллер, напротив, речь идет о наслаждении человека в высшей степени утонченного, стоящего на вершине человеческой культуры. Именно в наслаждении романтик видит цель своего существования, свое назначение. "Так как наше наслаждение может быть столь многосторонним, — пишет Каролина Шлегель, — то мы и должны наслаждаться многостороннее, чем всякое другое существо, и если не наслаждаемся, то не осуществляем своего назначения... Я разумею при этом не узкое удовольствие сластолюбца, — он не знает тысячи наслаждений, ежедневно переживаемых сыном природы" (18, VII, 162).

Только после анализа эстетического мировоззрения и его философского выражения у Шеллинга можно более содержательно обозначить ту проблематику, вокруг которой завязался спор Киркегора с романтиками, связанный с переосмыслением Киркегором понятия иронии. По существу, в диссертации Киркегора была сделана первая, еще не до конца осознанная им самим попытка критики именно эстетического принципа, лежащего в основе самой романтической иронии. Необходимо теперь более конкретно показать, каким образом эстетизм связан с иронией; ведь, в частности, у Шеллинга, обосновавшего эстетическое воззрение философски, о принципе иронии почти нет речи. Однако в действительности Киркегор не ошибся, когда установил непосредственную связь этих двух моментов в романтизме.

---

\* Поскольку сама ирония является в известном смысле производной от эстетизма, постольку вообще справедливое замечание Вагенера об отсутствии у некоторых романтиков принципа иронии в данном случае ничего не меняет.

В самом деле, обратимся к шеллинговскому рассмотрению проблемы мифа. Шеллинг не разделяет тех плоских трактовок древнегреческой мифологии, которые рассматривают миф как аллегорическую форму выражения мировоззрения древних греков и тем самым лишь как специфический способ в особенном *обозначать* общее. При таком понимании мир греческих богов выступает не как *реальный* мир, а как способ образного истолкования реального мира; реальным миром, разумеется, с такой точки зрения является *общий* для всякого мировоззрения эмпирический мир с его необходимостью, то есть кантовский "мир опыта". "Полнейшая удаленность греческой фантазии от аллегоризма, — возражает Шеллинг, — обнаруживается в том, что даже *personificata*, которые можно было бы легче всего счесть за аллегорические существа, какова, например, Эрида (раздор), понимаются отнюдь не только как существа, которые что-то должны означать, но как *реальные существа*, которые в то же время суть то, что они означают" (22, 109. Курсив мой. — П. Г.).

Если поэтому мы хотим понять греческую мифологию, мы должны переживать ее как абсолютную реальность — вот вывод Шеллинга. Пойдем теперь далее. Мы приняли за реальность греческую мифологию, а как быть с христианством? Читаем у Шеллинга: "Мы не можем судить, насколько далеко распространилось бы особое влияние Христа без дальнейших событий. Тем, что придало его делу высший размах, была заключительная катастрофа его жизни, и то едва ли не беспримерное событие, что он преодолел крестную смерть и воскрес, — *факт, истолкование которого как аллегии и, следовательно, отрицание как реального события было бы историческим безумием*, коль скоро одно это событие создало всю историю христианства" (22, 125).

Итак, греческие боги столь же реальны, как и факт воскресения Христа. Вспомним, как относились друг к другу два воззрения, одно из которых признавало реальность греческих богов, а другое — реальность воскресения Христа. Вспомним, как саркастически относились мыслители, чье мировоззрение сложилось в лоне древнегреческой религии красоты, к чуду воскресения и как христианские отцы церкви, признававшие реальность чуда, обрушивались на языческое идолопоклонство. Эти два взаимоисключающих воззрения, два великих непримиримых врага вдруг оказались одинаково правы; появилось сознание, которое с одинаковой достоверностью переживает как реальность природной религии греков, так и реальность сверхприродной религии христиан и которое направляет свой критический пафос на ограниченность тех, кто не в состоянии со-

вместить обе взаимоисключающие реальности, а потому превращает одну из них в простую аллегория.

Почему стала возможной такая бесконечная точка зрения, вмещающая в себя противоположности; разрывавшие прежде человеческое сознание?

А ведь именно эта точка зрения позволила романтизму создать исторический подход к исследованию памятников культуры, искусства, религии, философии, неизвестный эпохе Просвещения и доведенный до виртуозности Гегелем, в этом смысле всецело учеником тех самых романтиков, которых он так резко критиковал. Именно романтики благодаря своей бесконечной точке зрения смогли вжиться в столь противоположные воззрения, пережить столь несовместимые возможности, что по праву можно применить к ним евангельское изречение — они "приобрели весь мир".

Такая бесконечно всеохватывающая точка зрения стала возможной для романтиков именно потому, что их эстетизм позволил им — и прежде всего это открывает Шеллинг — признавать за реальность то, в соответствии с чем им не приходится *действовать*, сообразовывать свои поступки. В самом деле, можно признавать реальность воскресения Христа, не принимая на себя всех тех обязанностей, которые налагает на верующего человека такое признание; можно наслаждаться превращением в древнего грека, не принося в жертву своего сына в том случае, когда реального грека его реальные боги принуждали делать это; одним словом, можно наслаждаться всеми преимуществами прекрасного сна и просыпаться в ту самую минуту, когда становится слишком страшно. А если при этом остается хотя бы смутное сознание, что это все же сон, а не реальность, то можно и не просыпаться; в этом случае чем страшнее сон, тем острее наслаждение.

Как видим, именно эстетизм романтиков, истолковавших высшую реальность как игру, создал возможность принять любую реальность, ибо ни одну он не принимал *всерьез*.

Не случайно историзм в рассмотрении проблем нравственных, религиозных и т. д. несет на себе печать этого романтического эстетизма, и ее очень хорошо в свое время разглядел Л. Н. Толстой: "Со времен Гегеля и знаменитого афоризма "что исторично, то разумно" в литературных и изустных спорах... царствует один весьма странный умственный фокус, называющийся историческое воззрение. Вы говорите, например, что человек имеет право быть свободным, судиться на основании только тех законов, которые он сам признает справедливыми, а историческое воззрение отвечает, что история вырабатывает известный исторический момент, обуславливающий известное



историческое законодательство и историческое отношение к нему народа. Вы говорите, что вы верите в Бога, — историческое воззрение отвечает, что история вырабатывает известные религиозные воззрения и отношения к ним человечества. Вы говорите, что *Илиада* есть величайшее эпическое произведение, — историческое воззрение отвечает, что *Илиада* есть только выражение исторического сознания народа в известный исторический момент. На этом основании историческое воззрение не только не спорит с вами о том, необходима ли свобода для человека, о том, есть или нет Бога, о том, хороша или не хороша *Илиада*, не только ничего не делает для достижения той свободы, которой вы желаете, для убеждения или разубеждения вас в существовании Бога или в красоте *Илиады*, а только указывает вам то место, которое ваша внутренняя потребность, любовь к правде или красоте занимает в истории... К какому хотите понятию стоит только приложить слово: историческое, — и *понятие это теряет свое жизненное, действительное значение*" (17, XVI, 52—53).

Толстой здесь имеет в виду исторический метод, сложившийся в гегелевской системе; однако его основа была заложена именно эстетизмом романтиков, которые, рассматривая всякое воззрение с эстетической точки зрения, тем самым превращали его в игру, упуская из виду его жизненное, действительное значение.

Тем самым романтики, по существу, оказывались в одном положении с Гегелем, мыслителем, который, по словам Киркегора, никогда не пытается "экзистенциально осуществлять то, о чем спекулирует". Романтики с их стремлением вжиться в любое воззрение, с их подходом к миру с точки зрения красоты, в которой снимается обыденный мир и примиряются противоположности чувственного и нравственного, реального и идеального, тем самым, как и Гегель, встают на точку зрения абсолюта, на точку зрения бесконечного, а их конечное существование, их экзистенция становится чем-то несущественным. Если Гегель оказывается благодаря такой позиции разорванным на две половинки, одна из коих равна Богу, а вторая ведет жизнь обывателя, то с таким же правом все это можно отнести к романтикам, которые именно потому, что они *принимают и понимают всякую точку зрения*, не имеют своей собственной.

Романтики признают все именно потому, что они ни за что не несут реальной ответственности, — их бесконечное "я", созерцающее красоту, и конечное "я", живущее в обыденном мире, полностью изолированы, концепция игры как высшей формы существования индивида служит этому теоретическим оправданием.

Но, поскольку признание одинаково реальными и греческого мифа, и христианской веры означает, что личность ни одного из них не принимает всерьез, поскольку одинаковая реальность для сознания взаимно исключаящих нравственных установок, по существу, для личности как конечной, вынужденной *действовать* в эмпирическом мире невозможна, постольку эта невозможность осознается в виде принципа иронии, который узаконивает отношение ко всем этим реальностям как отношение *игровое*, а субъекта рассматривает как рефлектирующего по поводу любой истины, даже в тот момент, когда окружающим и, может быть, в данную минуту и ему самому, вжившемуся в эту истину, не кажется, что он играет. Установка игры и самопародирования уже принимается априори, ибо романтический художник знает наперед, что то, во что он вжил, сменится другим — ведь движение субъективной рефлексии здесь ничем не ограничено. Позиция ироника есть, таким образом, позиция эстетика, поставившего ударение не на том, что все мифы, которые когда-либо создало или создаст человечество, *реальны*, а на том, что реальны они *все*; а поскольку человек, как существо конечное, не может принять в себя бесконечность, то это противоречие разрешается благодаря введению принципа *бесконечности человека в рефлексии*, то есть *отрицательной бесконечности*. Эту отрицательную бесконечность, иронию, представленную как выход из противоречия, созданного эстетизмом, Киркегор считает *эстетическим выходом*, в конечном счете приводящим индивида к отчаянию.

Киркегор подчеркивает, что романтическое всеприятие, всепонимание и романтическая ирония, не принимающая в то же время *ничего* всерьез, — это две стороны одной и той же эстетической позиции. И хотя романтик убежден, что эта позиция ставит его выше всего ограниченного и конечного, однако он не видит, что тем самым разрушает собственную личность. "Можешь ли ты представить себе что-нибудь ужаснее такой развязки, — пишет ассессор Вильгельм своему молодому другу-эстетике во второй части "Или — Или", — когда существо человека распадается на тысячи отдельных частей, подобно рассыпавшемуся легиону изгнанных бесов, когда оно утрачивает самое дорогое, самое священное для человека — объединяющую силу личности, свое единое, сущее "я"?" (12, 226—227).

Эстетик, согласно Киркегору, стоит на одной точке зрения с философом (обычно философом Киркегор без дальнейших разъяснений называет Гегеля; подобно тому как в средние века называли философом Аристотеля, не считая нужным уточнять имя, — в Дании 40-х гг. в лице Гегеля выступал не философ, а сама философия). Как тот, так и другой примиряют проти-

воположности реальной жизни в высшем единстве, хотя первый видит такое примиряющее, бесконечное начало в фантазии, а второй — в мышлении; как тот, так и другой все понимают, а потому в конечном счете все снимают; как тот, так и другой не могут дать ответа на вопрос о том, что делать человеку в его реальной конечной жизни. ”Для философов всемирная история закончена и подлежит примирению. Оттого-то в наше время и стало заурядным грустное явление встречи молодых людей, способных примирять христианство с язычеством, шутить с титаническими силами истории и в то же время не только не способных ответить простому человеку на вопрос, что ему делать, но и не знающих, что им делать самим” (12, 240).

Собственно, у романтиков и Гегеля вопрос о том, ”что им делать самим”, не может возникнуть, так как они знают, что сферы подлинной реальности (мир поэзии или мир мысли) и эмпирического действия — различны; гегелевская философия показывает, что, собственно, та эра, когда совершались исторические деяния, уже позади, наступили сумерки — время вылетать сове Минервы, а потому деятельность уже не имеет исторического значения; все, что входило в планы мирового духа, уже осуществлено, остается теперь только одна задача — понять или, как говорит Киркегор, примирить противоречия прежней истории. Что же касается романтиков, то они тоже не соприкасаются с реальностью; правда, противоречия они примиряют не в форме философского их снятия, они вживаются в реальность всех мифов, как христианских, так и языческих (вспомним Шеллинга), и наслаждаются игрой своей фантазии, позволяющей им поселиться в любой эпохе, по своему усмотрению и склонностям, и пережить вместе с ней все ее восторги, переплавив ее страдания в высшее наслаждение. Ироническая позиция позволяет переселиться в любую другую эпоху, переодеться в ее костюм, насладиться интимной близостью с нею — такое наслаждение тем приятнее, что, как всякое наслаждение самим собой, оно не грозит эмпирическими последствиями: плоды фантазии, как полагал наивный XIX век, не могут заставить нас расплачиваться за их порождение.

”Если бы женатый человек, — комментирует Киркегор эту позицию, — стал утверждать, что самый совершенный брак есть брак бездетный, он впал бы в ту же ошибку, что и философы. Такой человек возводит себя в абсолют, тогда как, напротив, каждый семьянин должен считать себя не более как моментом, продолжающимся в детях, и такой взгляд будет гораздо справедливее... Разве современное поколение может жить одним созерцанием прошлого? Что же в таком случае будет делать следующее поколение?... Да ведь... наше поколение, зани-

маясь одним созерцанием прошлого, не произвело ничего, не оставило по себе ничего, подлежащего созерцанию и примирению!” (12, 241).

Женатый человек — это положительный, нерасколотый и нашедший свое назначение в жизни ассессор Вильгельм, или автор Б, как его называет псевдонимный издатель “Или — Или” Виктор Эремита. По замыслу Киркегора он представляет собой антипод эстетика, и не случайно через всю вторую часть произведения проходит в качестве сюжетного мотива именно то обстоятельство, что автор женат и счастлив в браке; ведь невозможность вступить в брак и тем самым отрешиться от своей отрицательной бесконечности — характерная черта всякого эстетика, в том числе и автора первой части. Вступить в брак — это значит принять всерьез нечто конечное и ограниченное, принять в качестве реальности обыденную эмпирическую действительность буржуазного общества. А эту действительность эстетик и философ, по Киркегору, всерьез не принимают. “Если тебя спрашивают, согласен ли ты подписаться под адресом королю, вотировать конституции, подоходный налог, принять участие в том или ином филантропическом предприятии, — ты неизменно отвечаешь: “Почтенные современники, вы плохо понимаете меня! При чем тут я? Я знать вас не знаю. Я совсем в стороне, как маленькое испанское “с”. Так и философ. Его нет тут, он знать никого не знает, сидит себе и слушает песни о былом, внимает гармонии примирения... Я предъявляю к философии лишь вполне законные требования... что делать человеку? Как жить?.. Молчание философии является в данном случае уничтожающим доводом против нее самой” (12, 240, 241).

Примем пока к сведению, что сам Киркегор никогда не участвовал ни в филантропических предприятиях, ни в обсуждении вопроса о налогах и конституции, что, стало быть, он по своему реальному стилю жизни был куда ближе к господину А, чем к ассессору Вильгельму. Поскольку здесь мы будем рассматривать этическую позицию, как она развернута в “Или — Или”, а именно в качестве антипода эстетизма, постольку приведенная оговорка окажется для нас важной, когда придется поставить вопрос об отношении Киркегора к своему этическому “я”.

Вот как описывает этик Киркегора иронический принцип Фр. Шлегеля: “Ты паришь над самим собою, видишь внизу множество настроений и положений и пользуешься ими, чтобы найти “интересные” точки соприкосновения с жизнью... Нечего и удивляться, что жизнь для тебя — не более как сказка...” (12, 275). Не только Шлегель и Новалис являются типичными представителями эстетизма. С эстетизмом связана также и полубе-

зумная фантазия Гофмана, чья ирония оказалась не в состоянии спасти его самого от страшных плодов собственной фантазии. ”Вполне естественно, — замечает ассессор Вильгельм, — что не верящий в то, во что верят другие люди, верит в загадочные существа, вроде нимф, или что тот, кто не боится ни сил земных, ни сил небесных, боится пауков” (12, 276).

В XX в. Зигмунд Фрейд в результате проведения ряда наблюдений над своими пациентами утверждал, что характерная для некоторых людей и особенно детей боязнь насекомых есть результат психического комплекса (как и всегда у Фрейда, это эдипов комплекс в его различных вариациях), вытесненного вовне в такой странной и неадекватной форме (19, 137). Сёрен Киркегор в середине XIX в. объяснял тот же феномен ”распадением существа человека на тысячи разных частей”, утратой ”объединяющей силы личности”. Боязнь пауков не случайно соединялась у Гофмана с боязнью двойника; разве ироник — не свой собственный двойник, разве он не созерцает самого себя в тот самый момент, когда пишет, ходит, впадает в творческий экстаз или страдает от зубной боли? Разве он не передразнивает самого себя, показывая себе язык в минуту высшего и священного экстаза? Ирония оборачивается против самого ироника, из иронизирующего субъекта он становится объектом собственной иронии; то, что давало высшую свободу Шлегелю, тяжелой цепью кошмаров давит Гофмана. В дневнике Гофмана есть такие строки: ”Странная фантазия приходит в голову во время балета 6-го. Мне кажется, как будто я вижу свое ”я” сквозь увеличительное стекло; все движущиеся вокруг меня создания — мои ”я”, и я сержусь на то, что они делают, как поступают и т. д.”. А вот другая запись: ”Мысли о смерти не дают покоя. Двойник” (38, I, 39)\*.

## *2. Эстетик глазами этика, или эстетизм без иллюзий*

Откуда у Киркегора такое глубокое понимание логики, ведущей фантазию от прекрасных нимф и ласковых привидений Новалиса к чудовищам Гофмана? Что общего между ”Голубым Цветком” и кровавыми ужасами ”Эликсира дьявола”?

---

\* Как рассказывает биограф Гофмана Гициг, его постоянно преследовало предчувствие таинственных ужасов, готовящихся вторгнуться в его жизнь: двойников, всякого рода ужасных существ. Описывая их, он пугливо озирался, а работая по ночам, нередко будил свою жену с просьбой посидеть с ним, пока он не покончит с работой.

. Это станет понятно, если провести некоторые параллели. Писательскую манеру Гофмана трудно спутать с чьей-либо другой: для него характерно своеобразное искусство фокусника, благодаря которому одна личность незаметно теряет свои очертания и превращается в другую, но при этом не перестает быть и самой собой, двоится, множится, пока у читателя не начинает кружиться голова, так что он уже не понимает, с кем имеет дело — с человеком или дверной ручкой, с героем или его двойником, с самим автором или его отражением в зеркале. Если мы вспомним, в каких ликах предстает перед читателем Киркегор, выступающий от имени псевдонимов, затем издателей этих псевдонимов и, наконец, комментаторов последних, то увидим, что перед нами те же многочисленные двойники, те же зеркала, отражающие в себе опять-таки зеркала, — бесконечная рефлексия, размножающая человеческое лицо в тысячах зеркал\*. И не о самом ли Киркегоре с горечью говорит его очередное "лицо" — ассессор Вильгельм: "Никому еще, по твоим словам, не удалось познать тебя, твоя откровенность с людьми равносильна каждый раз новому обману, и только таким образом, не позволяя людям теснить тебя, можешь ты жить и дышать свободно. У тебя все направлено к поддержанию твоей таинственности, и, надо сказать правду, твоя маска загадочнее и непроницаемее всех. Сам по себе ты — ничто, ты существуешь лишь по отношению к другим..."\*\*

Если учесть, что в дневнике Киркегора мы встречаем замечание о том, что ни один смертный не проникнет в его тайну,

---

\* В интересном исследовании немецкого искусствоведа Густава Хоке, посвященном анализу маньеристской живописи второй половины XVI — первой половины XVII в., высказывается мысль о том, что образ зеркала, раздваивающего, размножающего человеческое лицо, возникает в искусстве тогда, когда оно обращается к субъективности, к внутреннему миру человеческого "я". Не случайно Хоке указывает на бросающиеся в глаза параллели между маньеризмом, возникшим в период заката Возрождения, и романтическим искусством начала XIX в., не говоря уже о современном неоромантическом искусстве.

"Зеркало, — пишет Хоке, — становится не только утверждением вновь обретенной субъективности. Оно дает, скорее, возможность комбинации зеркал. Когда Леонардо находился в Риме, он хотел построить восьмиугольную зеркальную комнату, своеобразный оптический лабиринт. Бесконечное отражение — это предшественник абстрактного лабиринта тотальной ирреальности..." (36, 7). Бесчисленные двойники Киркегора, псевдонимные авторы его произведений напоминают тот же лабиринт "восьмиугольной зеркальной комнаты", из которой так часто нет иного выхода, нежели тот, какой судьба уготовила Гофману.

\*\* Как не вспомнить в этой связи Сартра, герои которого создаются "взглядом" других. Особенно в этом отношении характерна философская автобиография "Слова", где личность конституируется "глазами потомков".

так тщательно он укрыл ее, то уже не вызовет сомнения, кто в данном случае собеседник Киркегора, кого он так основательно обнажает. "Я встречал людей, — продолжает асессор, — которые так долго играли в прятки, что наконец дошли до безумия и начали навязывать другим свои сокровеннейшие мысли так же назойливо, как прежде тщательно скрывали их" (12, 226). Если и есть правда в словах Киркегора о тайне, которая уйдет в могилу вместе с ним, то эта правда в том, что он скрывал свои мысли действительно наиболее верным способом — назойливо навязывая их другим. Его тайна и в самом деле скрыта наилучшим образом: она вся — наверху. А поскольку тайны ищут обычно под явленным, за высказанным, то ее найти достаточно трудно. Доказательство тому — такие "расшифровки" киркеговской тайны, как, например, шестовская.

Последуем, однако, дальше за трезвым и рассудительным асессором. Его задача — не только описать феномен эстетизма, но и поставить диагноз болезни, а тем самым указать пути ее лечения. Основные моменты, определяющие, согласно Киркегору, феномен эстетизма, были уже проанализированы нами и сводятся к признанию красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой — высшим жизненным принципом. Но романтики, выставившие этот принцип, никогда не продумывали его до конца, а потому и не смогли связать трагедию Гельдерлина, маниакальный страх Гофмана и мрачный эпилог жизни Шелли с жизненным (экзистенциальным) содержанием их философско-эстетической позиции. И не продумывали по той причине, что ни разу не попытались взглянуть на этот принцип *с точки зрения другого человека, другой личности, другого — не романтического — "я"*. Романтики ни разу не сделали своеобразного эксперимента, хотя многие из их произведений были экспериментаторскими, рассмотрев в качестве *самостоятельной реальности*, а не реальности для другого личность того индивида, который оказывается в поле действия их собственного "я". Они рассматривали это второе "я" как момент в их собственном внутреннем мире, так сказать, имманентно, не сделав попытки *трансцендировать*, то есть не пережить в воображении, а обрести в реальности другое "я", другую личность. Иными словами, им не удалось в силу самого их принципа трансцендентализма, истолкованного эстетически, принять трансцендентную реальность другой личности. А поэтому романтики всегда, по существу, как полагает асессор Киркегора, по отношению к другой личности рассуждали так, как рассуждает его "Обольститель": "Какое определение выразит сущность женщины? "Бытие-для-другого"... То, что существует для другого, как бы не существует на самом деле, и самое

проявление его всецело зависит от этого "другого"! Противоречие это, впрочем, не имеет в себе ничего нелогичного, и человек с логическим мышлением не только поймет его, но и придет от него в восторг" (12, 200—202).

Ирония по поводу "человека с логическим мышлением" ясна, панэстетизм и панлогизм по существу своему родственны в этом вопросе. А тот факт, что в качестве "другого человека", который "не существует сам по себе", Киркегор берет именно женщину, объясняется не только тем, что во внутренней жизни романтика любовные отношения играют всегда наиболее важную роль, но и тем, что высшее наслаждение романтик видит именно в напряженном эротическом переживании; не только грубо подчеркнутая эротика шлегелевской "Люцинды", но и неопределенно-фантастические образы Новалиса часто представляют собой эротические символы.

Эстетик Киркегора ставит, в сущности, именно тот эксперимент, который вдруг выявляет новый аспект эстетизма: он все время сталкивается с другой личностью, что дает возможность ассессору Вильгельму подытожить результат эксперимента следующим образом: "Условия для... наслаждения, однако, находятся не в самом желающем наслаждаться жизнью, а вне его или если и находятся в нем, то все-таки не зависят от него самого" (12, 251). Такая постановка вопроса, однако, не означает, что Киркегор — Вильгельм собирается встать на точку зрения морализирования, как называли романтики позицию Канта. Он не собирается показать, что наслаждение не может быть взято в качестве действительной нормы поведения индивида, потому что оно не может стать всеобщим принципом, поскольку другая личность служит лишь средством наслаждения для эстетика, — такой аргумент против эстетизма, по-видимому, выдвинул бы Кант. Киркегор не хочет противопоставлять эстетику кантовский категорический императив, гласящий: никогда не рассматривай другого человека как средство, а только как цель саму по себе, или, если воспользоваться словами Киркегора, вложенными им в уста "Обольстителя": никогда не рассматривай человека как "бытие-для-другого", а только — как "в-себе-и-для-себя-бытие".

Киркегор сам слишком романтик, чтобы не понимать, что для утонченного сознания романтика, умеющего пользоваться, по словам Шиллера, разумом для обоснования правомерности своих чувственных притязаний, кантовский категорический императив — слишком слабый аргумент. Поэтому киркегоровский эстетик заходит к романтику, так сказать, с тыла: он пытается показать, что принцип наслаждения сам себя уничтожает, так что в конечном счете эстетик приходит к состоянию, которое



можно было бы назвать антиподом наслаждения, — к тяжелой внутренней депрессии, которую в образованном обществе принято называть меланхолией и сущность которой в отчаянии. Причина этой меланхолии — эстетизм с его непосредственным отношением к миру (непосредственное отношение к миру Киркегор отождествляет с принципом наслаждения). Всякое наслаждение, рассуждает асессор Вильгельм, предполагает, что человек относится к миру непосредственно, выступает как существо природное, которое имеет наслаждение своим высшим и благороднейшим жизненным назначением. Поскольку же условия такого наслаждения лежат вне наслаждающегося, постольку они поработщают его, лишают действительной свободы, взамен которой дают иллюзорную свободу — иронию.

Чтобы раскрыть свою мысль о принципе наслаждения и связанном с ним непосредственном отношении к миру, Киркегор анализирует одну из наиболее страшных исторических фигур — Нерона. Этот анализ ставит Киркегора в один ряд с Достоевским; последний, как никто другой, умел раскрыть логику духовной жизни великих преступников.

Нерон — эстетик. Еще в юности он изведal все возможные наслаждения и пресытился ими. Все, что может дать непосредственное, природное отношение к жизни, он получил. И тем не менее не потушил, а лишь разжег ту жажду наслаждения, что всегда томила его. Это томление, по существу, есть неясное самому Нерону стремление освободиться от непосредственно эстетического отношения к миру как отношения, никогда не дающего человеку свободы, ибо в качестве своего условия оно имеет зависимость от другого, от чего-то внешнего самой личности. "Сознание Нерона не может пробиться сквозь броню непосредственности, и он тщетно старается уяснить себе иную, высшую форму земного бытия... Для этого, однако, у него недостает нравственных сил, и он в отчаянии хватается за наслаждение. Весь мир должен изощрять свою изобретательность, чтобы постоянно предлагать ему все новые и новые наслаждения" (12, 259). Пожар Рима, подожженного по приказу императора, есть тщетная попытка утолить ту жажду наслаждения, которая иссушает его; нет такого преступления, которого он не совершил бы, чтобы обрести миг высшего наслаждения. Киркегоровский Нерон — это тот самый "сладогостник" Достоевского, который не может устоять перед искушением красоты.

"Сознание между тем, — продолжает Киркегор, — стремится освободиться от лежащего на нем гнета, но без успеха — его постоянно обманывают наслаждения. Тогда сознание омрачается, гнев переполняет душу и переходит в трепет, не стихаю-

щий даже в минуты наслаждения. Вот почему взор Нерона так мрачен, что никто не может его выдержать... За этим взором таится душа, окутанная таким же зловещим мраком. Этот взор — взор цезаря, и потому перед ним трепещут все; внутри его самого, однако, тот же трепет. Нерон не уверен в самом себе и успокаивается лишь тогда, когда весь свет лежит перед ним во прахе и он не видит, не читает ни в одном взоре желания посягнуть на его свободу” (12, 259). Нерон боится, ему страшно остаться наедине с собой, страшно остаться и наедине с другими. Это тяжелый и безысходный страх, который Киркегор называет человекобоязнью. Лишенный внутренней свободы, лишенный своего ”я” и не будучи в состоянии его обрести, Нерон боится самого себя и боится каждого человека, видя в нем потенциального поработителя той самой свободы, мнимой свободы, которой у него в действительности нет. ”Убийство не отягощает совести Нерона, зато душевный трепет его еще более увеличивается... В погоне за наслаждениями он сжигает пол-Рима, но душа его по-прежнему терзается муками страха. Скоро для него остается лишь один род высшего наслаждения — вселять страх в других... Он хочет наслаждаться всеобщим трепетом перед собой... Он не хочет, чтобы его уважали, он хочет, чтобы его боялись” (12, 260).

В своем анализе Киркегор намечает столько нитей, что распутывать их мы будем в ходе изучения всего дальнейшего творчества Киркегора, ибо здесь уже звучит и тема ”Страх и трепета”, и ”Понятия страха”, и других произведений. При рассмотрении очень емкого образа Нерона нельзя не заметить, что, по существу, эстетик-романтик Гофман — тот же Нерон, и разница между ними состоит, пожалуй, только в том, что первый заливал кровью подданных подвалы своих дворцов, а второй — страницы своих романов. Оба стремились к наслаждению, и оба боялись самих себя: только кошмары первого сублимировались в том, что он терзал реальных людей, тогда как второй терзал порождения собственной фантазии.

Современникам следует благодарить судьбу, что Гофман не родился императором. А если мы примем во внимание сходство гофмановских двойников с псевдонимами Киркегора, то это поможет нам понять, почему Киркегор так глубоко проник в душу римского императора\*.

---

\* Сводить творчество художника к сублимации его комплексов в произведении искусства и превращать механизм сублимации во всеобщий закон творчества — безотносительно к эпохе, стилю и т. д. — было бы, по-видимому, неправильно. Однако по отношению к определенному типу искусства, а именно к тому, в котором художник непрерывно рефлектирует о своем творчестве, неотступно следит за всеми своими

Любопытно, что в свое время близкий к киркегоровскому анализ духовной структуры властолюбца дал Фихте. Этот анализ интересен как с точки зрения сходства его с киркегоровским, так и с точки зрения отличия от последнего. Фихте\* рассуждает следующим образом. Между природным индивидом, руководствующимся в своих поступках естественными влечениями (Киркегор называет его непосредственным), и нравственным человеком, поступающим согласно требованию морального долга, согласно голосу совести, лежит как бы некоторая переходная область, когда человек уже освободился от господства над ним природной склонности и в этом смысле стал над природой, но еще не подчинился закону нравственности и в этом смысле ощущает полную свободу от чего бы то ни было, ощущает бесконечность возможностей выбора. Когда индивид "вырвался из-под власти природного закона, но еще не

---

душевными движениями и делает их предметом своего изображения, принцип сублимации приложим в большей мере, чем к так называемому "наивному" (по определению Шиллера) искусству. Именно романтики пристально следили за собственным процессом творчества. Не случайно они — и в первую очередь Гофман — сделали художника центральным героем своих произведений. Видимо, рефлексия и сопутствующий ей феномен компенсации составляют важную черту и искусства XX в., которое может быть поэтому названо, разумеется, в какой-то степени приблизительно, неоромантизмом. Герберт Рид не случайно считает романтизм предтечей современного искусства. Интересно в этой связи, что Марина Цветаева очень чутко уловила эту черту современного ей искусства и даже спроецировала ее на все искусство вообще (насколько законна такая проекция — это уже другой вопрос). Поэт спасается от преступления, позволяя совершить его своему герою, пишет Цветаева в "Искусстве при свете совести". Так, Пушкин от чумы спасся, заложив ей своего двойника — Вальсингама. "Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово... Весь Вальсингам — экстериоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина. С Вальсингамом внутри не проживешь: либо преступление, либо поэма... Слава богу, что есть у поэта выход героя, третьего лица, *его*. Иначе — какая бы постыдная (и непрерывная) исповедь" (20, I, 385—386). И дальше — буквально та же мысль о несоединимости нравственного и эстетического: "Когда же мы, наконец, перестанем принимать силу за правду и чару за святость! Искусство — искус, может быть, самый последний, самый тонкий, самый неодолимый соблазн земли... Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!)... Между небом духа и адом рода искусство — чистилище, из которого никто не хочет в рай" (20, I, 395—396). Чистилище! Ведь это и есть та сфера, где, по определению Фихте, находится человек, который вырвался из-под власти природного закона, но еще не определил себя "законом нравственности", еще не попал в рай. Но Цветаева подчеркивает, как и Киркегор, что из этого чистилища в рай "никто не хочет".

\* Речь идет о позднем Фихте, в значительной степени изменившем исходные принципы своей первой системы, о которой мы писали в связи с анализом принципа иронии.

определил себя законом нравственности”, у него, говорит Фихте, появляется особый аффект свободы, аффект самостоятельности; он ”как бы наслаждается своею мощью, тем, что он вырвался из потока природы и стоит над ним, сознавая, что может снова упасть в этот поток и может начать восхождение к мирам иным. Существуют характеры, у которых этот аффект достигает высокого напряжения и которым переходный момент неопределенных возможностей кажется чем-то самоценным и абсолютным. Они ставят над всем власть своего незаконного произвола... Здесь разгадка аффекта власти, властного характера: его соблазн состоит в наслаждении неограниченными возможностями, в чувстве ”я все могу”, во всемогуществе” (5, 366, 367).

Поскольку индивид освободился от власти над ним природной склонности, от господства над ним чувственных страстей, постольку он становится, согласно Фихте, сильнее и свободнее всех тех людей, над которыми еще властвуют их страсти; будучи господином над страстями, он в состоянии господствовать над теми, кто суть рабы страстей. В этом состоит та привлекательность подобных натур, которая служила источником поэтизации Цезаря, Наполеона и т. д. Наполеон как раз представляется Фихте наиболее выразительным примером человека с ярко выраженным аффектом свободы, или аффектом произвола. Он выше толпы, поработченной своими чувственными склонностями, и отсюда тот ореол героичности, который в свое время делал Наполеона неотразимо привлекательным также и для самого Фихте. Но, поскольку вся мощь этого характера является средством осуществления его произвола, средством превращения его индивидуальной воли в мировой закон, постольку он очень опасен и страшен в своем могуществе.

Согласно Фихте, такая переходная ступень является лишь отрицательной, а не положительной свободой; это свобода от природы, но не свобода *для* нравственности. Эта свобода, если мы воспользуемся столь популярным в XX в. определением, основана на *ничто* и потому, скорее, должна быть названа *произволом*. Подлинная свобода, по Фихте, начинается тогда, когда человек прекращает как бы витать *между* природой и нравственностью, когда он избирает мир нравственный и добровольно подчиняется закону совести, закону нравственного долга. Правда, вместе с этим исчезает и аффект свободы, ибо индивид отныне определяется нравственным законом, подчинен ему; он лишен уже состояния, когда ему представляются открытыми любые возможности, он уже выбрал себя нравственным, а тем самым отказался от всех остальных возможностей. Од-

нако, хотя такой человек теряет наслаждение, вызываемое чувством полного своеволия, хотя вокруг него уже нет ореола героизма, связанного с его независимостью от чего бы то ни было, с его самостоятельностью, он, по Фихте, стоит значительно выше. Его свобода — не отрицательная, а положительная, в ней он утверждает не самого себя и свое могущество, а нечто большее, чем он сам, — утверждает объективно доброе и справедливое.

Это рассуждение Фихте полемически направлено против романтиков. В самом деле, что такое то промежуточное состояние, которое рождает, по Фихте, аффект произвола? Это и есть состояние эстетическое, как его описывали и Шиллер и Шеллинг; ведь при эстетическом созерцании, как мы помним у Шиллера, индивид освобождается от господства над ним чувственных страстей, сам становясь их господином, — такое господство над страстями и носит название культивированной чувственности. Однако, по Шиллеру, это состояние лишь облегчает индивиду переход в царство нравственности, а потому и не есть цель сама по себе. Шеллинг, меняя акцент, продолжает мысль Шиллера в том направлении, что, поскольку эстетическое состояние представляет собою полную гармонию чувственных и нравственных способностей индивида, постольку оно должно рассматриваться не как средство достижения чего-то более высокого, а как цель сама по себе. Полное освобождение от чувственных страстей и от господства нравственного закона, дающее блаженное чувство гармонии с самим собой и абсолютной свободы, — вот что такое эстетическое созерцание по Шеллингу. Аффект свободы или произвола — вот как квалифицирует его Фихте. Стало быть, предметом рассмотрения Фихте в этом случае является именно эстетик, о котором пишет и Киркегор. Более того, именно ироническая позиция, занятая этим эстетиком, представляет собою тот же аффект произвола — ведь девиз ироника: никогда не делать окончательного выбора, ни на чем не останавливаться, все время оставаться как бы сохраняющим свободу выбора, все время испытывать ощущение своей полной свободы, не отождествляя себя ни с одним из созданных персонажей, не принимая всерьез ни одну из провозглашенных идей. Это дает романтику возможность наслаждения своей мощью.

Однако, несмотря на то что у Фихте и Киркегора одинаково идет речь об эстетическом отношении к миру, тем не менее не может не броситься в глаза и различие их трактовок эстетизма. Достаточно указать хотя бы на то, что в качестве образца тиранического сознания Киркегор берет Нерона, а Фихте — Наполеона. Как по характеру своих исторических деяний, так и по

индивидуальному облику — это два совершенно разных исторических лица. Наполеон действительно всегда был окружен некоторым ореолом героизма, Нерон же ”внушал не уважение, а страх”. Наполеон — здесь можно согласиться с Фихте — действительно был господином своих страстей, Нерон был их рабом. Наполеон прежде всего был воином, Нерон, как известно, — актером. Наполеон был столь же неприхотлив в своих желаниях, сколь и не склонен к бессмысленной жестокости — он был жесток лишь в той мере, в какой это было необходимо для осуществления его властолюбивых стремлений. Нерон был столь же сластолюбив, сколь и жесток; жестокость, как показывает Киркегор, сделалась у него самоцелью, стала источником наслаждения.

Несколько забегаая вперед, следует отметить, что, по существу, анализируя Нерона, Киркегор вводит здесь уже новое, неизвестное романтикам измерение эстетизма, рассмотрению которого мы посвятим следующую главу. Не имея возможности ввести сейчас понятие этого нового типа эстетического мировоззрения, мы только заметим, что различие между киркегоровским Нероном и фихтевским Наполеоном как раз обусловлено этим новым аспектом, незаметно введенным Киркегором при описании духовного мира эстетика.

С точки зрения этого нового аспекта эстетического мирозерцания или, правильнее было бы сказать, нового эстетизма важно обратить внимание на еще одно различие между Киркегором и Фихте, хотя все значение различия раскроется полностью в следующей главе.

С точки зрения Фихте, человек сам может перейти из ”взвешенного” состояния в мир нравственности; согласно Киркегору, он не может сам этого сделать. Ведь в том и состоит трагедия Нерона, что он силится выйти за пределы ”непосредственного отношения к миру” и не может этого сделать; если бы ему это удалось, если бы он мог сам обрести новый мир, — коллизия была бы разрешена. Этот момент объединяет Нерона с Сократом: ведь киркегоровский Сократ тоже хочет обрести истину, его внутренний мир тоже расколот, но *обрести истину человек сам, без внешней помощи, оказывается не в состоянии*. Как для Сократа, так и для Нерона, по Киркегору, истина еще не может открыться, ибо она стоит за их плечами, и никакие субъективные усилия — ни величайшее напряжение мысли Сократа, ни истерическое метание Нерона — не помогут ее обрести.

Расхождение между фихтевским и кантовским пониманием этического, с одной стороны, и киркегоровским пониманием — с другой, вызвано тем же обстоятельством, что и расхожде-

ние в трактовке феномена властолюбивого характера. Однако здесь мы не можем объяснить источника расхождения; задача пока в том, чтобы зафиксировать общее в подходе Фихте и Киркегора. Обоих мыслителей сближает то, что они критикуют романтически-эстетическое отношение к миру и, уже судя по тому, что и киркегоровский асессор именуется этиком, оба предлагают в значительной степени сходное, если абстрагируемся на короткое время от установленного различия, разрешение конфликта эстетического сознания с самим собой. В самом деле, что рекомендует асессор Вильгельм своему другу-эстетика в качестве средства излечения? Излечения, потому что, как показал анализ Нерона, эстетизм есть болезнь, и болезнь опасная не только для окружающих эстетика людей, но прежде всего для него самого. Эта болезнь — меланхолия. "Личность Нерона дает нам... понятие о странной причинной связи между непосредственностью и меланхолией... Что же такое меланхолия? Истерия духа. В жизни каждого человека рано или поздно настает момент, когда непосредственность... теряет свое значение и дух стремится проявить себя в высшей сфере сознательного бытия. Непосредственность, как цепь, привязывала человека ко всему земному, теперь же дух стремится уяснить себя самого и извлечь человеческую личность из этой зависимости, чтобы она могла сознать себя в своем вечном значении... Если этот переход замедляется, человеком овладевает меланхолия..." (12, 261, 262).

То, что Киркегор называет меланхолией, известно было у романтиков как состояние томления, постоянного стремления к чему-то не вполне определенному, тоска, неудовлетворенность существующим — сколько описаний этого умонастроения можно найти у лирического крыла романтиков, типичным представителем которого был Новалис! Поэзия Гельдерлина — это тоже поэзия томления, проникнутая страстным стремлением "вернуться домой"; "дом", "родина" чаще всего ассоциируются у Гельдерлина с идеализированной древней Элладой, и не случайно асессор Вильгельм говорит своему молодому другу: "Ты ведь вообще часто мечтаешь о днях прекрасной Греции..." (12, 276). Действительно, не один Гельдерлин, но и другие романтики Иенской школы в качестве предмета томления избирали именно эллинский мир как мир воплощенной красоты. Было бы томление, а предмет уж обязательно найдется. О том, насколько романтическое томление носило бессознательно-эротический характер, свидетельствует хотя бы тот факт, что у Гельдерлина, например, тоска по возлюбленной, с которой ему не суждено было соединиться, принимает форму тоски по недостижимому "дому", так что Сюзетта Гонтар становится Диотимой — оба томления сливаются воедино.

У Киркегора развенчивается культ томления. Его этик трезво и недвусмысленно определяет его как "истерию духа", которая разрешается или нероновским или гелдерлиновским вариантом. И поскольку источник меланхолии — это "распадение человеческого существа на тысячи мелких кусков", то есть утрата самого себя, то выходом из нее может быть только обретение, так сказать, восстановление самого себя, а последнее достигается *актом выбора*. Вот рецепт этика: выбери самого себя, найди себя, определи свой принцип веры, то есть отнесись всерьез к собственным поступкам, откажись от иронического парения над действительностью, и ты обретешь свободу от непосредственного отношения к действительности, а тем самым от меланхолии и связанного с ней отчаяния.

Странно звучит это требование в устах Киркегора, уже показавшего, что Нерон сам не смог освободить себя, не смог осуществить акт выбора, более того, что Сократ, несмотря на свое отчаяние, не в состоянии был собственными силами *выбрать себя свободным*, его свобода была лишь отрицательной, разрушительной свободой, а не положительной, созидательной. Его свобода не раз выражалась в его иронии, то есть была иллюзорной, эстетической свободой. И сам Киркегор заявил в свое время, что большее было за пределами субъективных возможностей и Сократа и Нерона. Так что же, теперь Киркегор противоречит самому себе? Более того, сам Киркегор, так страстно полемизирующий с эстетиком пером асессора Вильгельма, всю жизнь страдал от неизлечимой меланхолии, и ни один человек, в том числе и любимая девушка, не имели силы помочь ему преодолеть эту меланхолию. Ни в то время, когда Киркегор писал письмо этика эстетике, ни в последующий период он не мог избыть своей меланхолии, подтвердив тем самым собственное положение о том, что своими силами человек не в состоянии дать себе желанную свободу.

Может быть, скорее, следует предположить не то, что Киркегор в лице этика противоречит самому себе, а то, что этик — это не сам Киркегор? Или, вернее, что этик — это еще *не весь* Киркегор?

### 3. Выбор как средство преодоления эстетической непосредственности

Однако сначала выслушаем аргументацию этика. В качестве средства спасения от меланхолии, представляющей собой не что иное, как отчаяние, он рекомендует эстетике сделать выбор. "Выбор сам по себе имеет решающее значение для внутреннего



содержания личности: делая выбор, она вся наполняется выбранным, если же она не выбирает, то чахнет и гибнет” (12, 230). Поскольку жизнь каждый день требует от человека определенных решений, так что если он откладывает их, то выбор чем дальше, тем труднее, постольку киркегоровский этик рекомендует не тянуть с выбором, иначе будет поздно. ”Внутреннее движение личности не оставляет времени на эксперименты мысли... Наступит наконец минута, когда более и речи быть не может о выборе... за человека выбрала сама жизнь, и он потерял себя самого, свое ”я” (12, 231). До тех пор, пока за человека выбирают обстоятельства (а постольку он существует в реальном мире и обязан как-либо поступать, то что-то должно же определять собой его поступки), он, согласно Киркегору, остается непосредственным, а его отношение к миру — чисто эстетическим. Более того, постольку он не ставит вопрос о выборе как нравственный вопрос, постольку и проблема ответственности за собственные поступки не выступает для него как реальная: коль скоро за него выбирают обстоятельства, то они же и ответственны за все результаты происшедшего (а не произведенного самим индивидом) выбора. Все это мало интересует эстетика, ибо для него вообще не имеют существенного значения проблемы, связанные с миром эмпирической обыденности. И только время от времени возникающие приступы меланхолии, которые все острее и болезненнее дают о себе знать, побуждают его задуматься над собственными жизненными принципами.

Выбор представляет собой, по Киркегору, трудный и мучительный шаг, ибо при этом (вспомним Фихте) индивид как бы расстается со своей былой свободой, хотя, как много раз подчеркивает Киркегор, это только мнимая свобода, сущность которой состоит в том, что человек еще не обрел самого себя (а потому, как ему представляется, стоит перед бесконечным числом возможностей и наслаждается иллюзией такой бесконечности). Выбирая себя, он как бы отказывается от всех возможностей, кроме одной, но зато последняя становится его реальностью; отныне он будет осуществлять ее, вместо того чтобы перебирать в воображении все возможности поочередно.

Выбирая эту возможность, человек, говорит ассессор Вильгельм, сознает свое вечное значение. ”Минута, когда человек сознает свое вечное значение, — самый знаменательный момент в жизни. Человек чувствует себя как бы захваченным чем-то грозным и неумолимым, чувствует себя пленником навеки, чувствует всю серьезность, важность и бесповоротность совершающегося в нем процесса, результатов которого нельзя уже будет изменить или уничтожить во веки веков, несмотря ни на

какие сожаления и усилия. В эту серьезную, знаменательную минуту человек как бы заключает союз с вечной силой, смотрит на себя самого как на объекта, сохраняющего значение во веки веков, сознает себя тем, что он есть, то есть в действительности сознает свое вечное и истинное значение как человека. Но можно ведь и не допустить себя пережить такую минуту!" (12, 283, 284).

Можно, конечно, и не допустить, однако альтернатива выбора такова, что если подумать, то, пожалуй, и нельзя не допустить. Ассессор уже подумал и тут же предъявляет своему молодому другу эту альтернативу: "Если ты вообще не желаешь думать о выборе... забудь безгрешность мысли, заглушай в груди всякий святой голос, прожигай жизнь среди блестящей светской суеты, забудь о своей бессмертной душе, выжги из нее все, что только можно: когда же сила изобретательности иссякнет, — в Сене хватит воды, в магазинах пороху..." (12, 284).

Однако что же совершает человек в минуту выбора, почему эта минута столь значительна, что вызывает даже у сдержанного этика пророческий пафос; говоря о выборе, он перестает быть этиком, становится религиозным проповедником, и страницы, посвященные Киркегором рассмотрению того, что такое выбор, по стилю действительно наиболее сходны с его "Назидательными речами", с его проповедями.

Акт выбора совершается, по Киркегору, не с помощью разума человека; разум не выбирает, он вообще не в состоянии противопоставлять противоположности, он может их лишь примирять. Акт выбора — это волевой акт. Вся трудность в рассмотрении этого вопроса, по Киркегору, происходит от смешения мышления и свободной воли — этих двух совершенно противоположных человеческих способностей. Для мысли нет непримиримых противоположностей, свобода же воли, напротив, выражается в исключении одной из противоположностей (см. 12, 243—244). Можно было бы сказать, что сам принцип "или — или", который Киркегор положил в основу своего философского учения, — это принцип, выражающий сущность человеческой воли, а не человеческого разума. Последний, скорее, по Киркегору, может быть охарактеризован с помощью принципа: "или — или — безразлично".

Итак, выбор совершается волей человека. До акта выбора он был индивидом, сложившимся естественно, независимо от собственной воли, он был таким, каким сделали его природа и обстоятельства, в которых он жил, он обладал известными способностями, склонностями, бесконечным многообразием индивидуальных особенностей, которые и определяли его поступки, стремления, желания, симпатии и антипатии. Вся эта

совокупность индивидуальных особенностей, присущих человеку непосредственно, и отождествляется эстетиком с личностью. Поэтому Киркегор говорит, что "эстетическим началом может называться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, что он есть" (12, 249). Акт выбора, по Киркегору, предполагает, что отныне человек определяет себя сам. С момента выбора он уже не может рассматриваться как природное существо, обусловленное внешними обстоятельствами, природной или социальной средой, естественной или исторической необходимостью.

Уже из такого определения понятия выбора ясно, что у Киркегора речь идет не о выборе между какими-то двумя эмпирическими возможностями, скажем, между возможностью стать пекарем или машинистом, жениться или остаться холостым — все эти возможности оказываются производными от одной главной, как раз и составляющей сущность выбора, возможности стать самим собой или утратить, потерять свое собственное "я"; возможности выбрать или весь мир, или свою душу. Вот о чем, по существу, идет речь у асессора Вильгельма, когда он призывает своего друга совершить выбор. Только такой выбор есть выбор истинный, выбор в собственном смысле слова. Благодаря ему впервые рождается личность, личность не в "непосредственно-природном" понимании, как единство ряда особенностей, а в ее истинном христианском понимании, как рожденная самим же человеком, а не сложившаяся независимо от его воли. Выбор себя — это второе рождение человека. "Ты корчишься от душевной боли, — пишет этик, — как женщина в родовых муках, и все-таки продолжаешь оттягивать развязку... Тебе ведь предстоит родить не другого человека, а самого себя..." (12, 283).

Актом воли, следовательно, человек рождает, создает самого себя. Однако тут сразу же встает вопрос: а обладает ли человеческая воля такими прерогативами, чтобы быть в состоянии создать самого человека? Ответ Киркегора гласит: и обладает, и не обладает. "Выбирая, я не полагаю начала выбираемому, оно уже должно быть положено раньше, иначе мне нечего будет и выбирать, и все-таки, если бы я не положил начала тому, что выбрал, я не выбрал бы в истинном смысле слова... Если бы выбираемое не существовало... до выбора, то я не выбирал бы, а творил, но я не творю, а лишь выбираю себя самого. Поэтому как вся природа создана из ничего, так и я сам, как непосредственная личность, создан из ничего; как олицетворение же свободного духа я начинаю существовать лишь благодаря принципу противоположности, то есть выбору самого себя" (12, 293—295).

Итак, человек ничего *не создает* своей волей, он должен исходить из того, что *уже есть*. Акт выбора предполагает, что уже существует то, что предстоит выбрать. И в то же время человек создает своей волей нечто такое, что до акта выбора не существовало, иначе акт не имел бы такого решающего значения для личности. Как же разрешить это противоречие? Видимо, речь идет о том, что человеческая воля не в состоянии создать природного, непосредственного бытия индивида, она не может впервые вызвать к жизни все те индивидуальные особенности, те склонности, способности и т. д., которые отличают одного индивида от другого; иначе говоря, воля не создает индивидуальность, она создает личность. В отличие от индивидуальности личность есть не непосредственно-природное, но духовное бытие; и именно духовное бытие, личностное начало, согласно Киркегору, рождается волей. Духовно человек создает себя сам. Отличие индивида, не совершившего акта выбора, от индивида, совершившего таковой, состоит не в различии их природных особенностей, а в том, что второй есть бытие духовное, а первый — нет. Именно поэтому, когда человек совершает акт выбора, в нем, как в индивидуальности, не происходит никаких изменений, все особенности его психического склада, темперамента, все его индивидуальные черты остаются теми же\* — и тем не менее сам он становится другим, из природной индивидуальности превращается в личность.

В этой постановке вопроса Киркегором сразу обнаруживается как его сходство с немецкой классической философией, так и отличие от последней. В свое время постановку вопроса, близкую киркегоровской, выдвинул Фихте, заявив, что акт самосознания, при котором человек впервые мыслит себя как "я", есть акт рождения его как свободного, то есть духовного, существа. Именно потому Фихте и считал возможным в своей философии исходить не из утверждения — всякое утверждение требует своего доказательства, — а из требования: "Помысли самого себя!" Как требование, оно не нуждается в доказательстве, ему можно или последовать, или не последовать. Если же индивид следует этому требованию, он как бы впервые осознает свое "я" как свободное, духовное начало, а это уже предпосылка для того, чтобы на ней строить систему трансцендентальной философии. Ибо эта философия исходит именно из принципа свободы, который невозможно доказать: тому, кто не свободен, его не докажешь и не объяснишь никакими средствами, а тому, кто свободен, его доказывать не надо; это — самоочевидный

---

\* "Это, — пишет Киркегор, — эстетическое "я", выбранное этически" (12, 301).

для него принцип. Поэтому, прежде чем философствовать, Фихте требует войти в самую сферу философии — в сферу свободы, или духа.

Киркегор тоже, как мы видим, требует от своего эстетика оставить сферу непосредственности и перейти к сфере духа. Он, как и Фихте, считает эту сферу *опосредованной* и потому противопоставляет ей природное начало как непосредственное. Однако *опосредующим началом* Киркегор считает волю индивида. Если сравнить акт выбора, предлагаемый Киркегором, с актом самомышления, выдвигаемым Фихте, то можно установить следующее: у Фихте первый свободный акт индивида отождествляется с актом мысли, "мысли самого себя", у Киркегора он отличается от акта мысли. Мышление примиряет противоположности, говорит киркегоровский этик, а воля противопоставляет их. Особенно острым становится различие между киркегоровским принципом воли и фихтевским принципом самомышления в том виде, как он впоследствии выступает у Гегеля. Здесь он формулируется уже более определенно не как принцип свободы, а как принцип знания\*, и гегелевское опосредование, как оно выступает во всей его системе, обеспечивает превращение природного в духовное посредством акта знания. Дух — это то, что знает самого себя. Если у Фихте этот момент еще не был достаточно однозначным, поскольку его трактовка разума была слишком близкой к кантовской, то у Гегеля он выявлен полностью. И потому киркегоровское понимание акта опосредования, превращающего природное в духовное, как акта волевого, прямо направлено против Гегеля.

Киркегор находит удачный способ пояснить различие между своим пониманием акта духовного рождения человека и пониманием, характерным для немецкой классической философии. Он говорит, что тому акту самомышления, которым "рождается свободное существо" у Фихте, с необходимостью предшествует сомнение. Оно-то и побуждает индивида осуществить этот акт. В самом деле. Ведь не Фихте первому принадлежит идея, что философия как система должна строиться на основе принципа субъективной достоверности: эта идея впервые была высказана Декартом, и формулировка этого принципа первоначально гласила: "мыслю, следовательно, существую". Фихте лишь изменил формулировку, сделав ее, как ему казалось, более адекватной. Что же касается Декарта, то он выдвинул этот принцип в качестве единственно возможного средства преодолеть сомнение, являющееся, по существу, материнским лоном европейской философии. Если Аристотель в свое время объявил

---

\* Свобода и знание у Гегеля, по существу, тождественны.

началом философии удивление и тем самым выразил специфическое понимание философии в Древней Греции, то Декарт сделал то же самое по отношению к западноевропейской философии, отличающейся от греческой своей рефлексивностью, или, как говорил Гегель, принципом субъективной достоверности.

Киркегор фиксирует то обстоятельство, что европейская философия родилась из сомнения; однако из сомнения может родиться не свободная личность, а только свободная мысль. Как рождению мысли предшествует сомнение, так рождению личности предшествует отчаяние. "Сомнение есть внутреннее движение, происходящее в самой мысли, при котором личности остается только держаться по возможности безразлично или объективно... Отчаяние охватывает всю человеческую личность, сомнение же только область мышления" (12, 290, 291). Именно потому, что сомнение не затрагивает всего человека полностью, а только частично, именно поэтому, с точки зрения Киркегора, не правы немецкие философы, полагающие, что с помощью сомнения (то есть с помощью мышления) можно обрести абсолют. Ведь абсолют, истину, по Киркегору, нельзя *знать*, в ней можно только *быть*. "Недалеко, может быть, и то время, — пишет Киркегор, — когда люди дорогою ценою приобретут убеждение, что исходной точкой для достижения абсолюта является не сомнение, а отчаяние" (12, 292).

Итак, *отчаяние* ведет к рождению свободы, личности как духовного существа, ведет, как сказал Киркегор, к достижению абсолюта. Поскольку же духовное рождение личности может быть только ее собственным делом, то Киркегор, будучи последовательным, должен также предположить, что и отчаяние, как путь к этому акту, также требует волевого вмешательства, а не возникает независимо от желания индивида; отчаяться нужно *захотеть*. Действительно, у Киркегора читаем: "Отчаяние... вообще в воле самого человека, и, чтобы воистину отчаяться, нужно воистину *захотеть* этого; раз, однако, воистину захочешь отчаяться, то воистину и выйдешь из отчаяния" (12, 292). В соответствии с этим ассессор в качестве выхода из состояния меланхолии рекомендует эстетику "воистину отчаяться" — никакой другой путь не поможет ему выбрать самого себя. Собственно, само отчаяние, поскольку оно есть результат волевого акта, есть тем самым уже результат выбора. Выбор отчаяния — это уже выбор самого себя — таков ход рассуждений этика. "Так что же тебе делать? У меня лишь один ответ: предаться истинному отчаянию..."

Я глубоко убежден в необходимости этого акта, дающего человеку истинную победу над миром; ни один человек, не

вкусивший горечи истинного отчаяния, не в состоянии схватить истинную сущность жизни, как бы прекрасна и радостна ни была его собственная” (12, 286).

Западноевропейская философия, основанная на принципе самомышления, самосознания, родившемся из сомнения и приведшем у немецких философов — от Фихте до Гегеля — к обретению абсолюта, вся эта философия объявляется Киркегором несостоятельной, ибо она заменяет всю человеческую личность только областью мышления. Киркегор, в противоположность ей, предлагает иной путь обретения абсолюта: у истока его стоит отчаяние, которое само есть результат воли, а не мышления человека; преодоление отчаяния, выбор самого себя опять-таки происходит по воле самого человека. Действительно, у Киркегора речь идет об абсолютном выборе или о выборе абсолюта: ”Выбирая абсолюта, я выбираю отчаяние, выбирая отчаяние, я выбираю абсолюта, потому что абсолюта — это я сам; я сам полагаю начало абсолюта, то есть сам выражаю собою абсолюта... Выбирая абсолюта, я выбираю себя; полагая начало абсолюта, я полагая начало себе” (12, 292, 293).

Не следует искать в этой формулировке специфического субъективизма Киркегора, как это иногда делается в нашей философской литературе. Киркегор здесь не более субъективист, чем Декарт, Фихте и даже Гегель. Он лишь по-иному воспроизводит все тот же принцип субъективной достоверности, и иное здесь состоит в том, что Киркегор основывает этот принцип не на мышлении, а на воле. Ведь принцип субъективной достоверности не отрицает абсолюта, не отождествляет все сущее с субъектом; он лишь утверждает, что путь к обретению абсолюта ведет *через* субъект, то есть что абсолютное для человека должно быть *опосредовано*. Декарт, как известно, из первого основоположения: ”мыслю, следовательно, существую” — выводит бытие Бога, то есть абсолюта, существующего независимо от человека, но познаваемого *через него*. По сути дела, тем же путем идет и Фихте. Гегель вступает на этот же путь, правда предварительно оговорив, что результат опосредования должен рассматриваться так же, как непосредственное, и что истинным началом системы может быть ее конец. Поэтому киркегоровскую формулировку целиком приняли бы Декарт и Фихте, если бы мы ее изменили, подставив вместо слова ”выбираю”, означающего волевой акт, слово ”мыслю”: ”Мысля абсолюта, я мыслю себя, полагая начало абсолюта, я полагая начало себе...” Фихте, скорее, принял бы даже еще более субъективную формулу: ”Мысля себя, я мыслю абсолюта”; именно эта формула разворачивается также у Декарта в его ”Рассуждении о методе”.

Итак, выбирая себя абсолютно, человек полагает себя как личность и *тем самым* полагает абсолют. Ибо "что же такое абсолют? Это я сам, в своем вечном значении человека..." (12, 293). Выбор, таким образом, впервые полагает личность как человека в его вечном значении. Выбор, по Киркегору, кладет начало *абсолютным ценностям*, абсолютной истине, в отличие от философии, которая, как он убежден, имеет всегда дело только с относительными истинами.

Что же, собственно, утверждается актом выбора? Или, если мы воспользуемся термином немецкой философии, что полагается этим актом? Киркегор отвечает на этот вопрос. Актом выбора полагается абсолютное различие добра и зла. Философия, мышление вообще, не знает такого абсолютного различия, для нее различие это лишь относительно. Именно полагание этого различия как абсолютного впервые конституирует *свободную* личность. Сфера свободы, по Киркегору, определяется не как *сфера знания*, а как *сфера, где различаются добро и зло*. Познание добра и зла — это не философское познание, оно предполагает проявление воли, волевого акта познающей личности, короче, предполагает выбор. Не просто выбор добра или зла — это уже как бы вторичный выбор, — а первоначальный выбор абсолютного различия добра и зла. Этот выбор кладет водораздел между непосредственной индивидуальностью, эстетиком, для которого различие между *добром и злом относительно*, и личностью, для которой это различие *абсолютно*. "Выбор сделан, и человек стал свободной, сознательной личностью, которой и открывается абсолютное различие — или познание — добра и зла... Каким образом вообще познается различие между добром и злом? Посредством мышления? Нет. В процессе мышления я всецело подчиняюсь принципу необходимости, вследствие чего добро и зло становятся для меня как бы безразличными... Предметами мышления могут быть всевозможные относительные различия, но не абсолют. Поэтому я охотно признаю за философами право утверждать, что для их мысли не может существовать абсолютной, то есть непримиримой, противоположности. Из этого, однако, не следует, чтобы таковой не существовало вовсе" (12, 302).

Выбирая добро и зло как абсолютные, непримиримые противоположности, как "или — или", индивид тем самым отказывается рассматривать в качестве высшего принципа как мышление, примиряющее эти противоположности, так и красоту, которая тоже не признает абсолютности этих противоположностей\*. Тем самым он снимает макиавеллизм мышления,

---

\* Вот как об этом говорит М. Цветаева, остро чувствовавшая антиномию искусства и нравственности, "чары" и "совести": "Художес-



которое в качестве, например, гегелевской идеи не брезгует никакими средствами для достижения своей цели, и рассматривает зло не как нечто абсолютное само по себе, а как средство, с помощью которого хитрый разум извлекает для себя немалую пользу. Зло превращается, таким образом, в источник исторического движения, оно оказывается одним из факторов, из которых складывается историческая необходимость. Рассматривать его с точки зрения абсолютной — значит, по Гегелю, поставить крест на возможности встать на точку зрения всемирной истории, или, как говорит Киркегор, на точку зрения Бога (в действительности же просто на точку зрения государственного мужа, отождествляющего свою позицию с позицией мирового духа).

Характерно, какое большое различие проявилось между гегелевским и фихтевским пониманием исторического лица: с точки зрения Фихте, Наполеон — это человек, который отождествлял свой произвол с высшей свободой и потому не мог реализовать нравственный принцип в истории, а стало быть, и сам не может рассматриваться наряду с истинными героями. С точки зрения Гегеля, Наполеон — величайший герой, ибо, *хотя субъективно он творил произвол, объективно он осуществлял высшую историческую необходимость*. За спиной Наполеона стоял мировой дух, рукой Наполеона поворачивавший колесо истории. Что же касается нравственного облика самого Наполеона, то последний совершенно не интересует Гегеля. Наполеону вовсе незачем быть свободным — в гегелевском понимании этого слова, — то есть незачем осознавать истинный смысл своих деяний; достаточно того, что он их совершает, и хвала тому злему началу, которое побуждает его к этому свершению. Гегель стоит не на точке зрения индивида, а на точке зрения самой истории, на точке зрения Бога — какое ему дело до человеческого аспекта этой истории! Как только установлены благие в конечном счете намерения самого мирового духа, как только он сообщил Гегелю, что его конечной целью было создание германского государства и увенчание его гегелевской системой, иными словами, как только появляется полная уверенность, что история сама знает, куда ей идти, и идет правильно, хотя и не без зигзагов (что поделаешь — издержки исторического процесса!), так сразу же становится наивным

---

твенное творчество в иных случаях — некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины себя. Единственный способ искусству быть заведомо хорошим — не быть” (20, I, 387).

и смешным партикулярное стремление контролировать действия истории, сомневаться в ее благих намерениях и даже противиться им, тем более что ведь такое противление не только наивно, но и опасно. Куда более мудро и плодотворно угадывать ее желания и своими действиями способствовать их реализации. Такая позиция по отношению к истории — ведь последняя обычно не безлика, а в каждую эпоху представлена определенными лицами — была известна и до Гегеля, но никогда не высказывалась с такой прямоотой и таким невинным цинизмом, как у него.

Под вопросом остается только один, маленький, момент: как узнать, благие ли намерения у самого объективного духа?

Абсолютного различия добра и зла не признает не только разум — его не признает и красота. В самом деле, разве можно подходить к прекрасным богам-олимпийцам древнегреческой религии красоты с этой точки зрения? Ведь она разрушит всю их непосредственную прелесть, которая как раз и основана на том, что "боги сами по себе ни нравственны, ни безнравственны, но изъяты из этой альтернативы и абсолютно блаженны". Красота не знает альтернативы абсолютного "или — или", она не знает, замечает Шеллинг, раздвоения, в то время как "нравственность, как и безнравственность, обуславливается раздвоением..." (22, 95).

Итак, киркегоровский этик ведет борьбу против принципа "или — или — все равно", независимо от того, выступает этот принцип в рационально-философском или эстетическом облачении. Он ведет борьбу против такой позиции, которая пусть сначала и признает противоположности, но в конечном счете снимает их. Опосредование при этом оказывается формой примирения противоположностей, так что результат опосредования, как говорил Гегель, вновь выступает как непосредственное. Киркегоровский этик понимает опосредование как принятие абсолютности противоположностей, как признание их вечной непримиримости. Противоположности, существовавшие до этого как относительные, в результате акта выбора становятся абсолютными — в этом и состоит сущность киркегоровского понимания опосредования, благодаря которому из "непосредственно-природного" существа рождается духовное. Опосредование, понятое таким образом, не только не примиряет противоположности, но, напротив, навеки — ибо абсолютно — утверждает их как таковые. И это не просто утверждение субъектом того, что само по себе существовало уже до его акта утверждения, это, наоборот, *рождение* того, что до этого акта еще не существовало. "Добро проявляется тем, что я хочу его, иначе оно и существовать не может. Добро обусловлено, следо-

вательно, свободой. Зло точно так же является только потому, что я хочу его. Этим, однако, они не низводятся до чисто субъективных понятий. Напротив, добро существует само по себе и для себя и обуславливается также существующей сама по себе и для себя свободой” (12, 303).

Здесь Киркегор вновь ставит старый, дискутировавшийся в средневековой теологии вопрос: хочет ли Бог добра, потому что оно — хорошо, или добро хорошо потому, что его хочет Бог?\* Добро определяет волю или воля определяет добро? Сущность этого вопроса в средние века сводилась к тому, как в конечном счете понимать Бога: если Бог своим *актом воли* полагает добро, то Он существо абсолютно свободное, ничем не определяемое; если же, напротив, добро определяет Его волю, то Он существо абсолютно необходимое. Разумеется, это не необходимость, подобная той, которой подчиняется конечная вещь, это необходимость, совпадающая со свободой, — пожалуй, наиболее последовательно и четко такое понимание Бога как необходимости, совпадающей со свободой, провел Спиноза. При трактовке Бога как существа, воля которого определяется Его сущностью, а эта сущность и есть добро, религиозное миропонимание выливается в форму пантеизма с его рассмотрением свободы как самоопределения. Бог в таком случае в конце концов становится “божественной субстанцией”, что мы и находим уже у Бруно, затем у Спинозы, Шеллинга (преимущественно раннего) и Гегеля.

Если же принимается вторая альтернатива, истоки которой восходят в значительной степени к Августину Блаженному, если добро впервые полагается благодаря божественной воле, то Бог трактуется как *личность*; *свобода воли* является, по существу, важнейшим атрибутом личности в ее христианском понимании. Если при трактовке Бога как субстанции в конечном счете отвергается учение о свободе воли (вспомним Спинозу), то, напротив, при трактовке Бога как личности это учение выдвигается в самый центр. Несмотря на давность этого спора и на его, казалось бы, несовременную форму, он существует и по сей день, в особенности когда заходит речь о проблеме свободы в истории, соотношении личности и исторической эпохи и т. д., причем воспроизводится не только, скажем, в протестантской и католической философии истории, но, в несколько видоиз-

---

\* Современных теологов, да и философов он волнует не меньше, чем волновал когда-то схоластиков, — с той только разницей, что в философских построениях современности он облачается в иную терминологию.

мененной форме, также и в экзистенциализме, персонализме, в историософии А. Тойнби, И. Хейзинги и др.\*.

Киркегор, как совершенно очевидно из вышеприведенного, занимает в этом споре антиспинозистскую позицию. Правда, пока у него речь идет не о Боге, а о человеческой личности, свободный акт которой полагает начало существованию добра и зла. Добро, по Киркегору, обусловлено свободой, а не наоборот.

#### 4. Различие между киркегоровской и кантовской этикой

Здесь обнаруживается своеобразие киркегоровского этика, его радикальное отличие от Канта. Поскольку Киркегор встает на точку зрения этическую, поскольку он выступает от имени нравственности против "хитрого разума", с одной стороны, и утонченной чувственности — с другой, то вначале создается впечатление, что Киркегор намерен возвратиться к кантовскому ригоризму категорического императива. Однако это только кажется.

Отличие кантовского этического принципа от киркегоровского состоит прежде всего в том, что, по Канту, индивид, руководствующийся нравственным законом, не созидает тем самым этот закон, а лишь принимает его. Поэтому нравственный индивид *не совершает выбора*, не рождает свою личность — эта личность существовала как умопостигаемое начало, и прежде этого нравственного акта, так же как она существовала бы и в том случае, если бы последний не был совершен.

---

\* Отождествление Бога с добром, то есть рассмотрение его как *сущности*, восходит к традициям античной мысли и воспроизводится пантеистической (или тяготеющей к пантеизму) философией Бруно, Спинозы, Гегеля. К такому же истолкованию Бога, правда не без соответствующих оговорок, склонны многие представители католической теологии, поскольку католицизм впитал в себя многие элементы эллинской философской культуры. Напротив, стремление понимать Бога как *свободу*, а соответственно *добро* определять как то, что *выбрано, предпочтено* божественною волей, характерно для той теологической и философской традиции, которая полемически заострена против эллинского мировосприятия и осознает себя прежде всего как антипод языческой культуры. Патриархом этой традиции можно считать Августина, миросозерцание которого, несмотря на его близость к неоплатонизму, тем не менее оформлялось в борьбе с еще живой языческой культурой. К этому второму направлению можно отнести диалектическую теологию (К. Барт, П. Тиллих и др.), с самого своего рождения вставшую в оппозицию к католицизму и стремившуюся возродить "истинное, первоначальное" христианство, а также ряд современных мыслителей, примыкающих к этой традиции. Сюда же, несомненно, относится и Киркегор.

Если эту постановку вопроса связать с только что рассмотренной нами альтернативой свободы воли и необходимости добра, то Кант окажется в лагере мыслителей, принимающих за исходный принцип определяемость воли добром, а не определяемость добра волей. Если Киркегор говорит: "Добро появляется потому, что я хочу его" — и, таким образом, воля, впервые полагающая добро, тем самым вызывает его к жизни, то Кант, напротив, утверждает, что воля свободна только тогда, когда она хочет добра, то есть когда она определяется добром как нравственной необходимостью.

С этой точки зрения можно сказать, что в кантовском понимании *добрая воля* тождественна *воле вообще*, то есть что нельзя представить себе *волю злой* (по крайней мере в пределах этики Канта\*, о злой воле не может быть речи). Другими словами, *духовное начало* (практический разум или чистая воля, в отличие от эмпирического желания, то есть склонности) мыслится Кантом как *доброе*. Определения "духовный" и "добрый" — тождественны. Зло не может исходить от самой воли; его источником, по Канту, является чувственность, то есть нечто *недуховное*.

Учение об определении воли нравственной необходимостью, или, что то же самое, нравственным законом, — вот содержание кантовской "Критики практического разума". Принцип добра есть тот самый закон, следуя которому воля действует в соответствии со своей сущностью, то есть, согласно Спинозе, определяется только самой собой, а не чем-то, внешним ей. В этом, и только в этом смысле кантовская воля (или практический разум) — автономна, подчиняется закону, который она сама устанавливает. Однако это автономное установление не означает, что акт свободной воли впервые рождает добро; напротив, принятие добра в качестве закона впервые рождает акт свободной воли. Нравственный закон — это сущность свободной воли, и только та воля становится свободной, которая признает эту сущность в качестве своего собственного закона. Стало быть, закон нравственности, добро, существует в качестве такового независимо от того, признает ли его та или иная индивидуальная воля в качестве своего закона, руководствуется ли она им в своих актах или нет.

Если перефразировать ставшую широко известной формулу Сартра, то можно сказать, что у Канта сущность — нравственный закон — предшествует существованию, тому акту свобод-

---

\* Проблема злой воли рассматривается Кантом в работах "Об изначально злом в человеческой природе" и "Религия в пределах одного только разума".

ного действия, в котором этот нравственный закон реализуется. Именно предсуществование нравственного закона как объективного, не творимого отдельной волей, а лишь принимаемого или не принимаемого ею, и гарантирует у Канта всеобщность этого закона, его равную для всех и вечную значимость. Поэтому Кант называет свободную волю практическим разумом: ведь разумом называется способность выводить частное из общего (не случайно Кант учение о разуме рассматривает как аналогию того раздела формальной логики, где речь идет об умозаключении, умозаключении от общего к частному, в отличие от рассудка, который, по его убеждению, есть не способность умозаключать, а способность судить). В этом отношении характерно определение Кантом свободной воли: "Каждая вещь в природе действует по законам. Только разумное существо имеет *волю*, или способность поступать *согласно представлению* о законах, т. е. согласно принципам. Так как для выведения поступков из законов требуется *разум*, то воля есть не что иное, как практический разум" (11, IV (I), 250).

Только в этом смысле воля сама себе дает закон — она поступает не просто согласно законам, как любое существо или предмет природного мира, то есть ее необходимость не *вне ее*, а в *ней самой*, или, говоря словами Канта, она поступает согласно представлению о законах, — поэтому-то она и называется разумом. Ее собственная необходимость — в ней самой, но от этого не перестает быть необходимостью.

Чтобы сделать различие между Кантом и Киркегором более ясным, вспомним кантовское учение об умопостигаемом характере личности, в отличие от ее эмпирического характера. Согласно Канту, каждый человек — не только природное существо, как эмпирический индивид, но и существо умопостигаемое; в качестве последнего он свободен. Умопостигаемый характер определяет, по существу, действия и поступки человека, хотя, если их рассматривать с точки зрения эмпирической, можно также всегда найти и причинное, то есть природное, а не свободное основание каждому из них. Однако в своей совокупности поступки человека имеют смысловую связь, которую нельзя рационально выявить в понятиях рассудка, и эта-то связь обусловлена умопостигаемым "я" индивида, его личностью. Только художнику дано уловить и в особой, не рационально-понятийной форме выявить эту связь — тогда личность человека со всеми ее поступками, склонностями, страстями, радостями и страданиями прочерчивает как бы некоторую целостную смысловую линию, называемую ее судьбой. Согласно Канту, эта судьба уже как бы заранее запланирована в умопостигаемом характере человека, и ее развертывание во времени

есть лишь выявление умопостигаемого характера в эмпирическом характере. Умопостигаемый характер не выбирают, он есть нечто, независимое от воли личности; напротив, ее воля направляется и определяется этим последним\*.

Совсем не то мы видим у Киркегора. Ведь его выбор, в результате которого личность обретает, *рождает* самое себя именно как личность, — это, по существу, и есть выбор умопостигаемого характера. Выбор есть *создание* этого характера. Именно поэтому личность сама создает свою судьбу, она не принимает ее как бы из рук провидения, она сама есть свое провидение, а потому акт выбора приобретает в глазах Киркегора столь важное значение. В момент этого акта личность рождает свой умопостигаемый характер, она достраивает какой-то важный участок умопостигаемого мира, она, следовательно, ответственна за последний наряду с его Творцом — ведь она соучастник, сотворец вечного, она меняет, пусть только в известной, незначительной степени, его облик, но что значат количественные определения в сфере умопостигаемого! Личность своим актом воли определяет собственный умопостигаемый характер; по Канту же, всякий акт воли есть только проявление этого, уже данного до самого акта, характера. Именно поэтому в кантовской этике ответственность индивида за каждый свой поступок имеет иное значение, чем у Киркегора. Если индивид не считается с нравственным законом, если он предпочитает удовлетворять свои склонности в ущерб нравственному долгу, тем хуже для него, заявляет Кант. Нравственный миропорядок от этого не перестанет существовать и иметь всеобщее значение — в том числе и для самого индивида; для него он будет отрицательным путем обнаруживать свою необходимость в виде укоров совести. Не то у Киркегора. С его точки зрения, акт выбора индивида имеет *космическое значение* в том смысле, что вместе с ним происходит, появляется в мире нечто такое, чего до сих пор не было и чего не могло бы и появиться вовеки, не создай этого данный — только этот

---

\* Правда, у Канта наряду с этим учением есть еще важная для данного вопроса мысль, проведенная им в работе "Религия в пределах одного только разума", а именно об изначальном зле в человеческой природе. Эта мысль несколько меняет общий характер этического учения Канта, вводя в него положение, что человек еще до своего эмпирического рождения совершает свободный выбор себя, в результате чего его умопостигаемый характер есть результат его собственной — доброй или злой — воли. Однако эта идея Канта не положена им в основу "Критики практического разума", где решаются проблемы нравственности, и потому, как впоследствии справедливо заметил Шеллинг, оказывается в противоречии с его общим принципом практического разума (см. 23, 51).

— индивид. Ибо другой индивид может создать только что-то другое, а этот единственный и неповторимый акт созидания может так и не состояться, и это важно не только для данного отдельного индивида, но и для вечности. Если данный индивид "душу свою потеряет", то это не только его потеря, не имеющая никакого значения помимо него. Речь идет, разумеется, не просто об изменениях в эмпирическом мире, речь идет, раз уж мы воспользовались кантовской терминологией, о мире умопостигаемом, о мире духовном.

Это — главный момент, отличающий Киркегора от Канта. Из него вытекают и все дальнейшие различия. Прежде всего Киркегор вводит в свою этику *понятие раскаяния*. И не случайно он многократно повторяет, что понятие раскаяния — важнейшее для его трактовки этического. Поскольку благодаря выбору "конечная человеческая личность приобретает бесконечное значение", то есть создает свой умопостигаемый характер, постольку она ответственна за этот характер, выражающийся отныне в каждом ее поступке и помысле, непрерывно, в каждом новом акте реализуемый. Ответственность появляется именно потому, что человек становится созидателем умопостигаемого мира, а не просто выполняющим его закон, как это было у Канта. "Выбрать себя самого, — говорит Киркегор, — значит не только вдуматься в свое "я" и в его значение, но воистину и сознательно взять на себя ответственность за всякое свое дело или слово" (12, 301, 302).

Однако взять на себя ответственность за содеянное и раскаиваться в содеянном — это ведь не одно и то же. Почему же в таком случае Киркегор связывает с ответственностью человека также и раскаяние? И что это за раскаяние? "Влечение к свободе, — читаем у Киркегора, — заставляет его (человека. — П. Г.) выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным, как за спасение души, — и в то же время он не может отказаться ни от чего, даже самого горького и тяжелого, лежащего на нем как на отпрыске того же грешного человечества; выражением же этой борьбы за это обладание является раскаяние. Раскаиваясь, человек мысленно перебирает все свое прошлое, затем прошлое своей семьи, рода, человечества и наконец доходит до первоисточника, до самого Бога, и тут-то и обретает и самого себя" (12, 296).

Раскаяние у Киркегора не просто сопровождает выбор в качестве, так сказать, основного настроения, оно, скорее, является одним из моментов, конституирующих самый выбор; в противном случае Киркегор не мог бы сказать, что "личное "я" человека находится как бы вне его и должно быть приобретено им посредством раскаяния" (12, 297).



Раскрывая содержание и смысл понятия раскаяния, мы ближе подходим к киркегоровскому толкованию выбора. В самом деле, почему человек, выбирая самого себя, совершает это посредством раскаяния? Ведь ему еще не в чем раскаиваться, поскольку его "я", которое только в акте выбора становится умопостигаемым, то есть, как предпочитает говорить Киркегор, "обретает свое вечное значение", еще не успело совершить *в полном сознании* такие поступки, в которых оно могло бы раскаиваться. Ведь все поступки, совершенные им до сих пор, какими бы они ни были, не могут быть вменены ему в вину, поскольку, собственно, сама вменяемость рождается у него в момент выбора.

Свет на этот вопрос проливает следующее замечание Киркегора: "Лишь выбирая себя грешным, виновным перед Богом, выбираешь себя абсолютно, если вообще *абсолютный выбор не должен равняться самосозданию*" (12, 296). Киркегоровский выбор, как он определяет его сам, и создает выбираемое, и не создает его, ибо если бы его не было, то нечего было бы выбирать, а если бы оно было, то выбор не был бы истинным выбором. Если бы выбор создавал полностью выбираемое, то человек не имел бы раскаяния, говорит теперь Киркегор. Значит, дело в том, что человек выбирает, то есть принимает на себя и утверждает в качестве абсолютного, утверждает своей собственной волей и на свой страх и риск то, что уже было создано — как природное начало — до него. Поскольку он целиком выбирает самого себя, не только со своими достоинствами и преимуществами, но и со всеми своими недостатками, пороками, поскольку эти свои недостатки он самим актом своего выбора возводит из просто природных (и, стало быть, безответственных) в *свободно выбранные*, а тем самым утвержденные в их абсолютном, умопостигаемом, вечном значении, постольку он теперь должен нести за них ответственность, именно за них, а не только за будущее (ведь выбирает-то их он).

Тем самым человек возлагает на себя ответственность и за происхождение своих недостатков. Ведь коль ты утверждаешь в абсолютном значении следствие, то тем самым ты утверждаешь в абсолютном значении и причину. Но если ты захочешь отсечь следствие от причины, если ты захочешь выбрать себя так, чтобы не признавать своей вины за утверждение в вечном мире своих прошлых прегрешений, а тем более — прегрешений своих предков, то тем самым ты выберешь *не самого себя*. Вся суть киркегоровского требования состоит в том, чтобы индивид выбрал абсолютно, и выбрал именно себя, то есть придал абсолютное значение себе такому, каков он есть, возвел в ранг духовного свою природность. В противном случае его выбор не будет истинным.

Вот почему в минуту выбора человек обретает раскаяние. Он собственной волей свободно утверждает самого себя — со всеми своими качествами, включая и все те причины, которые их обусловили, — как равноправного члена умопостигаемого мира, и чувствует не только радость от того, что становится творцом этого мира наряду с Богом, но и раскаяние, что его творение несет в себе какой-то изначальный глубокий изъян. Скорее даже, эта радость и это раскаяние не суть нечто раздельное, они тождественны, так что духовный подъем, описанный асессором Вильгельмом, есть, скорее, глубокое потрясение сознанием непомерной вины, но в то же время и непомерного величия человека, берущего на себя грехи всего своего рода.

Это душевное настроение, скорее всего, можно сравнить с "феноменологией духа" Христа, взявшего на себя грехи всего человечества. Но Христос есть Сын Божий; такой выбор самого себя есть акт, доступный лишь самому Богу, а не смертному. Ведь сущность его состоит в том, что Христос взял на себя вину за те грехи, которых Он не совершал, то есть признал себя сотворившим то, чего Он не сотворил. Акт выбора, как его трактует Киркегор, — это признание себя равным Творцу и в то же время взятие на себя вины за само такое признание. Стало быть, вина и раскаяние не случайны при акте выбора; человек в момент этого акта дерзает объявить себя сотворившим то, что в действительности он не сотворил, объявляет себя как бы равным Тому, кто в действительности создал природу. В своей свободе человек объявляет себя равным Богу — и должен в этом раскаяться. Таким образом, вина состоит в *самом акте свободы*, вина тождественна свободе, и раскаяние есть раскаяние в совершении волевого акта, в *обретении свободы*.

Совершенно очевидно, что такое понимание свободы, а также раскаяния не имеет ничего общего с этическими принципами Канта. Более того, оно уже вообще выходит за пределы этической сферы. Когда индивид поступает сообразно с нравственным законом, поступает этически, он тем самым *выбирает*, но выбирает совсем не так, как этик Киркегора. Человек, по Канту, выбирает между чувственной склонностью, с одной стороны, и нравственным долгом — с другой; он выбирает или добро, или зло. Что касается киркегоровского этика, то он выбирает не "или добро, или зло", а выбирает "абсолютное различие между добром и злом", то есть впервые полагает добро и зло как абсолютно противоположные принципы. Ни о каком полагании этих противоположных принципов у Канта не может быть и речи. Он, конечно, признает их абсолютную противоположность, но как существующую объективно и всегда, независимо от того, утвердит ли индивид актом своего выбора эту проти-

воположность или нет. Актом выбора, таким образом, кантовский индивид *не создает* умопостигаемый мир, а потому и не несет ответственности как сотворец добра и зла, равный в этом самому Богу. Именно поэтому, если индивид выбирает себя нравственным, то есть поступает сообразно долгу, он не может чувствовать никакого раскаяния — ведь он только выполнил то, что от него требует нравственный закон, но не создал сам этот закон; за что же ему отвечать? Напротив, он должен чувствовать раскаяние в том случае, если не поступает как нравственное существо, а руководствуется мотивами чувственными, и это раскаяние действительно дает о себе знать в виде сознания нечистой совести.

Именно потому, что кантовский нравственный закон существует независимо от того, утверждает ли его индивид своим поступком или противоречит ему, именно потому, что этот закон держится не свободной волей индивидов, а, напротив, сам держит на себе, несет на себе эту свободную волю, именно поэтому он является *всеобщим*, для всех одинаковым законом; всеобщность категорического императива коренится в его объективности. Это та самая объективность, в которой Кант отказал миру природы, объективность, понимаемая не как устанавливаемая человеком\*, но как существующая сама по себе, независимо от человека. В такой объективности отказано природе, но именно ради того, чтобы признать ее за законом нравственности. Не случайно же закон нравственности, в отличие от законов природного мира, имеет значение, по Канту, не только для человека, но "и для всех разумных существ вообще".

Для Киркегора, с самого начала резко выступившего против того утверждения, что истина должна быть общезначимой, что общезначимость — важнейшая гарантия против смешения истины с предрассудком или фантазией, не мог быть убедительным тот аргумент Канта, благодаря которому он возводит категорический императив в общий принцип, ибо этот аргумент — как раз апелляция к всеобщности. Ведь Кант для пояснения того, как отличить нравственный долг от временного и преходящего установления, указывает, что в качестве долга может быть принято лишь такое требование, которое обладает характеристикой всеобщности, чтобы при его формулировке как всеобщего закона природы оно не противоречило самому себе.

Для Киркегора, считавшего, что если какое-то положение объявляется истиной для всех, то в действительности это вер-

---

\* Имеется в виду, разумеется, не эмпирический индивид, а трансцендентальный субъект.

ный признак, что оно не является ни для кого личной, важной и насущной истиной, для Киркегора принцип общезначимости скорее мог послужить доказательством безнравственного, нежели нравственного характера закона. Ведь именно тогда, когда какая-либо истина становится всеобщей, она перестает быть истиной, перестает иметь характер внешнего закона. "Как противоположность эстетическому мировоззрению, согласно которому смысл жизни — в наслаждении, люди часто ставят воззрение, по которому смысл жизни сводится к неуклонному исполнению человеком долга, и выдают это воззрение за этическое. Главной причиной несовершенства и неуспеха этого псевдоэтического воззрения является то, что проповедники его становятся к долгу *во внешние отношения*" (12, 330). Нет долга вообще, рассуждает Киркегор; поскольку человек выполняет долг по отношению к самому себе, постольку у каждого человека — свой долг, который отличается от долга любого другого. "Истинное этическое воззрение на жизнь, — пишет Киркегор, — требует от человека не внешнего, а внутреннего долга, долга к самому себе, своей душе, которую он должен не погубить, но обрести" (12, 330—331). Одним словом, долг человека — быть самим собой, обрести самого себя.

Здесь еще раз мы сталкиваемся с характерным значением киркегоровского понятия выбора. Когда этик Киркегора требует: "выбери себя", то это звучит так, как если бы эстетик, к которому обращено это требование, мог *выбрать себя из нескольких возможных вариантов*. Однако в действительности ему не дано нескольких вариантов его личности — это только само эстетическое мировоззрение создает иллюзию сосуществования в одном человеке столь многих возможностей, столь многих "я", что, кажется, даже трудно предпочесть какое-то одно другим, поскольку с точки зрения эстетической это обеднило бы личность и сделало ее односторонней. Однако дело здесь обстоит хитрее. Актом выбора индивид совершает не то, что на первый взгляд кажется выбором одного варианта из возможных многих; как это ни парадоксально, но, несмотря на иллюзию, говорит Киркегор, реально может быть осуществлен только один вариант личности, который и принимается к осуществлению благодаря акту выбора. Выбор есть, таким образом, и выбор, и не выбор, ибо выбираемое и не существовало до выбора, и существовало до него. Оно не существовало как признанное индивидом в качестве абсолютного, оно не было принято его свободной волей, не было утверждено ею и тем самым не имело своего, так сказать, умопостигаемого статуса. Но оно существовало — если можно так выразиться — в замысле Бога, существовало как возможность, и эта возможность

принимается человеком из рук Бога; отныне человек несет ответственность за то, что он сделает с этой возможностью, так же как он несет ответственность и за то, что он раньше с нею не смог, вернее, не захотел сделать.

Это последнее и есть, как мы уже раньше отметили, глубочайшая причина раскаяния. Если даже человеку не в чем раскаиваться в минуту выбора, если он не знает за собой никаких серьезных прегрешений и не знает таковых также и за своими предками, то он должен раскаяться уже в том, что не сразу принял из рук Бога тот дар — его собственную душу, вернее, замысел его души, который был предложен ему Богом, что он, стало быть, до сих пор пренебрегал этим даром. Такое раскаяние есть, по Киркегору, подлинная любовь к Богу. "Как скоро я люблю свободно и люблю Бога, я и раскаиваюсь, хотя бы у меня и не было никаких других причин для раскаяния, кроме того, что Он возлюбил меня раньше, чем я Его" (12, 296).

Как только индивид принимает самого себя из рук Бога на свою собственную ответственность, он проникается чувством долга, не абстрактного всеобщего долга, а личного долга перед самим собой, а точнее, перед Богом. Если кантовский индивид должен соотносить каждый свой поступок с нравственным законом, всякий раз преодолевая свою чувственную склонность, всякий раз вступая в борьбу с самим собой, то киркегоровский индивид, раз сделав выбор, тем самым освобождается от необходимости ежедневно и ежечасно искоренять в себе все, противоречащее долгу. Напротив, после этого акта обретения себя в нем вновь восстанавливается эстетическое (то есть чувственное) начало, но уже не как самодовлеющее — оно как бы просветлено, освящено, ибо подчинено чему-то высшему. "Я не принадлежу к числу этиков-ригористов, требующих формальной абстрактной свободы, — раз выбор сделан, — значение... эстетического начала вновь восстанавливается само собою" (12, 249).

Это различие между кантовской и киркегоровской трактовкой этического может быть разъяснено путем сравнения ребенка и взрослого. По отношению к ребенку нравственная норма выступает в виде внешнего требования, предъявляемого к нему взрослыми, прежде всего в виде запрета, нарушение которого влечет за собой наказание, и именно последнее сдерживает проявление чувственных влечений и склонностей, противоречащих закону. Напротив, взрослого, казалось бы, уже не сдерживает внешний запрет, и он может следовать всем своим склонностям, но последние потеряли для него ту свою непосредственность, благодаря которой они были столь непреодолимы для

ребенка (и потеряли как раз в тот момент, когда он стал взрослым и когда, как представлялось ему в детском возрасте, он вполне свободен их удовлетворить).

\* \* \*

Мы выслушали аргументацию киркегоровского этика, проследили ход его мысли, рассмотрев вслед за ним основные понятия — выбора, свободы воли, абсолютного различия добра и зла, наконец, важнейшее понятие раскаяния, без которого не может совершиться выбор. В результате оказалось, что киркегоровское понимание этического существенно отличается от кантовского понимания, настолько существенно, что если мы будем придерживаться того определения этики, которое дал ей Кант и главный момент которого, пожалуй, состоит в том, что нравственный закон является общезначимым, является законом *для всех* (а без этой общезначимости моральных требований вообще не может быть речи о морали), то в таком случае учение киркегоровского асессора уже не может быть названо этикой.

Однако мы не будем сейчас углубляться в вопрос, каким образом должно быть определено само понятие этического, — достаточно того, что мы уяснили, что понимает под ним сам Киркегор. До сих пор мы, так сказать, некритически следовали за ним, пытаясь, не упустив важных деталей, добросовестно исследовать логику его мысли. Теперь, однако, нам пора вспомнить, что, прежде чем мы перешли к рассмотрению этой логики, мы обнаружили некоторые противоречия в ходе мысли асессора Вильгельма, заставившие нас предположить, что или Киркегор не замечает этих противоречий, или что он их замечает, но в таком случае, по-видимому, не отождествляет себя с асессором. Одно из противоречий состояло в том, что, согласно этике, Нерон потому оказался в состоянии безысходной меланхолии, что не смог собственными силами совершить выбор самого себя; такой же выбор, по-видимому, необходимо было в свое время совершить и иронику Сократу; однако ему тоже не удалось этого сделать. Более того, Киркегор сам объявил, что Сократ принципиально не мог его осуществить, ибо это — свыше сил человеческих, свыше сил конечного существа. И в то же время эстетику асессор Вильгельм рекомендует собственными силами совершить такой выбор, причем принципиально он может быть совершен, согласно его точке зрения, только собственными силами индивида. Тут перед нами — противоречие. Асессор его не замечает — в противном случае он попытался бы как-то разрешить его. Вопрос в том, замечает ли его сам Киркегор?

Зафиксированное противоречие не единственное. При внимательном рассмотрении уже самой проблемы выбора обнаруживается еще одно не менее серьезное противоречие. И если вышеуказанное несоответствие может быть отнесено к несоответствию того, что говорил Киркегор в диссертации по поводу Сократа, с тем, что он говорит теперь, в более поздней работе, по поводу Нерона, а тем самым может быть списано за счет изменения точки зрения самого Киркегора, то второе противоречие возникает в пределах одного сочинения, даже в пределах одного рассуждения — в письме асессора.

В самом деле, обратим внимание на то, как определяет асессор Вильгельм понятие отчаяния. Прежде всего он говорит, что отчаяние, или меланхолия (ибо, как он замечает, это тождественные понятия), возникает тогда, когда человек живет непосредственной, то есть эстетической, жизнью, не выбирая самого себя. Отчаяние, стало быть, есть следствие отсутствия выбора. С другой стороны, рекомендуя эстетику выбрать самого себя, асессор поясняет, что истинный выбор состоит в том, чтобы выбрать отчаяние; стало быть, само отчаяние здесь есть следствие выбора. Слово "истинное" мало что поясняет: или *надо допустить два совершенно различных отчаяния*, или признать противоречие — отчаяние возникает вследствие отсутствия выбора и в то же время в результате выбора.

Правда, асессор Вильгельм как бы смягчает противоречие, говоря, что если до выбора отчаяние "как бы не доведено до конца", то актом выбора — выбирается ведь отчаяние — оно "доводится до конца". Но тут же, продолжая свою собственную мысль, он снова впадает в противоречие. "Отчаяние само по себе есть уже выбор, так как, *не выбирая, можно лишь сомневаться, а не отчаиваться*" (12, 289, 290. Курсив мой. — П. Г.). Такое заявление асессор аргументирует тем, что сомнение и отчаяние существенно различаются между собой: сомнение есть определенное состояние мысли, а отчаяние — всей личности. Поэтому сомнение и может быть побеждено самой мыслью и внутри мысли, а отчаяние — нет. "Можно встретить людей, — продолжает асессор, — отчаивающихся в душе и все-таки победивших свои сомнения. Особенно поражают меня в этом отношении некоторые немецкие философы. Их мысль доведена до высшей степени объективного спокойствия, и все-таки они живут в отчаянии".

Немецкие философы потому живут в отчаянии, что они, как утверждает Киркегор, не выбирают, и в то же время Киркегор убежден, что если сомнение возникает естественным путем, то "отчаяние вообще в воле самого человека". Снова то же самое противоречие: "Не выбирая, можно только сомневаться, а не

отчаиваться” — тезис. Немецкие философы ”живут в отчаянии”, потому что *не выбирают*.

А может быть, противоречие снимется, если допустить, что эстетик, о котором идет речь у Киркегора, уже совершил выбор?

## ДЕМОНИЧЕСКИЙ ЭСТЕТИЗМ И РЕЛИГИЯ АБСУРДА

Если эстетик уже выбрал себя, то теряют силу понятия, установленные Киркегором. Во-первых, в таком случае его эстетик уже не является природным индивидуумом, а эстетическое отношение к миру — непосредственным; коль скоро имеет место волевой акт, которым эстетик полагает себя как таковой, стало быть, этот акт опосредует его отношение к миру и самому себе. А поскольку именно непосредственно-эстетическое отношение к миру характерно для язычества, как его понимает Киркегор, постольку его эстетик не может быть отождествлен с ”язычником”. Во-вторых, если эстетик выбрал себя таковым, значит, противопоставление его этику, основанное именно на том, что последний выбирает себя, а первый не выбирает, теряет свой смысл. И, наконец, если это так, то утрачивает свое значение то распространенное представление, разделяемое многими комментаторами Киркегора, согласно которому этическое есть более высокая ступень по сравнению с эстетическим, поскольку в данном случае само сравнение эстетического и этического как непосредственного и опосредованного, как природного и свободного, как языческого и христианского оказывается несостоятельным.

Это представление о Киркегоре служит как раз основой для его трактовки как христианского мыслителя, который — в полном соответствии с протестантской религиозностью — выделяет три стадии в развитии личности: эстетически-языческую как низшую, этическую как переходную и религиозную как наиболее высокую. Само это представление базируется, если не считать некоторых высказываний самого Киркегора (о них мы уже говорили в первой главе), на рассмотренной нами полемике этика с эстетиком, полемике, которая трактуется слишком прямолинейно: этик-де представляет точку зрения Киркегора, а эстетик — критикуемого ”язычника”. О косвенном методе Киркегора или совсем забывают, или делают исключение для данного раздела, как это, кстати, сделал и русский переводчик Киркегора П. Г. Ганзен.

А между тем эстетик Киркегора — фигура куда более многослойная, чем может показаться читателю только что



проанализированного раздела. Вся трудность при рассмотрении этой фигуры возникает оттого, что для самого Киркегора эстетик выступает все время в двух измерениях. Одно из них — теоретически оформленное романтиками и Шеллингом, во всех оттенках описанное ассессором Вильгельмом и отождествленное с "природно-непосредственным" — находится на первом плане и сразу же бросается в глаза. Второе — приглушенное, не сразу заметное, никем из романтиков, за исключением разве Гофмана, не выявленное, однако все время дающее о себе знать в виде тех противоречий и недоговоренностей, которые мы отмечали, излагая киркегоровскую концепцию этического и эстетического. Первое и второе измерения эстетического мировоззрения то оказываются совпадающими, как бы накладывающимися одно на другое, и тогда рассуждение Киркегора, выступающего от имени этика, кажется нам стройным и последовательным, то вдруг расходятся, и мы начинаем замечать, что фигура критикуемого эстетика двоится: один эстетик внимательно слушает своего оппонента-этика и не может не согласиться с его логикой, другой в это время иронически улыбается наивности и неубедительности аргументации этика. Соответственно меняется и позиция читателя: он то покорен глубиной анализа этика и не сомневается, что последний выступает от имени Киркегора, то неожиданно для себя замечает, что, пожалуй, позиция Киркегора скорее совпадает с эстетической. Это совпадение и расхождение двух разных понятий эстетического и создает ту игру персонажей и точек зрения, которая мешает разглядеть позицию самого Киркегора.

А между тем тот факт, что фигура эстетика у Киркегора двоится, объяснить нетрудно. Сложность задачи, которую предстояло решить Киркегору, состояла не только в том, что задача эта была экзистенциальной, то есть суд над эстетиком был судом над самим собой. Сложность состояла еще и в том, что романтическое мирозерцание, названное Киркегором эстетическим, само имело двойное дно: *самосознание романтизма* (философско-эстетические концепции Шеллинга, Новалиса, Шлегеля и др.), с одной стороны, и *экзистенциальная позиция романтика* как личности — с другой. Киркегор сразу решает несколько задач. Во-первых, он критикует *идеологию* романтизма, те философские построения, в которых романтизм себя осмысляет, во-вторых, он *раскрывает различие* между этими построениями и личной позицией романтиков. Решение этой второй задачи одновременно служит способом разрешения первой; как мы видели, чаще всего иллюзии романтика о себе самом Киркегор развеивает, указывая на их несоответствие с реальным содержанием жизненной установки романтика. И,

наконец, Киркегор стремится решить еще и третью задачу: вскрыв экзистенциальное содержание романтизма, указать выход из состояния раскола с самим собой, характерного для романтического "я".

Поскольку все эти задачи Киркегор решает одновременно и поскольку к тому же он не сразу отдает себе отчет в том, что самосознание эстетика отличается от его экзистенциальной позиции, неудивительно, что он полемизирует то с первым (непосредственный эстетик), то со второй (расколотый эстетик, уже совершивший выбор).

### *1. Дон Жуан и Фауст — две стадии демонического эстетизма*

Обнаружить фигуру второго эстетика, того, который не может быть назван "непосредственно-природным" человеком, ибо, в сущности, он уже выбрал себя, позволяет рассмотрение других статей в работе "Или — Или", и прежде всего наиболее интересной из них — "Музыкально-эротическое", посвященной анализу моцартовского "Дон Жуана". Эта статья следует непосредственно за афоризмами, которыми открывается работа, и может служить своеобразным введением в наиболее важные и серьезные произведения Киркегора — "Понятие страха", "Болезнь смерти" и др. Идея Дон Жуана, говорит Киркегор, рождена христианским мировоззрением, она немыслима внутри языческой культуры. Язычество не знает той атмосферы, в которой впервые становится возможным Дон Жуан, этот новый миф, чьим продолжением и развитием, согласно Киркегору, является мифологический образ Фауста. Впоследствии, в первой четверти XX в., Освальд Шпенглер счел возможным рассматривать миф о Фаусте как выражение мировоззрения не просто определенной эпохи в развитии европейского общества, но как миф, который по своей емкости определяет атмосферу всей европейской культуры, названной Шпенглером фаустовской, в отличие от культуры греко-римского мира как культуры аполлоновской.

Киркегор же склонен рассматривать идею Дон Жуана как более изначальную, чем идея Фауста. Оба, и Дон Жуан и Фауст, по убеждению Киркегора, представляют собой глубочайшее выражение духа культуры, рожденной религией христианства. "Когда именно возникла идея Дон Жуана, неизвестно; достоверно лишь то, что она принадлежит христианству и через христианство — средневековью" (46, 106).

Отличие христианского воззрения на мир, которое как раз и вызвало к жизни Дон Жуана, от древнегреческого (язычес-

кого) состоит, по Киркегору, в том, что христианство принесло с собой в мир эротическую чувственность. "Как принцип, как сила, как система в себе чувственность впервые положена христианством, и постольку христианство принесло в мир чувственность" (46, 74).

Утверждение Киркегора на первый взгляд может показаться странным: ведь христианство, напротив, ведет борьбу с принципом чувственности, который, согласно точке зрения отцов церкви, составляет как раз отличительную черту языческих религий. Однако Киркегор совершенно прав: отрицая права чувственности, христианское мирозерцание впервые создает ее в той форме, которая была неведома язычеству. "Так как чувственное отрицается, — пишет Киркегор, — то оно впервые выявляется, полагается тем самым актом, который исключает чувственное" (46, 74).

Греческий мир не знал обостренной чувственности именно потому, что она не исключалась его религией, и, стало быть, ему неведомо напряженное отношение к чувственности; она выступает как природное, естественное начало, которое никому не приходит в голову изгонять и запрещать. "Христианство, — пишет Киркегор, — есть дух, и дух есть тот позитивный принцип, который оно принесло в мир. Но поскольку чувственность рассматривается как определенная духовно, постольку ее значение усматривается в том, что она должна быть исключена; но именно потому, что она должна быть исключена, она определяется как принцип, как сила... Чувственность... и раньше существовала в мире, но не как духовно определенная. Но какой же она была в таком случае? Она существовала как определяемая душевно. Такой она была в язычестве и, если хотите найти наиболее совершенное ее выражение, — такой она была в Греции. Чувственность, определяемая душевно, не есть противоположность, исключение, а гармония и согласие. Но именно потому, что чувственность положена как гармонически определенная, она не положена как принцип" (46, 75).

Дон Жуан, по Киркегору, — это воплощение чувственности как "духовно определенной". "Если я мыслю чувственно-эротическое сконцентрированным в одном индивиде, то я имею понятие чувственно-эротической гениальности" (46, 78).

Вступив в конфликт с духовным началом, чувственность перестала быть непосредственно-естественной. Она теперь — антипод, враг духа\*. Как отрицание духовного принципа

---

\* Чувственность, выступающая как антипод духа, впервые приобретает значение отрицательно-духовного, то есть становится злой, греховной. Ибо зло в киркегоровском его понимании отличается от его

чувственность приобретает характер *демонической* и выступает как *соблазн*. "Дон Жуан — соблазнитель по самому своему существу. Его любовь не душевна, а чувственна, чувственная же любовь по самому своему понятию неверна, она абсолютно неверна, она есть любовь не к одной, а ко всем, то есть соблазняет всех. Она существует только на момент, а момент, согласно понятию, мыслится как сумма моментов, — и тем самым перед нами соблазнитель" (46, 114). И хотя греческие герои и боги в своем непостоянстве напоминают Дон Жуана, однако идея соблазна Греции чужда, поскольку эротическое начало лишено у греков того напряженно-демонического характера, какой оно получает в средние века. Напротив, "Дон Жуан есть... выражение демонического, определенного как чувственное" (46, 109).

В очерке "Силуэты" Киркегор дорисовывает образ Дон Жуана, показывая разрушительную силу его эротической гениальности. Перед нами Дона Эльвира. "Эльвира, — пишет Киркегор, — интересуется нас лишь постольку, поскольку для нас имеет значение ее отношение к Дон Жуану" (46, 226). Принадлежать Дон Жуану — значит для Эльвиры "разорвать с Небом"; чтобы судить, что для нее любовь к Жуану, достаточно видеть стоящую перед ней альтернативу: или он, или спасение собственной души. "Ее любовь с самого начала есть отчаяние; ничто, кроме Дон Жуана, не имеет для нее значения — ни на небе, ни на земле" (46, 226).

Именно то, что он губит душу Эльвиры, что он оказывается тем, кого она предпочитает самому Богу, доставляет Дон Жуану острое наслаждение. Собственно, не просто женщина есть предмет желания эстетика Жуана; скорее, он наслаждается собственным наслаждением\*, доставляемым ему сознанием *нарушения определенного запрета, преступления закона, вступления в единоборство с принципом*. Этим как раз и отличается эротизм христианский от эротизма древнегреческого.

Можно, конечно, оспаривать киркегоровскую трактовку Дон Жуана, можно показать, что его изображение легендарного

---

кантовской трактовки: сама по себе чувственная склонность приобретает значение греха только в том случае, если индивид, противопоставляя доброму началу, *собственной волей* выбирает чувственное как противоположное духу. Киркегоровский ход мысли параллелен Шеллингову; последний тоже рассматривает зло как начало духовное, но со знаком минус: "Ибо не страсти сами по себе суть зло, и не с плотью и кровью, как таковыми, должны мы бороться, но с некоторым злом в нас и вне нас, злом, *которое есть дух*" (23, 51).

\* Впоследствии Ницше выразил ту же мысль: "Любят, в конце концов, не предмет вожделения, а собственное вожделение" (58, VIII, 109).

обольстителя есть проекция собственного миропонимания, выросшего в лоне романтизма, на гораздо менее раздвоенного средневекового героя, у которого больше комических черт, идущих от средневекового площадного искусства, чем той "дьявольской раздвоенности", которую обнаруживает в нем Киркегор. Однако не достоверное изображение средневекового мифа, а интерпретация через него умонастроения самого Киркегора — вот что интересует нас в данном случае.

Так же как Эльвира находит свое продолжение в Гретхен, Дон Жуан развивается в Фауста. "На первый взгляд может показаться, — пишет Киркегор, — что различие между Эльвирой и Гретхен — это только различие двух индивидуальностей, переживших одно и то же. Между тем это различие намного существеннее, хотя его основа — не в существовании этих женщин, а в принципиальном различии между Дон Жуаном и Фаустом" (46, 242—243). Последнее состоит в том, что если Дон Жуан выступает как натура непосредственная, которая ясно не осознает, что же именно доставляет ей наслаждение, которая мало задумывается о своем демонизме, то Фауст, напротив, есть "рефлектированный Дон Жуан"; не случайно Гёте, как, впрочем, и средневековая легенда, изображает его философом-магом. "Фауст — демон, как и Дон Жуан, однако более высокий. Чувственное приобретает для него значение только после того, как он потерял весь прежний мир, но сознание этой утраты не исчезает, оно постоянно присутствует, и поэтому он ищет в чувственном не столько наслаждения, сколько рассеяния" (46, 243, 244).

В его наслаждении, в его отношении к женщине поэтому нет той легкости, той непосредственной радости, которой полон Дон Жуан. И потому вместо донжуановского дара обольщения у Фауста — "чудовищная рассудительность" (46, 248). И тот и другой испытывают чувственную радость от раскола, от нарушения гармонии; но Дон Жуан сам не сознает этого, и эта нерелективированность придает тем больше очарования его облику, он становится тем неотразимее, чем непосредственнее говорит в нем его страсть. Именно поэтому легендарный любовник не имеет никаких черт характера, кроме одной; именно потому всякая попытка показать становление Дон Жуана, описать его биографию, изобразить его детство, семью и т. д., как совершенно правильно замечает Киркегор, сразу приземляет его. Такую попытку, в частности, сделал Байрон, и в его Дон Жуане, по Киркегору, убита идея в ее абсолютной чистоте. Байрон решился показать нам рождение Дон Жуана, рассказать нам о его детстве и юности, сконструировать его, исходя из контекста конечных жизненных отношений. Благодаря этому

Дон Жуан стал рефлексированной личностью, "потеряв идеальность, которой он обладал в традиционном представлении" (46, 129).

## 2. Музыка\* как медиум демонической чувственности

Единственно адекватной формой выражения идеи Дон Жуана, по Киркегору, является музыка. Опера Моцарта есть абсолютное выражение идеи Дон Жуана. Ни роман Байрона, ни комедия Мольера не могут адекватно передать эту идею. У Байрона Дон Жуан становится конечным, так что вместо идеи мы видим просто человеческий характер, а у Мольера перед нами тип, тип коварного обманщика, который наслаждается своей хитростью и ловкостью. И только моцартовский Дон Жуан передает идею во всей полноте и адекватности. Дело не только в том, что, как говорит Август Веттер, "в опере господствует настроение и страсть, в драме — мысль и действие" (64, 117), хотя это, несомненно, тоже имеет место. Дело в том, что *сама идея Дон Жуана, как идея демонического*, где наслаждение и самораздвоение совпадают, есть, по Киркегору, идея музыкальная. Если древнегреческое *гармоническое мироощущение* находит свое адекватное выражение в пластике, то христианское мироощущение, как саморазорванное, извлекающее радость из боли, может быть передано только музыкой. "В эротической чувственной гениальности музыка имеет свой абсолютный предмет" (46, 78, 79). Это не значит, разумеется, как поясняет и сам Киркегор, что музыка не может выражать и иную реаль-

---

\* Во избежание возможных возникнуть здесь недоразумений надо отметить, что, как и у всякого философа, размышления о музыке подчинены у Киркегора философской логике, логике его собственного мирочувствования. И вполне понятно, что, например, музыковеду киркегоровское истолкование оперы Моцарта "Дон Жуан" может показаться произвольным. Действительно, в отличие от музыковедческих анализов, которые являются *общезначимыми* в силу того, что описывают произведение формально, киркегоровское истолкование имеет своей целью показать, как живет музыка Моцарта в целостном духовном мире личности. Такое истолкование, как раз в силу этого, не является общезначимым, его может принять только человек такой же или близкой духовной культуры. "Дон Жуан" Киркегора — это, пожалуй, музыкальный *миф*, но, будучи мифом, он открывает нам, как *реально жила* музыка Моцарта в определенную историческую эпоху. Что же касается степени адекватности восприятия Киркегора, то этот вопрос, как и вообще вопрос интерпретации эпохой тех или иных произведений искусства, достаточно самостоятелен и не может быть здесь рассмотрен.

ность, иное настроение, но свой чистый, наиболее адекватный предмет, "абсолютный", как его называет Киркегор, она имеет именно в эротически-чувственной гениальности. Поэтому, согласно Киркегору, только христианское умонастроение, родившее впервые эротическую чувственность, создало тем самым почву для появления новой музыки, которой не знал ни античный мир, ни другие языческие культуры. И одно из наиболее совершенных музыкальных творений, где музыкальная форма и ее предмет полностью совпадают, — это, согласно Киркегору, моцартовский "Дон Жуан". "У Моцарта, — пишет он, — есть только одно произведение, которое делает его классическим композитором, а его имя — абсолютно бессмертным. Это произведение — "Дон Жуан" (46, 62).

В европейской философии начала XX в. стала очень популярной идея, согласно которой западноевропейская культура нашла свое наиболее чистое выражение именно в музыке и даже конкретнее — в контрапунктической музыке, в то время как античность выразила себя наиболее полно в скульптуре. Эта мысль стала центральной в философско-исторической концепции Освальда Шпенглера, с точки зрения которого "западная, фаустовская душа" в своей тоске по бесконечному рождает новый способ самовыражения, не свойственный никакой другой культуре, а именно музыку. "Фаустовская группа, — пишет Шпенглер, — слагается вокруг идеала чистой пространственной бесконечности. Ее центр — контрапунктическая музыка. От нее тянутся тонкие нити ко всем духовным мирам образов и сплетают математику бесконечных величин, динамическую физику, католицизм иезуитского ордена и протестантизм эпохи Просвещения, современную машинную технику, систему кредита и династически-социальное государственное устройство в одну громадную целостность душевного выражения" (26, I, 277).

Собственно, шпенглеровская идея музыкальности западной культурной души, несомненно, ведет свое начало от характерного для немецкой философии, начиная с романтиков и Шопенгауэра, интереса к музыке как особой, отличающейся от всех остальных, форме искусства; этот интерес к музыке и ее дальнейшее философско-культурное осмысление имеет место у Ницше и Вагнера; Шпенглер только включает их размышления в иную структуру понятий.

Киркегоровская концепция музыки, возникшая задолго до Ницше, не имеет также связи и с шопенгауэровской. В ряде моментов она, правда, соприкасается с идеей Шопенгауэра, который полагал, что музыка, в отличие от всех остальных искусств, есть непосредственное выражение воли, составляющей сущность бытия, в то время как живопись, скульптура и т. д.

изображают только мир представления. Музыка как выражение воли — эта мысль в известной степени близка Киркегору, но само понимание воли у обоих мыслителей различно.

Истоки киркегоровской концепции музыкального как непосредственного выражения эротической чувственности прежде всего следует искать в общей для романтизма тенденции к углублению во внутренний мир индивида, в интересе к этому внутреннему миру. Еще Шиллер в статье "О наивной и сентиментальной поэзии", оказавшей, как известно, значительное влияние на романтиков, различал "музыкальную" и "пластическую" поэзию. "В зависимости от того, воспроизводит ли поэзия известный предмет, как это делают изобразительные искусства, или, подобно музыке, лишь вызывает известное состояние духа, не имея для этого необходимости в известном предмете, она может быть названа изобразительной (пластической) или музыкальной. Последнее выражение относится, таким образом, не только к тому, что в поэзии действительно и по материалу является музыкой, но и вообще ко всем тем ее воздействиям, которые она может создавать, не занимая воображения определенным предметом" (25, VI, 452). Нет надобности доказывать, что это различие между "пластической" и "музыкальной" поэзией совпадает, по существу, с различием наивного и сентиментального искусства. Таким образом, киркегоровская мысль о "пластическом" греческом и "музыкальном" современном мировосприятии непосредственно восходит к истокам романтической концепции искусства.

Музыка вообще была одной из наиболее излюбленных тем романтической литературы. Достаточно хотя бы вспомнить, что герои романов Новалиса ("Генрих фон Офтердинген"), Вакенродера ("Фантазии об искусстве для друзей искусства" — сочинение, написанное Вакенродером от имени вымышленного персонажа — композитора Иосифа Берлингера), Гофмана ("Крейслериана") и др. — музыканты, мировосприятие которых не случайно пытаются воссоздать романтики; они тем самым реализуют свои теоретические рассуждения о музыке как "самом романтическом из всех искусств" (Гофман), о внутреннем родстве музыки и поэзии — ведь Генрих фон Офтердинген Новалиса — поэт-музыкант. Композитор Людвиг в диалоге со своим другом поэтом Фердинандом ("Поэт и композитор" Гофмана) заявляет, что "только в царстве романтики музыка дома". Более того, у Гофмана был не менее серьезный интерес именно к опере Моцарта "Дон Жуан", которой он посвятил новеллу "Дон Жуан", впоследствии включенную в первую книгу "Фантазий в манере Калло". Здесь Гофман высказывает характерную для романтизма и, как мы видели, важную также



и для Киркегора мысль о том, что музыка дает возможность выразить то, что сокрыто глубоко во внутреннем мире и что не может быть выражено никаким словом (37, I, 136).

Кроме наиболее общего понимания музыки как искусства, которое освобождает человека от мира жизненной прозы, возвышает его, переносит в иной, прекрасный мир гармонии и светлой радости, понимания, характерного для большинства романтиков, у них более или менее отчетливо прорисовываются две тенденции в трактовке музыки. Первая — ее можно было бы назвать "онтологически-космической" — выступает наиболее явственно у Новалиса, Вакенродера, Тика; все они склонны характеризовать музыку как первооснову всех вещей, как некую "звучащую душу природы", таинственную, не выразимую ни в какой другой форме, кроме музыкальной. Как справедливо замечает И. Миттенцвай, автор большого исследования "Музыкальное в литературе", "для Вакенродера, как и для Тика, музыка тождественна с метафизической первоосновой бытия" (55, 113, 114).

Теоретическим выражением этой тенденции можно считать, пожалуй, концепцию музыки Шеллинга, как она выразилась в его "Философии искусства". Это космически-онтологическое понимание музыки наглядно выступает в отрывке, где Шеллинг как бы подводит итог своему рассмотрению музыки: "Мы только теперь можем установить высший смысл ритма, гармонии и мелодии. Они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям. Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что называли центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как второе — ритм, первое — гармония. Музыка, поднявшаяся на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум" (22, 208. Курсив мой. — П. Г.).

Даже различие между музыкой античной и современной\* Шеллинг поясняет с помощью космически-натурфилософских параллелей: "В мире планет преобладает ритм, движения этого мира — чистая мелодия; в мире комет царит гармония. Подобно тому как весь мир нового времени в целом подчиняется центростремительной силе по отношению к универсуму, охвачен исканием центра, так же [ведут себя] и кометы, движения которых обнаруживают одно лишь гармоническое переплетение без всякого ритма; с другой стороны, жизнь и дела древних,

---

\* По Шеллингу, в греческой музыке наиболее важное значение имеет ритм, тогда как в современной — гармония.

равно как и их искусства, были экспансивными, центробежными, т. е. в себе абсолютными и ритмичными; также и в движениях планет господствуют центробежные силы — экспансия бесконечного в конечное” (22, 208).

Правда, в отличие от Шеллинга, еще сохранившего некоторые традиции рационалистического XVIII в. и считавшего музыку более примитивной формой выражения, чем поэзия или пластика, поскольку ”она включает образы в их еще хаотическом и нерасчлененном виде” (22, 209), романтики видят в музыке наиболее высокое искусство. Для них она служит способом выражения глубоких тайн жизни души, как и жизни природы. ”Музыка, — пишет Тик, — есть последнее дыхание духа, тончайшая стихия, из которой, как из невидимого источника, питаются сокровеннейшие сны души” (55, 112).

Романтикам удается совмещать этот ”космизм” музыки как ”слышимого универсума” с рассмотрением ее как выражения глубочайших ”снов души”, поскольку душа рассматривается как ”микроуниверсум”, созвучный великой душе природы.

Однако по мере того, как романтизм все больше углубляется во ”внутреннее”, в нем появляется и другая тенденция, которая, впрочем, так же как и первая, не находит своего систематического выражения, а потому нигде сознательно не противопоставляется первой и даже не всегда отделяется от нее. Эта вторая тенденция находит свое выражение в противопоставлении ”внутреннего”, как ”музыкального”, ”внешнему”, как ”пластическому”. Ее начало в известной степени восходит к уже цитированному выше Шиллеру, а свое теоретическое выражение эта вторая тенденция получает у другого мыслителя — Гегеля\*.

---

\* Гегелевский подход к музыке отличается от шеллинговского с самого начала тем, что он рассматривает ее включенной в мир исторически становящейся духовности, или, как сейчас это назвали бы, рассматривает ее через призму философии культуры, а не философии природы, исторически, а не космологически. При этом оказывается, что музыка есть более высокая форма искусства, чем живопись или пластика (как это было у Шеллинга), ибо ее предмет — ”внутренняя стихия” — есть нечто, возникающее на более высокой ступени развития духа, чем предметы внешнего изображения. ”Для музыкального выражения годится только совершенно лишенная объективности внутренняя сфера, абстрактная субъективность, как таковая. Это — наше совершенно пустое ”я”, самость без дальнейшего содержания. Таким образом, главная задача музыки будет заключаться в том, чтобы дать отзвучать не самой предметности, а наоборот — тому способу, каким внутренняя суть соответственно своей субъективности и идеальной душе отдается своим движениям” (7, XIV, 97).

Музыка, как видим, имеет, по Гегелю, своим предметом изображения чистую субъективность, ”звучащую душу” (7, XIV, 99). А потому, как замечает Гегель, она составляет противоположность скульптуре как искусству, изображающему тело. И поскольку Гегель выступает против

К этой тенденции, несомненно, примыкает и Киркегор, в то время как первая находит свое продолжение в философском построении Шопенгауэра, философии музыки Вагнера и, наконец, у Ницше.

Не только интерес Киркегора к музыке как форме выражения внутреннего имеет свои истоки в романтизме. К романтизму восходит и киркегоровский интерес к эротической чувственности и ее внутренней динамике. Рассуждая о том, какой способ выражения чувственной гениальности Дон Жуана является самым адекватным, Киркегор пишет: "Посредством какого медиума может она (чувственно-эротическая гениальность. — П. Г.) выразить себя? Единственно и только — посредством музыки. В скульптуре она себя не может выразить, ибо она есть сама по себе нечто внутреннее; ее нельзя нарисовать, ибо она неуловима в определенных контурах, она есть сила, буря, нетерпение, страсть во всей их лиричности и выступает не в единственный момент, а в последовательности моментов; если бы она проявлялась в одном-единственном моменте, ее можно было бы вылепить или нарисовать. Правда, тот факт, что она выступает в последовательности моментов, выражает ее эпический характер, однако в строгом смысле слова она не эпична, она еще не зашла так далеко, чтобы отлиться в слово, а движется лишь в некоторой непосредственности. Поэтому ее нельзя изобразить также и в поэзии. Единственный медиум, который может ее передать, есть музыка... Полное единство этой идеи и соответствующей ей формы мы имеем в "Дон Жуане" Моцарта" (46, 49).

Не только романтический мотив можно зафиксировать в этом высказывании Киркегора, где подчеркивается, что "предметом изображения" музыки является "внутреннее"; здесь уже выражена и мысль, близкая Шопенгауэру, а именно что музыка, изображая "силу, бурю, нетерпение, страсть", тем самым дает непосредственное выражение тому, что "нельзя нарисовать", поскольку его невозможно уловить в строго фиксированном образе.

Однако, несмотря на это формальное сходство, Киркегор создает концепцию музыки, совсем не тождественную шопенгауэровской. Прежде всего нельзя не обратить внимания уже на сам способ описания того, что Шопенгауэр, а вслед за ним Ницше называют "волей" и что у Киркегора выступает в дан-

---

романтиков, считавших "субъективность истиной", постольку в приведенном здесь отрывке мы видим продолжение его постоянной полемики с романтической эстетикой, для которой музыка есть наивысший род искусства; Гегель же считает ее предметом "абстрактную субъективность", "совершенно пустое "я".

ном случае как эротическая чувственность, или, как он часто говорит, "страсть". Способ созерцания воли и у Шопенгауэра, и у Ницше может быть назван в известном смысле объективным; не случайно оба эти мыслителя, а особенно Шопенгауэр, так любили приводить натурфилософские доказательства своей доктрины, не случайно и у того, и у другого есть своеобразный налет натурализма, склонность к естественно-научному, объективному рассмотрению философских проблем. Не только Шопенгауэр, но и Ницше пережили определенные периоды увлечения позитивизмом. Киркегор как нельзя более далек от попытки объективно описать то, что он называет эротической чувственностью, — и это отличает его как от Шопенгауэра с его метафизикой воли, так и от Ницше.

Август Веттер, фиксируя это различие, замечает: "По сравнению с признаниями Киркегора, истолкование страсти у Шопенгауэра и даже Ницше почти успокоительно разумно: несмотря на всю заявленную ими враждебность по отношению к понятийному мышлению, их идеи более или менее доступны созерцанию или даже научному постижению. Отворачиваясь от вещественного мира, их воля не отказывается от всех предметных опорных пунктов, которые растворяются в киркегоровском враждебном к пространству, безмерно взволнованном внутреннем созерцании" (64, 109—110).

Веттер точно фиксирует здесь действительное различие, имеющее место между философией жизни (одним из предшественников которой был Шопенгауэр, а основоположником — Ницше) и мышлением, ориентирующимся на Киркегора, которое в XX в. получило название экзистенциального. Философия жизни, как и экзистенциализм, отвергает дискурсивно-рациональное мышление как единственно возможный род познания и наряду с ним выдвигает интуицию, созерцание как специфический способ постижения той целостности, которая носит название "жизни". Однако характерным для философии жизни является то, что самое эту жизнь она снова мыслит как некую *безличную реальность*. Последняя, хотя она и может быть созерцаема человеком изнутри, поскольку он сам есть тоже проявление жизни, однако не тождественна его личности, напротив, она представляет собою субстанцию, но, в отличие от субстанции философов-рационалистов, непостижимую с помощью рациональных средств. Именно поэтому, как пишет Веттер, "Ницше по отношению к воле оставался в высшей степени зрителем: его личное поведение, как и поведение Шопенгауэра, не представляло собою чего-то единого с тем стремлением, о котором он возвестил. А у Киркегора, в сущности, невозможно разорвать жизнь и учение..." (64, 110). У Киркегора та воля, которую

Шопенгауэр назвал мировой, выступает как его собственная, глубоко лично переживаемая страсть.

Это различие, отмеченное Веттером, имеет, однако, более глубокую основу. Если для Шопенгауэра и Ницше воля, как слепой и неразумный порыв, есть нечто от века существующее, равно проявляющееся как в человеке, так и в животном (так что можно было бы говорить о его космическом значении), то у Киркегора дело обстоит совсем не так. Киркегор считает, что чувственно-эротическое начало, или "демоническая чувственность", возникает исторически и ее возникновение есть результат деяния самого человека. Демония чувственности, по Киркегору, рождена христианством. Что же касается Ницше, то он, напротив, в своем "Рождении трагедии" попытался показать, что древнегреческий мир, так же как и мир христианский, знал "демонию воли" и даже положил ее в основу своих религиозных культов. С точки зрения Ницше, историческая смена культур не приносит и не может принести ничего нового, — сущность жизни всегда равна себе, так что каждая культура лишь по-разному выражает одно и то же.

Поэтому для Ницше музыка выступает всегда как способ выражения воли — такой была и музыка в древности. Хор в греческой трагедии выступал, по Ницше, как воплощение принципа бытия — воли, в которой каждый индивидуум сливается с другим, в отличие от мира видимости, иллюзорного мира индивидуации, нашедшего свое выражение в аполлоновском искусстве (пластическом). Характерно, что для Киркегора греческая чувственность именно потому не могла быть музыкально-эротической, что она выступала не как *личное* начало, а носила безличный характер. Это, в частности, выразилось, по Киркегору, в характерной детали греческой мифологии: бог любви Эрот сам никогда не влюбляется (46, 76). Любовь, стало быть, есть для грека природно-безличная сила, которая подчиняет себе индивида, подобно стихии, сама не будучи при этом самознательным существом.

Музыка, по Ницше, как раз и есть выражение этой стихийно-безличной силы; по Киркегору же, музыка только тогда обретает свой абсолютный предмет, когда эта сила перестает быть безличной, то есть "непосредственно-природной", и принимает личный характер, выступая как отрицаемая индивидом во имя духовного начала и только благодаря этому отрицанию приобретая над ним великую власть, власть демоническую. Эту власть она имеет, стало быть, не сама по себе, эту власть над собой ей дал сам индивид, потому она и носит теперь глубоко личный характер. Индивид сам ставит себе запрет быть чувственным, сам же преступает его — и тогда только становится демонической личностью.

Музыка лишь при этих условиях теряет свой прежний статус, какой она имела в греческой культуре, и приобретает характерную напряженность раздвоенности. "Музыка, — пишет Киркегор, — в самом строгом смысле оказывается христианским искусством или, правильнее, искусством, полагаемым христианством... поскольку она выступает как медиум того, что исключается и тем самым полагается христианством. Другими словами, музыка — это демоническое" (46, 78).

Чувственность, по Киркегору, становится абсолютным предметом музыки при наличии двух условий: во-первых, напряженно-разорванного, демонического характера чувственности и, во-вторых, непосредственного, неререфлектированного проявления этого демонизма. Наличие обоих условий мы имеем в лице Дон Жуана: его чувственность демонична и непосредственна. У Фауста она уже теряет свою непосредственность, он постоянно рефлектирует по поводу своей расколотости, превращая свой демонизм, свою игру с дьяволом в предмет собственных размышлений: чувственность Фауста лишена непосредственности и потому немзыкальна.

Нидермейер рассказывает, что Новалис в свое время начинал лекции по эстетике с того, что предлагал своим слушателям музыкальное введение — симфонию Моцарта (57, 32). Он был убежден, что только так можно непосредственно ввести слушателей в мир философии, которая по самой своей сущности — музыкальна. Философия начинается с поцелуя — этот афоризм Новалиса можно было бы поставить эпиграфом к киркегоровскому "Или — Или". Ведь Киркегор не просто начинает с поцелуя — он пишет о поцелуе всю свою работу. Музыкально-эротическое — это тема не только статьи о Дон Жуане. И в этом смысле Киркегор, несомненно, находится в русле романтической философии, которую справедливо называют философией эстетической (3, VI, 489). Но если, с точки зрения Новалиса, музыка выступает как глубочайшее наслаждение потому, что она есть поэзия мира, высшая гармония, дарующая всему согласие с самим собой, то, с точки зрения Киркегора, она потому способна дать человеку высшее наслаждение, что в ней неосознанно, непосредственно, неререфлектированно, облаченное в прекрасную форму, выступает порочно-греховное начало, и музыкальное наслаждение есть наслаждение запретное\*.

\* Может быть, Киркегор был тем мыслителем, который, отказавшись от романтической философии как той формы, в кото-

---

\* Разумеется, этого нельзя сказать о музыке вообще: так, древнегреческая музыка, согласно Киркегору, в принципе не могла быть демонической.

рой романтики осознавали самих себя, вскрыл реальное содержание романтического мироощущения, показав, что в основе его лежит наслаждение запретным. Хотя романтики осмыслили самих себя в понятиях гармонии, однако реально они жили диссонансом: им была очень знакома "сладость от боли", хотя философы свои они строили под влиянием Фихте и Шиллера, которым была чужда подобная раздвоенность.

Различие внутреннего мира Киркегора и романтиков состоит в том, что последним наивысшее наслаждение доставляет запретное, однако они не сознают его как таковое, живя в магическом мире, мире высшей гармонии; Киркегор же чувствует запретность подобных переживаний, однако они доставляют ему тем более острое наслаждение. Это стремление к запретному, сладость греха, он знает не как нечто объективное, а как собственное внутреннее, и потому он так чувствует каждую мелодию, каждый такт любимой оперы Моцарта. "Слушай оперу "Дон Жуан" — если ты, слушая, не сможешь представить себе Дон Жуана, то ты никогда не представишь его себе. Слушай, как начинается его жизнь; подобно молнии из тьмы грозового облака, прорывается он из глубины серьезного, быстрее и непостояннее молнии и в то же время соблюдая ритм и такт; слушай, как он стремительно включается в многообразие жизни, как он прорывает ее прочную плотину, слушай легкие танцующие звуки скрипки, слушай первый намек радости, слушай восторг сладострастия, слушай блаженство наслаждения; слушай его дикий бег, его поспешное убегание от самого себя, все быстрее, все неудержимее, слушай страсть необузданного вождения, слушай опьянение любви, слушай шепот искушения, слушай, как втягивает водоворот обольщения, слушай тишину мгновения — слушай, слушай, слушай оперу "Дон Жуан"!" (46, 125).

Дон Жуан — это не тот эстетик, который не знает выбора, он уже выбрал себя\*, только не дал себе отчета в своем выборе: он наложил запрет; сам запрет он впервые осознает через его *нарушение*, через ту сладость, которую ему дает это последнее.

Подобное киркегоровскому, восприятие музыки как начала демонического мы встречаем вновь, уже в конце XIX в., в "Крейцеровой сонате" Льва Толстого. Правда, если Киркегор, слушая оперу Моцарта, превращался в Дон Жуана и наслаждался своим собственным наслаждением, то Толстой при этом,

---

\* У Шеллинга мы тоже находим совершенно недвусмысленное указание на то, что зло есть результат выбора. "Зло, — читаем мы в работе о свободе, — всегда избирается свободным выбором человека..." (23, 45).

в силу самой ситуации, описанной в повести, слушает сонату, посвященную Крейцеру, как бы созерцая со стороны чужое сладострастие, и потому музыка вызывает в нем прямо противоположную реакцию\*.

Эволюция, которую совершает европейское сознание XIX в. по отношению к музыке, прослеживается здесь вполне отчетливо. Для романтика Новалиса музыка — выше различия добра и зла, ибо она прекрасна; для Киркегора она потому так гипнотически прекрасна, что греховна; порочность красоты делает ее гораздо более неотразимой, чем ее невинность. В музыке Киркегор тем острее чувствует гармонию, чем более эта гармония соткана из внутреннего напряжения и диссонанса; он не может отречься от этой порочной красоты, хотя и не может отделаться от сознания ее порочности; Толстой, осознав порочность прекрасного, отказывается от него во имя доброго. Он настаивает на том, что добро и красота не только не совпадают, как это полагали теоретики романтического искусства, но, напротив, враждебны друг другу. "Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрасти-

---

\* "...Вообще страшная вещь музыка... Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует не возвышающим, не принижающим душу образом, она действует раздражающим душу образом... В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек" (17, XII, 192, 193). Это самый свирепый антиромантизм, антиэстетизм, какой вообще возможен. Толстой прекрасно поясняет состояние, в которое приводит его музыка, эта "самая утонченная похоть чувств" (17, XII, 196). "Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то иное, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу" (17, XII, 193). Но это как раз и есть то состояние, которого постоянно жаждет романтик: он хочет забыть свое жалкое истинное положение, предаться прекрасной грезе, уйти в мир сказки, в котором чувствуешь то, чего, собственно, не чувствуешь, можешь то, чего в действительности не можешь.

Киркегор, подобно романтикам и Толстому, хорошо ощущает гипнотическую силу музыки, но, в отличие от романтиков, он, как и Толстой, чувствует, что гипноз этот "от дьявола", что музыка — это "утонченная похоть чувств". И, наконец, в отличие от Толстого, он не в состоянии отречься от этого гипноза, хотя как раз к этому призывает киркегоровский этик. И не может отказаться не потому, что у него на это не хватает нравственных сил, но потому, что в конечном счете он не находит этическую точку зрения абсолютно истинной.



ями, красота же есть основание всех наших пристрастий. Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра” (17, XV, 101).

### *3. Трагическая вина как источник демонического эстетизма*

В соответствии с переосмыслением эстетического у Киркегора возникает новая трактовка трагедии. Глубокая внутренняя связь музыкального и трагического впервые была уловлена не Ницше в его “Рождении трагедии”, а Киркегором. Хотя, правда, последний не столь непосредственно связывает трагедию с “духом музыки”, однако для внимательного читателя совершенно ясно, что статья “Отражение античной трагедии в современной” (где речь идет о новой, возникшей в христианском мире трактовке трагической вины) является параллелью к размышлениям о музыке, которая в христианском мире приобрела, по сравнению с античным, совершенно иную роль и иное значение. Как христианство углубляет и изменяет “непосредственно-чувственное” отношение человека к миру, рождая эротически-музыкальную чувственность, точно так же оно по-иному заставляет осмыслить и трагическую вину.

”Между античной и современной трагедией, — пишет Киркегор, — есть существенное различие. Поэтому заблуждается тот, кто считает, что, как бы ни изменялся мир, представление о трагическом столь же неизменно, сколь неизменным остается плач как естественное выражение человеческой боли” (46, 165—166). В действительности, несмотря на ряд моментов, которые, по Киркегору, остаются общими как для античной, так и для современной трагедии, тем не менее в самой сущности восприятия трагического произошло важное изменение. Подобно тому как в античной и современной комедии налицо характеры и ситуации, которые и составляют формальную основу комического, однако то, что вызывает смех, тем не менее различно, точно так же обстоит дело и с трагическим: хотя формальные моменты построения античной и современной трагедии остаются общими, однако трагическая вина переживается в обоих случаях различно.

Собственно, различие между древней и современной трагедией уже до Киркегора пытались показать и романтики и Гегель; основное внимание при этом обращалось на повышение роли субъективного начала в современной трагедии по сравнению с древней. Так, Гегель в этой связи пишет: в греческой трагедии (да и в драматическом искусстве вообще) ”не предо-

ставляется исключительное место разнообразным описаниям внутреннего чувства и своеобразного характера, здесь не стоят в центре специальная завязка и интрига, также интерес не сводится к судьбе индивидов, но вместо этих более частных сторон обращается внимание на участие прежде всего в простой борьбе и развязке существенных жизненных сил и богов, царящих в человеческом сердце... Наоборот, в современной романтической поэзии преимущественным сюжетом является личная страсть... вообще судьба особого индивида и характера в специальных условиях. Здесь с этой точки зрения поэтический интерес лежит в величии характеров, которые благодаря их воображению и настроению обнаруживают вместе с тем, что они выше обстоятельств своей жизни и действий..." (7, XIV, 372, 373).

Такого рода различие между современным искусством, которое Гегель называет романтическим и которое совпадает с искусством, относимым Киркегором к христианскому (ибо Гегель, как известно, называет романтической именно христианскую эпоху, в отличие от классической, то есть античной эпохи), вытекает из установленного Гегелем основного принципа романтического мировоззрения вообще, а именно принципа "*субъективной достоверности*", которого в развитом виде античный мир не знал. Этот принцип находит свое выражение в постоянно возрастающей роли индивидуального, субъективного начала, в античности игравшего значительно меньшую роль, а в новое время наложившего свою печать как на философию, так и на искусство.

Киркегор же, как мы могли заметить раньше, видит отличие христианского мировосприятия от античного не только и не столько в повышении роли индивидуальности и тем самым в рождении рефлексии, интереса к внутреннему, хотя, несомненно, и этот момент тоже имеет место, в этом Киркегор никогда не сомневается. Главное же, что вносит новое время в духовный мир личности, — это внутреннюю разорванность, вызывающую то самое эмоциональное и интеллектуальное напряжение, которое Киркегор называет "*интенсивной духовной жизнью*" и которое тесно связано с появлением эротической чувственности. Именно потому для Киркегора такой большой интерес и представляет образ Дон Жуана, что в нем еще нет той рефлексии, которая, с точки зрения Гегеля, является основной отличительной чертой человека нового времени (но который тем не менее — дитя именно этого времени). Не Фауст, а Дон Жуан — вот первый и самый чистый продукт христианской религиозности, как она преломилась в европейском культурном самосознании, — такова мысль Киркегора, полемически заостренная против гегелевской философии культуры и философии искусства.

В соответствии с этим Киркегор считает, что наиболее существенное различие между греческой и современной трагедией состоит в специфическом характере восприятия трагической вины как зрителем, так и самим героем трагедии. Согласно Киркегору, Гегель, конечно, прав, когда он — как, впрочем, и романтики до него — считает характерной чертой искусства нового времени, в том числе и искусства трагедии, усиление момента субъективности. Однако это еще не вся правда относительно современной трагедии.

Чтобы рассмотреть характер трагической вины в древности и в наше время, говорит Киркегор, необходимо прежде всего определить границы трагедии. С одной стороны, если герой страдает совсем невинно — здесь нет *еще* трагедии. С другой стороны, если он сам — причина всех своих страданий, если он *только* виновен, то *уже* нет трагедии. Ибо в этом последнем случае его вина становится этической, а не эстетической и перерастает рамки трагедии — этическое, по Киркегору, не есть предмет трагического искусства. Итак, остается некоторая средняя сфера, в которой и разворачиваются все варианты трагических конфликтов. "В греческой трагедии вина, как и поступок, есть посредник между действием и страданием, и в этом состоит трагическая коллизия. Напротив, чем рефлексированнее становится субъективность, чем более пелагиански рассматривают индивида как предоставленного самому себе, тем этичнее становится вина. Трагическое лежит между этими двумя крайностями. Если индивидуум совсем не виновен, то трагический интерес снимается, ибо в этом случае трагическая коллизия лишена нерва; если же он, напротив, абсолютно виновен, то он не интересуется нас больше как трагический герой" (46, 171). Киркегор поэтому считает тенденцию искусства нового времени к перенесению интереса только в индивидуальное и субъективное лишаящей трагический элемент его подлинной почвы. Ибо при этой трактовке герой сам становится ответственным за все свои поступки, его вина, вместо того чтобы быть "невинной виной", становится вполне недвусмысленной, становится злом, грехом. А между тем "зло не имеет эстетического интереса, а грех не есть стихия эстетического" (46, 171).

Стало быть, для трагедии необходимо, чтобы герой был настолько невинен и настолько виновен, чтобы вызывать у зрителя, как в свое время писал еще Аристотель, сострадание и страх. В этом отношении прав, по Киркегору, также и Гегель, когда он говорит, что трагедия необходимо должна вызывать симпатию к нравственной правоте страдающего. "Но в то время как Гегель рассматривает сострадание вообще и усматривает его различие только в различии индивидуальностей, я хо-

тел бы подчеркнуть различие сострадания в зависимости от различия трагической вины. В античной трагедии скорбь глубже, боль меньше; в современной — сильнее боль, меньше скорбь” (46, 175). Киркегор анализирует различный характер трагического пока по тому впечатлению, которое оно вызывает у зрителя, ибо хотя в том и другом случае зритель сострадает герою, однако сострадает по-разному. ”Скорбь всегда содержит в себе нечто более субстанциальное, чем боль. Боль всегда указывает на рефлексию по поводу страдания, которая неведома скорби. В психологическом отношении интересно наблюдать ребенка, когда он видит страдания взрослого. Ребенок недостаточно рефлексирован, чтобы ощущать боль, но скорбь его бесконечно глубока. Он недостаточно рефлексирован, чтобы иметь представление о грехе и вине; когда он видит страдание взрослого, ему не приходит в голову размышлять об этом... Такова же, но в более совершенной и глубокой гармонии и греческая трагедия, поэтому она так мягка и так глубока в одно и то же время” (46, 175, 176). Напротив, современная трагедия вызывает в зрителе чувство сострадания, которое, скорее, соответствует состраданию взрослого, испытываемому при виде страдающего ребенка. ”Когда старший видит страдания младшего, ребенка, то боль сильнее, скорбь меньше. Чем более выступает представление о вине, тем больше боль, тем менее глубока скорбь” (46, 176).

Восприятие зрителя целиком определяется характером трагической вины героя. В греческой трагедии герой не знает о своей вине до тех пор, пока вдруг не обнаруживаются ее страшные последствия. Внутренне, *субъективно* он не чувствует своей вины, только *объективно* убеждается в том, что он виновен. Такое самочувствование выражает себя открыто, оно целиком объективируется вовне в виде жалоб, сетований героя на свою судьбу, которые так напоминают страдания невинного ребенка и вызывают у зрителя поэтому сострадание в виде скорби. Такого рода объективно выражающее себя страдание, страдание открытое, как его называет Киркегор, можно было бы назвать *пластическим* именно потому, что оно может быть зафиксировано, запечатлено, воспроизведено в виде наглядно-скульптурного, живописного образа. Греческая трагедия поэтому с такой точки зрения сродни самому греческому из искусств — пластике.

Напротив, в современной трагедии герой, пусть не совсем рефлексированно (ибо при полной рефлексии мы, как говорит Киркегор, уже выходим за рамки эстетического и переходим в сферу этики), знает о своей вине. Если позволительно такое парадоксальное выражение, он бессознательно знает себя вино-

ватым. Поэтому объективный результат не открывает ему впервые его виновность, напротив, он где-то, в самой глубине души, ждет этого результата, он не сомневается в исполнении рокового приговора. Но он тем не менее живет, как если бы он забывал об этом приговоре, он ведет себя непосредственно, он помнит о своей вине, не помня о ней. Объяснить эту форму трагической вины очень трудно. В самом деле, греческий герой может быть виновным и невинным одновременно, ибо вина и невиновность относятся к двум различным сферам: он виновен объективно, но невиновен субъективно. Эдип, например, убивает отца и женится на матери, объективно совершая тем самым преступление против нравственного закона, но он не знает об этом, даже более того, он совершает это, *стремясь не совершить*, убегая от своего рока. Субъективно он поэтому праведник, а объективно — грешник.

Но как быть с трагедией нового времени, которая предполагает, что у героя оба момента являются *субъективными*? Как объяснить одновременно субъективную вину и в то же время невиновность героя? Киркегор находит весьма любопытную форму выражения этого противоречивого характера вины, воплощая ее в виде двух друг в друге отраженных персонажей\* — Дон Жуана и Доны Эльвиры. В Жуане *нет сознания собственной вины*, хотя он, несомненно, виновен, его чувственность носит эротический характер именно потому, что он выбрал ее как противницу духа, а не как нейтральную по отношению к последнему. Он обольщает Эльвиру — само обольщение и есть его цель, смысл всей его жизни. Дон Жуан в какой-то мере выступает у Киркегора как эстетический эквивалент религиозного понятия дьявола. По своему сознанию он невинен, по реальному деянию — виновен. Напротив, Эльвира невинна в том смысле, что она оказалась только жертвой соблазна, но она виновна *по своему сознанию*, ибо как раз она все время сознает, в отличие от Жуана, что она, предпочитая его Богу, *сознательно* жертвует небом. То, что Жуан совершает, но не сознает, Эльвира отчетливо сознает, хотя в свершении она сторона скорее страдательная, чем деятельная. Оба по-разному

---

\* Киркегор все время подчеркивает взаимное отражение этих двух лиц: в их драматическо-музыкальном единстве Эльвира составляет драматический момент, Дон Жуан — музыкальный. "Слушая оперу Моцарта, — говорит Киркегор, — легко понять, что "отражение Дон Жуана в Эльвире" — это вовсе не фраза. Зритель не должен видеть Дон Жуана, он не должен видеть его вместе с Эльвирой в единстве ситуации, он должен слышать его в Эльвире, из Эльвиры, ибо хотя тот, кто поет, это Дон Жуан, но поет он так, что зритель, чем развитее его ухо, тем более испытывает чувство, как будто это голос самой Эльвиры" (46, 177—178).

оказываются виновными — по-разному невинными. Жуан виновен в оболъщении Эльвиры, но невинен в силу своей непосредственности, которая и делает его музыкальным, в отличие, например, от рефлектирующего Фауста; вина которого носит поэтому уже этический характер. Эльвира сама — жертва соблазна, но, в отличие от соблазнителя, она воспринимает это как грех — и виновна.

Именно потому, что Эльвира с самого начала сознает себя виновной, хотя объективно она — жертва, именно поэтому характер ее вины совсем иной, чем в греческой трагедии. Эльвира не может жаловаться и сетовать на судьбу, как это делает, например, субъективно невинный Эдип, напротив, она замыкается в себе, она молчит. Ее трагедия не может вылиться в слезах и жалобах — для этого ей недостает субъективного ощущения невинности, несправедливости совершающегося. Если у греков субъективно герой воспринимает рок как несправедливость, а объективно рок оказывается справедливым наказанием за родовой грех, то здесь, напротив, объективно Эльвира, как и Гретхен, невинна, но субъективно сознает себя виновной. У нее поэтому нет скорби — только боль. Если скорбь открыта и, как таковая, выливается вовне, то боль всегда скрывается глубоко внутри, ее невозможно объективировать в виде внешнего образа, даже жеста, движения, звука — она вообще не поддается пластическому изображению. Пластическое искусство, по Киркегору, может изображать только такое внутреннее, которое целиком обнаруживается вовне.

Раздвоение героя в трагедии нового времени — очень существенный штрих в киркегоровской трактовке трагического. Характерно не только то, что каждый из героев не может выступать самостоятельно (без Жуана невозможно понять трагедию Эльвиры, а без последней непонятна эротика Жуана), но и то, что каждый из этих моментов целого имеет свою логику. Так, анализ Жуана приводит Киркегора в область религиозного, — об этом у нас пойдет речь ниже; напротив, образ Эльвиры несет в себе собственно трагическое начало, поскольку трагедия, согласно Киркегору, принадлежит к сфере эстетического. В статье о трагическом Киркегор в качестве примера современного трагического характера приводит, правда, Антигону, давая ее новое истолкование, однако в этой новой Антигоне нетрудно узнать Эльвиру или Гретхен. То, что Киркегор для выражения своей концепции выбирает именно Антигону, вызвано самой спецификой статьи, где ставится задача показать, как в современной трагедии отражается греческая, а для этого Киркегор выбирает именно греческий сюжет, переставляя в нем только смысловые акценты.

”В греческой трагедии, — пишет Киркегор, — Антигона не занимается несчастной судьбой своего отца. Последняя, как непроницаемая скорбь, тяготеет над всем родом, Антигона же живет беззаботно, как всякая другая молодая греческая девушка... Трагическая вина Антигоны сосредоточивается вокруг определенного пункта: она должна похоронить брата вопреки запрету царя. Если это рассматривать как изолированный факт, как коллизию между любовью и пиететом сестры и произвольным человеческим запретом, то ”Антигона” перестала бы быть греческой трагедией — перед нами был бы современный трагический сюжет. Трагический интерес в греческом смысле этому произведению придает тот факт, что в несчастной смерти брата, в коллизии сестры с отдельным человеческим запретом находит отзвук печальная судьба Эдипа” (46, 186).

Гегель действительно отличает греческий сюжет от современного так, как это зафиксировал Киркегор (и имеет основание для такого отличия — с последним Киркегор тоже вполне согласен). Но сам Киркегор сосредоточивает свое внимание на другом моменте современной трагедии. Современная Антигона, по его мнению, отличается от героини греческой трагедии тем, что она не живет беззаботной, обычной жизнью, как другие девушки, ибо с ранних лет она сознает себя исключением, не такой, как все остальные: над ней тяготеет рок ее отца, и вся ее духовная жизнь сосредоточивается вокруг последнего. ”Она не принадлежит миру, в котором живет... ее подлинная жизнь — в глубокой тайне... эта жизнь — тиха и скрытна, мир не слышит ни одного вздоха, ибо ее вздох глубоко сокрыт в тайниках ее души. Мне не нужно напоминать о том, что она отнюдь не слабая и больная, а, напротив, гордая и сильная женщина” (46, 187). Погребение брата вопреки запрету тирана и следующую за этим казнь она воспринимает не как наказание за нарушение запрета, а как исполнение давно ожидаемой судьбы. Она уходит из мира, но и раньше она не принадлежала этому миру. В нем она и раньше жила инкогнито, ни одно живое существо не делило с ней ее тайну, даже любимый ею жених. ”В своем одиночестве Антигона испытывает не скорбь, а боль” (46, 189).

Современная Антигона в киркегоровском понимании сродни Эльвире и Гретхен, хотя на первый взгляд они и кажутся различными. И Эльвира и Гретхен, по словам Киркегора, ”немеют в своем отчаянии” (46, 228), их боль ни в чем не проявляет себя вовне (46, 238). Об Эльвире Киркегор говорит точно так же, как и об Антигоне: это очень сильная натура, гораздо сильнее Дон Жуана (46, 235). И хотя вина обеих не родовая в том смысле, как вина Антигоны, но она может быть понята

и таким образом — ведь, по существу, в основе их вины тоже лежит первородный грех. И хотя обе казались скорее жертвами, чем искустельницами, тем не менее они, как Антигона в ее современной трактовке, сознают себя виновными. Вина изолирует их, замыкает в себе, не выливаясь вовне\*.

Как киркегоровская трактовка музыки, так и его понимание современной трагедии, в отличие от классической, представляют собой осмысление одной и той же проблемы — проблемы расколотого, раздвоенного сознания, которое в то же время не сознает этой раздвоенности, хотя и живет ею. Именно этот недостаток самосознания, рефлексии превращает расколотость в эстетический феномен; само же наличие расколотоности делает этот эстетизм совершенно специфическим, резко отличающимся от наивного эстетизма языческого мира, в понятиях которого пытались осмыслить себя также и романтики, хотя, по существу, их мировоззрение было, несомненно, уже чем-то совсем другим.

\* \* \*

Весь анализ этого второго эстетика показывает, что мы имеем дело с иной структурой, чем та, о которой шла речь во второй главе. Главным определением первого эстетика было то, что он выступал как "природно-непосредственный" индивид, полагающий своим жизненным принципом наслаждение и не видящий, что последнее само по себе ведет к отчаянию. Чувственность первого эстетика отождествляется с языческой чувственностью, его сознание характеризуется непосредственностью в том смысле, что он не знает абсолютного различия добра и зла, полагая "или — или — все равно".

Напротив, чувственность второго эстетика — христианская, она рождается именно из принципа отрицания чувственности; стало быть, абсолютное различие добра и зла лежит уже в самой ее основе. Хотя Дон Жуан и не рефлектирует о том, что же, собственно, служит для него источником наслаждения, но, по существу, он бессознательно знает, что таким источником является греховное сознание нарушения запрета, преступления черты; он уже совершил выбор — и выбрал себя "злым".

Преодолением позиции языческого эстетика была бы этическая точка зрения, которую Киркегор и противопоставляет

---

\* Как справедливо замечает Т. Адорно, "статья о трагическом уже содержит мотив, который в неизменном виде воспроизводится в теологии Киркегора" (27, 28—29).



ему. Ведь в самом деле, если индивид следует своей чувственной склонности, "отдается своим пристрастиям", по выражению Толстого, то ему надо предложить в качестве противодействия склонностям — нравственный долг, т. е. *подчинение принципам доброй воли*. В этом случае перед нами альтернатива: или естественная, животная чувственность, или нравственная, человеческая воля. По существу, именно такова альтернатива чувственности и нравственности в этике Канта; эту же альтернативу в еще более резкой форме воспроизводит Толстой. В еще более резкой, потому что Кант еще не отождествляет красоту и "безнравственную чувственность", не противопоставляет красоту и добро как две несовместимые крайности, как это делает Толстой, выступая против входившего в моду в его время искусства неоромантизма (он его называл "декадентским искусством"). Для Канта красота, скорее, безразлична по отношению к добру, она не нравственна и не безнравственна сама по себе.

Так или иначе, но преодоление естественной чувственности должно быть делом самого индивида, и это рекомендуют ему все этики, независимо от различий между ними: и Кант, и Толстой, и киркегоровский асессор Вильгельм. С точки зрения этической зло состоит в предпочтении естественных, эгоистических склонностей нравственному долгу индивида; от самого же индивида зависит побороть в себе чувственное начало с помощью своей *доброй воли*.

Совсем иная ситуация складывается у второго эстетика. Здесь этическое требование теряет всю свою силу, ибо обнаруживается, что речь идет не о предпочтении чувственного начала доброй воле, а об *испорченности*, о предпочтении зла самой волей. Как же быть в этом случае? К какому началу в человеке апеллировать теперь? Киркегоровский Дон Жуан, а тем более Фауст — это не непосредственно-эстетические натуры, которые предаются животным склонностям из-за слабости волевого начала; напротив, это сильные, но демонические натуры, у которых, особенно у последнего, воля, несомненно, перевешивает чувственность, но воля злая. Она уже совершила выбор — и требования этика по отношению к ней выглядят неуместными, даже наивными.

Здесь мы можем еще раз вернуться к фигуре Нерона; хотя Киркегор приводит его в качестве человека, *не совершившего выбора*, то есть в качестве непосредственного эстетика, однако, по существу, Нерон как раз является той фигурой, на примере которой ясно можно видеть, как Киркегор, сознательно ведя речь об эстетизме как непосредственном отношении к миру, по существу, сам того не сознавая, раскрывает демоническую природу эстетизма.

Мы не случайно сравнивали в этой связи киркегоровское понимание эстетизма с феноменом властолюбия, описанным

Фихте в понятиях его философии. Поскольку Фихте не подозревает о демонической подоплеке властолюбивого характера, постольку его описание совпадает с киркегоровским анализом непосредственного эстетика, духовную конституцию которого Киркегор хочет продемонстрировать на примере Нерона.

Правда, нетрудно понять, почему Киркегор, описывая Нерона, считает его тем не менее непосредственным эстетиком; ведь Нерону была чужда христианская истина, а потому он и не мог, согласно Киркегору, иметь той "демонической чувственности", что была рождена христианством. Однако, несмотря на это, Киркегор реально демонстрирует уже не то, что намеревался показать. Реально он вскрывает тот феномен демонической, злой воли, который в дальнейшем станет предметом его пристального внимания. И в этом смысле характер его Нерона гораздо точнее может быть выражен в понятиях философской системы позднего Шеллинга, который развивался в близком Киркегору направлении. Вот как дает Шеллинг метафизическое объяснение властолюбивого характера: "Начало греха... в том, что человек уходит из подлинного бытия в небытие, от истины к лжи, от света в тьму, для того чтобы самому стать творящей основой и при помощи власти средоточия, которое он содержит в себе, господствовать над всеми вещами. Ибо и у того, кто удалился из средоточия, все еще остается чувство того, что он был — в Боге и с Богом — всем, всеми вещами; поэтому он хочет снова стать тем же, но не в Боге, как возможно было бы для него, а сам по себе. Отсюда возникает голод себялюбия, которое становится тем более скудным и бедным, но потому и тем более алчным, голодным, ядовитым, чем более оно отрекается от целого и единства. Само себя пожирающее и постоянно уничтожающее противоречие, внутренне присущее злу, заключается в том, что последнее стремится стать тварным, уничтожая в то же время связь тварности, и впадает в небытие, так как в высокомерии своем хочет быть всем" (23, 52).

Рассуждение Фихте, приведенное в предыдущей главе, еще исходит из предпосылки, которую мы на языке Киркегора можем назвать непосредственным эстетизмом; напротив, Шеллинг здесь говорит именно о той испорченной, греховной воле, которая, зная истину, выбирает ложь, предпочитает тьму свету, зло — добру, или, как сказал Достоевский, "начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским"\*.

---

\* Поразительно, насколько чувствовал Достоевский связь злой, греховной воли с преклонением перед красотой; именно размышляя над тягой к "идеалу содомскому", он пишет: "Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все

#### 4. Киркегор и Достоевский

Киркегор очень близко подходит к той нравственно-философской проблематике, которая составляла основной нерв творчества Ф. М. Достоевского.

В начале 60-х гг. в нашей литературе о Достоевском появилась интересная работа с интригующим названием "Достоевский и Кант". Автор ее, Я. Э. Голосовкер, попытался показать, что антиномии, поставленные перед читателем в романе "Братья Карамазовы", — это, по существу, те же антиномии, которые были обнаружены Кантом в его "Критике чистого разума". Кант, как известно, хотел доказать, что основные философские вопросы, испокон веку тревожившие человечество, не могут быть решены *теоретически*. Конечен мир в пространстве и во времени или бесконечен, духовен ли мир по своей природе или материален, существует ли свободная воля человека или не существует и, наконец, есть ли Бог или его нет? — все эти вопросы, как оказывается, по Канту, никогда не могут быть решены с помощью мышления. Причина тому та, что для их решения человеческий рассудок должен выйти за границы опыта, поскольку, разумеется, в опыте эти "бесконечные реальности" не могут быть даны. А выйти за пределы опыта рассудок не имеет права: его понятия — категории — имеют силу и смысл только в границах опыта. В результате своего размышления Кант приходит к выводу, что, поскольку невозможно теоретически доказать существование свободной воли и Бога, с одной стороны, а, с другой, без допущения их существования невозможно построить мир нравственности, постольку остается *верить* в то, что *знать* невозможно.

Тезис всех кантовских антиномий высказывается в пользу религиозного мировоззрения, антитезис — в пользу позитивистски-научного.

Голосовкер считает, что "Достоевский не только был знаком с антитетикой "Критики чистого разума", но и, сообразуясь с ней, развивал свои доводы в драматических ситуациях романа. Более того, он сделал Канта или, вернее, антитезис его

---

противоречия вместе живут... Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек, и с умом высоким, начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны, и горит от него сердце его, и воистину, воистину горит... Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает, что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей" (10, IX, 138, 139).

антиномий символом всего того, против чего он боролся (и в себе самом, и с противниками) как писатель, публицист и мыслитель. "...Если полагать, что — по Канту — речь в тезисе антиномий идет о "краеугольных камнях" морали и религии, а в антитезисе о "краеугольных камнях" науки, то о тех же "краеугольных камнях" речь идет и в романе" (9, 38, 39).

Не вступая в спор с Голосовкером относительно того, знали Достоевский "Критику чистого разума" или нет, попробуем проанализировать, в каком отношении стоит кантовский принцип антиномичности чистого разума к его этической проблематике. Действительно, Голосовкер прав: от имени тезиса говорит человек как умопостигаемое существо, субъект нравственного закона; от имени антитезиса — эмпирический индивид, субъект чувственно-эгоистических склонностей. Первый поступает согласно требованию чистого практического разума, которое является всеобщим; второй — в соответствии с собственной пользой или выгодой, не сообразуясь ни с каким всеобщим законом.

Чтобы не очень отвлекаться от нашей проблематики, отметим: от имени тезиса говорит киркегоровский этик, от имени антитезиса — эстетик как "природно-непосредственное" существо, то есть в нашем определении — языческий эстетик\*.

По Голосовкеру выходит, что Достоевский противопоставляет кантовский тезис, то есть человека нравственного, кантовскому антитезису, то есть человеку-животному. Однако же это не соответствует действительному построению романа, не соответствует тому, что мы видим даже на поверхности. В качестве антитезиса выступает отнюдь не просто "непосредственное животное", эгоистический индивид, следующий своим склонностям: тезису противостоит черт и заигрывающие с ним Иван Карамазов, Раскольников, Ставрогин — да почти все главные герои Достоевского. Голосовкер это сам отмечает, ибо и нельзя не отметить: "...антитезис в романе есть черт..." (9, 70).

Но кантовский антитезис слишком невинен для того, чтобы можно было олицетворять его в образе черта. Тот, кто следует антитезису, представляет собой эгоистического индивида, предпочитающего собственную выгоду нравственному долгу, — это человек своекорыстный, ставящий собственное благополучие выше всего остального. У Канта речь идет о том, чтобы помочь человеку справиться со своим животным началом: как раз последнее и есть у него воплощение безнравственности. Тезис и антитезис спорят о том, исходить ли человеку из своей

---

\* Мы здесь сознательно отвлекаемся от различий между этической позицией Киркегора и Канта, беря только то, что является общим для обоих.

свободы, то есть нравственного принципа, или из своей природы, то есть принципа чувственного. В свое время Шеллинг писал о кантовской этике следующее: "Согласно этим представлениям единственная основа зла — в чувственности, животности, земном начале: небу противопоставляется здесь не ад, как следовало бы, а земля. Такое представление есть естественное следствие учения, согласно которому свобода состоит исключительно в господстве духовного начала над чувственными желаниями и склонностями, добро же имеет источником чистый разум; с такой точки зрения, понятно, для зла не может быть никакой свободы (ибо здесь преобладают чувственные склонности); вернее же, здесь совершенно уничтожается зло" (23, 37).

Действительно, Шеллинг совершенно прав: когда человек следует антитезису, то это означает просто, что он поступает не свободно, что его воля молчит, ибо воля по самой своей сущности добра, и стоит разбудить ее, обратиться к ней, как она, согласно Канту, поможет человеку преодолеть злое, чувственное, несвободное начало. Быть злым — значит, по Канту, быть несвободным, быть свободным — значит быть добрым.

Но не надо особенного глубокомыслия, чтобы понять, что такая постановка вопроса существенно отличается от пафоса романов Достоевского, у которого речь идет не о преодолении доброй волей злых чувственных склонностей, не о борьбе между "склонностью и долгом", то есть "землей и небом", — у Достоевского "дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей". Но дьявол — это уже не из кантовского словаря. У Достоевского речь идет не о противоположности доброй воли и животности-чувственности, а о противоположности *доброй и злой воли*, о противоположности заповеди Бога и заповеди дьявола, то есть, говоря словами Шеллинга, неба и ада. Ибо именно злая воля находит свое отчетливое выражение в любимой Достоевским постановке вопроса: "смогу или не смогу преступить черту?" — вопроса, который ставят Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов.

В самом деле, не для того ведь убивает Раскольников старуху-ростовщицу, чтобы разбогатеть за счет награбленного, то есть, по Канту, предпочесть чувственные склонности, выгоду чувству долга. Он решает совсем иную проблему, как и все герои Достоевского, у которых есть "идея": может ли он "нарушить закон", *выступить против Бога и Его* заповеди, или, как говорит Раскольников, стать Наполеоном? Не случайно же ограбление "старушонки" оказывается лишь поводом\*, а не

---

\* "Старуха, пожалуй что, и ошибка, не в ней и дело! Старуха была только болезнь... я преступить поскорее хотел... я не человека убил, я принцип убил!" (10, V, 285).

собственно причиной. Еще более явственно это можно видеть на примере Ставрогина, где та же проблема "преступить черту" поставлена еще в более чистом виде. Преступить черту — значит сознательно предаться самому гадкому и низкому разврату, самому гнусному и мерзкому, с точки зрения самого Ставрогина, о чем свидетельствует его "Исповедь".

Борьба героев Достоевского идет не между тягой к добру и чувственной склонностью, а между склонностью к добру и склонностью ко злу, между "божьим" и "дьявольским". Вот в чем состоят "две бездны" Мити, "бездна высших идеалов и бездна самого низменного и зловонного падения" (9, 79), бездна святости и бездна преступления — небо и ад\*. Да разве такое "напряжение принципа" можно встретить в "Критике чистого разума" Канта, для которого антиномия — это противоречие между поступком, совершенным в соответствии с законом свободы, и поступком, совершенным в соответствии с законом природы? В соответствии с законом природы поступает животное, но разве животному ведомы те "бездны падения", какие знают Митя и Иван Карамазовы? "Сладострастники" Достоевского — это те, кто испытывает наибольшую сладость не от чувственного наслаждения самого по себе, а от сознания своего падения, нарушения заповеди, преступления черты, их чувственность не является "непосредственно-природной"; она предполагает *отрицание духовности*, а не просто нейтралитет по отношению к последней, как это имеет место у Канта. Герои Достоевского так же раздвоены, так же любят зло, как и второй эстетик Киркегора, у которого тоже — союз с дьяволом, а не просто с животным началом в человеке.

И если для победы над животным началом достаточно обратиться к этическому, духовному началу в самом человеке, то для победы над дьяволом, для искоренения злой воли этическим принципом долга не обойдешься: как раз злая-то воля и есть уже победа над этим самым прямолинейным и честным

---

\* Почти буквально Достоевский здесь воспроизводит мысль Шеллинга о том, что "в человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится и вся сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба" (23, 30). Вот как говорит об этом Митя Карамазов: "...потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облакается Бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, Господи, я люблю Тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть" (10, IX, 137).

этическим законом. Для победы над чертом нужен уже Бог — своими слабыми силами человек тут ничего уже сделать не может. Вот почему у Достоевского постоянно повторяется один мотив: только пройдя через преступление, можно стать святым, только осознав в себе дьявола, человек обращается к Богу, ибо здесь других путей к спасению у него уже нет.

Но в талантливой книге Голосовкера тем не менее нашел себе выражение действительно важный мотив Достоевского: его оппозиция по отношению к научному мышлению, стремящемуся стать мировоззрением, его "антибернарство". Действительно, Достоевский ставит вопрос о том, что если "Бога нет, то все дозволено", если принять предпосылки естественно-научного миропонимания, то отпадает принцип "не убий", поскольку из-под него выбивается основа. Однако Достоевский показывает, что не само по себе понимание человека как естественного существа приводит к "падению", к "безднам" — напротив, оно, взятое само по себе, ни к каким безднам не ведет, о чем свидетельствует образ Ракитина, трезвого и спокойного человека, коему неведомы и непонятны ни падения, ни взлеты Карамазовых, который действительно есть олицетворение кантовского антитезиса, а потому лишен демонизма, его не посещает черт, у него нет постоянной борьбы с самим собой. Он может совершать мелкие пакости, как всякий человек, следующий чувственной склонности, но у него нет и не может быть "идеи", в силу которой он без всякой "пользы" для себя совершает страшное преступление, как Ставрогин, у него нет и "двух бездн", он не может понять, как эти бездны могут совмещаться. Понимание человека как естественного, природного, превращение науки в мировоззрение страшно Достоевскому потому, что уж раз появилась "злая воля", раз уж возникло сладострастное стремление к греху и "пакости", раз уж возник "идеал содомский" — а не просто Содом, — то без веры от него никуда не уйти. Более того, при таком повороте дела научное мирозерцание оказывается аргументом в пользу злой воли, хотя само по себе оно не является ни добрым, ни злым. Вот почему Достоевский так обрушивается на "бернаров".

Натянутость сравнения Достоевского с Кантом обнаруживается у Голосовкера очень часто, так, например: "Неустранимое противоречие решается у Канта тем, что оба противоположные решения принимаются одновременно, ибо свобода совместима с необходимостью, смерть — с бессмертием, независимое существо — с естественным законом (Бог — с природой). Точно так же разрешается противоречие и у Мити, ибо обе бездны созерцаются одновременно, ибо идеал Мадонны совместим с идеалом содомским; насекомое сладострастья

— с ангелом, гимн — с позором и вонью, подлость — с благородством...” (9, 80). При всем желании природная необходимость не может быть отождествлена ни с ”идеалом содомским”, ни с ”насекомым сладострастьем”. — и то и другое, так хорошо знакомое людям, неведомо природе. В ней нет ни содома, ни сладострастья, ибо для того и другого надобно привнести сознание, что чувственное начало есть начало злое, а после этого — возлюбить его, но не как просто чувственное, а как злое. Природе, животному чужд ”идеал содомский”, ибо оно не знает, что значит ”преступить черту”, вступить в единоборство с Богом.

Как видим, основная тема Киркегора — эстетизм как наслаждение запретным — является общей у него с важнейшей темой творчества Достоевского.

Чтобы покончить с вопросом о Достоевском и Канте, следует ради точности сказать, что у последнего была поставлена также и проблема, мучившая Достоевского, а именно проблема злой воли, изначального зла в человеческой природе. Но эта проблема ставилась Кантом не в ”Критике чистого разума” и не в ”Этике” (”Критике практического разума”), а в работе, посвященной религии, — ”Об изначальном злом в человеческой природе”. Однако эту проблему Кант только наметил, а развить ее подробно попытался Шеллинг в своих ”Философских исследованиях о сущности человеческой свободы”. Что же касается Достоевского, то логично предположить, что ему гораздо более близкой была проблематика, поставленная Шеллингом (разумеется, это не исключает предположения Голосовкера, что он мог знать и Канта). Ведь, как известно, идеи Шеллинга были чрезвычайно популярными в России середины XIX в. и оказали непосредственное влияние на русских философов-славянофилов, близких к Достоевскому, чего нельзя сказать о Канте. Более того, такие русские философы, как Хомяков, Киреевский и другие, объявляли Шеллинга самым глубоким мыслителем из всех, когда-либо ставивших проблему свободы.

## 5. Рыцарь веры — Авраам

Вслед за работой ”Или — Или” в 1843 г. Киркегор выпускает новое произведение ”Страх и трепет” под псевдонимом ”Иоганнес де Силенцио”. И действительно, силенцио — молчание — становится здесь темой исследования. По тому, насколько в этой работе непосредственно продолжается размышление, начатое в ”Или — Или”, она могла бы даже быть включена в последнюю в качестве третьей части. Вся работа построена на



основе библейской истории об Аврааме, которому Бог повелел принести в жертву единственного сына — "сына его старости" — Исаака.

История об Аврааме столь сильно занимала Киркегора потому, что перед ним со всей остротой встала проблема веры как единственного спасения для человека, который сам себя — с помощью воли — уже не может спасти, ибо его воля испорчена, зла и сама нуждается в помощи. Альтернатива, намеченная в "Или — Или", — между эстетическим и этическим — касается только непосредственного эстетика, того, чья воля еще молчит, так что ее надо пробудить к деятельности. Это альтернатива между животным и нравственным, а уж коль человек выбрал себя, коль его воля стала демонической, то помочь ему может только что-то более радикальное, чем мир нравственности, — вера. "Грех, — пишет в связи с этим Киркегор, — не есть первая непосредственность, грех есть более поздняя непосредственность". А этика имеет дело, по Киркегору, только с "первой непосредственностью"; поэтому "как только появляется грех, этика гибнет, и именно на понятии раскаяния, ибо раскаяние есть высшее выражение этического, но как раз, как таковое, оно есть глубочайшее противоречие этики" (47, 179).

Однако, как мы помним, в работе "Или — Или" Киркегор вложил понятие раскаяния как одно из важнейших в программу своего этика; здесь же он заявляет, что это понятие составляет глубочайшее противоречие этики. Как раз такого рода противоречия в произведениях, а часто и в одном произведении самого Киркегора приводят его исследователей к мысли, что не представляется возможным установить его собственную точку зрения и действительную логику его рассуждений. И тем не менее в данном случае противоречие в определении сферы этического можно разрешить, исходя из наличия у Киркегора в его первой работе "Или — Или" двух эстетиков — непосредственного и демонического, которых он сам в этой своей работе недостаточно четко отличает друг от друга. В результате этик, начиная с критики непосредственного эстетика, противопоставляя его природному отношению к миру отношению нравственное, доказывая ему необходимость выбрать абсолютное различие добра и зла, незаметно для себя переходит к спору со вторым эстетиком, который уже не есть "непосредственно-природное" существо, который хорошо знает различие добра и зла, но именно поэтому этик чувствует недостаточность для него своих этических аргументов. Вот тогда-то и вводятся понятия раскаяния, "выбора себя грешным перед Богом" — одним словом, все те понятия, благодаря которым этическое учение

ассессора Вильгельма отличается от этического учения Канта. Тут появляется и критика кантовского понимания этики как общего для всех принципа долга, а также киркегоровское понимание долга как только индивидуального, которое, собственно, уже выходит за пределы этического. Тут же появляются все те противоречия (в связи с понятиями отчаяния и раскаяния), которые и привели нас к необходимости проанализировать фигуру эстетика и обнаружить за ней второго эстетика.

Почему же, собственно, понятие раскаяния объявляется Киркегором противоречивым с точки зрения этики? Да потому, что речь идет не просто о раскаянии за те проступки, которых он не совершал. Только такое раскаяние, по существу, имеет в виду Киркегор, когда предлагает своему эстетика раскаяться перед Богом в том, "что он возлюбил меня раньше, чем я его". Что же касается этики, то она рассматривает индивида, отвлекаясь от этих религиозно-метафизических предпосылок, и потому ставит ему в вину только то, что он действительно совершил. В противном случае границы этических требований, весьма строгие и определенные, неизбежно оказались бы неясными и размытыми. Именно потому, что этические принципы учитывают только действия и поступки, совершенные самим индивидом, что они не требуют от него раскаяния в том, чего он не совершил, они обладают известной определенностью и общезначимостью, имеют силу для каждого. Собственно, так определяет теперь этическое начало и Киркегор: "Этическое, как таковое, есть всеобщее, а как всеобщее оно значимо для каждого... Оно имманентно покоится в самом себе, не имеет ничего вне себя, что было бы его телосом\*, а само есть телос для всего, что вне его... Непосредственно чувственно и душевно определенный отдельный индивид имеет свой телос во всеобщем, и его этическая задача состоит в том, чтобы постоянно выражать себя в нем, снимать свое одиночное бытие, чтобы стать всеобщим. Как только отдельный индивид по отношению ко всеобщему хочет сделать себя значимым в своей единичности, он совершает грех и может вновь примириться со всеобщим только посредством признания этого" (47, 144).

Понимание этического как всеобщего полностью совпадает с определением этического как разумного в противоположность эстетическому как выражению непосредственно чувственного начала, единичного, находящего свою цель (телос), смысл своего существования во всеобщем. Из этического в такой его трактовке изымаются все те моменты, которые были привнесены в него Киркегором прежде и, по существу, принадлежали

---

\* Целью (греч.).

уже сфере религиозного, и соответственно эстетическое начало выступает не в виде двух совмещенных принципов — непосредственной и демонической чувственности, а в своем первом значении — непосредственного природного начала. Все моменты, выступавшие в работе "Или — Или" в неэксплицированном, спутанном виде, расставляются по своим местам: эстетически непосредственная (греческая, языческая) чувственность снимается и "находит свою истину", если употребить выражение Гегеля, в этически-всеобщем; напротив, демоническая чувственность, греховная, испорченная воля не может спастись в этическом — ее спасением может быть только вера. Два мира — язычески-непосредственный и христиански-демонический — разводятся совершенно определенно.

Для пояснения своей мысли Киркегор вновь возвращается к проблеме трагедии. Теперь, правда, он рассматривает трагическое несколько иначе, хотя в этом рассмотрении легко увидеть его прежние размышления. Классическая древняя трагедия, которую Киркегор отличал от современной уже в работе "Или — Или", выступает теперь в другом своем аспекте, чем прежде, а именно трагический герой (в качестве примера Киркегор особенно часто ссылается теперь на Агамемнона) — это тот, чье индивидуальное бытие вступает в конфликт со всеобщим. Если в результате такой коллизии индивид жертвует своей индивидуальностью ради всеобщего, отказывается от нее, приносит ее в жертву — он трагический герой. Брут, который собственноручно казнит сына за забвение последним своего долга перед отечеством, Агамемнон, приносящий в жертву дочь Ифигению, когда того требуют интересы всеобщего, — это герои, имеющие в себе силу подавить индивидуальное начало, начало эстетическое, ради всеобщего, этического, подавить свои склонности ради выполнения долга: "Трагический герой остается внутри этического... Трагическому герою нужны слезы, он требует слез, и где найдется завистливое око... которое не заплачет вместе с Агамемноном?.." (47, 148—150).

Именно потому, что трагический герой — непосредственный природный индивид — жертвует своим индивидуальным началом ради всеобщего, он оказывается понятным и близким каждому, ему сострадают все, ибо всеобщее есть та сфера, которая может быть опосредована, это сфера, доступная и понятная всем. В этой сфере все равны, в ней нет исключений, и если этическое начало ставится в качестве наивысшего, рассуждает Киркегор, то это означает, что все то, что несоизмеримо со всеобщим, что выделяется, отличается, — выступает как зло. "Ибо если этическое, то есть нравственное, есть высшее, и все то, что в человеке несоизмеримо (со всеобщим),

выступает как зло... то не нужны другие категории, кроме тех, коими владела греческая философия" (47, 145).

При определении трагического мы вновь сталкиваемся с теми же понятиями, которыми пользовался Киркегор при разъяснении древней трагедии, а именно с понятиями скорби ("слез"), которую вызывает у зрителя трагический герой, и открытости самого героя — его горе понятно, доступно каждому, а потому, страдая, он не замыкается в себе. Однако здесь Киркегор делает акцент на другом моменте — на том, что коллизия классической греческой трагедии тесно связана именно с принципом этики, и, по существу, этот принцип всегда оказывается победителем в классической трагедии.

Значительно существеннее, однако, трансформируется в этой работе современная трагедия. Уже в рассмотренном нами аспекте трактовка Киркегором современной трагедии, по существу, в нераскрытом виде представляет собой несомненно попытку показать трагическую коллизию, взятую на уровне христианского мироощущения; это нетрудно заключить из того, как относится трагический герой к своей вине. Однако дальнейшее развитие христианского (или, как предпочитал раньше говорить Киркегор, современного) варианта трагедии оборачивается чрезвычайно интересно: герой христианской трагедии, если можно так выразиться, — это рыцарь веры Авраам.

Уже при первом различении современной трагедии от греческой Киркегор заявляет, что герой современной трагедии не может обнаружить вовне свое душевное состояние, это состояние таково, что единственно адекватной формой его внешнего выражения является отсутствие всякой формы выражения — это внутреннее состояние, в отличие от состояния героев греческих трагедий, принципиально невыразимо, необъективируемо. Однако Киркегор в "Или — Или" еще не может достаточно четко пояснить, почему же оно необъективируемо, почему герой современной трагедии — инкогнито. В "Страхе и трепете" предметом размышления становится именно эта тема. Киркегор приходит здесь к выводу, что герой современной трагедии (мы продолжаем пока пользоваться словарем работы "Или — Или") не может выразить себя вовне потому, что находится за пределами сферы всеобщего, ибо его коллизия — это не коллизия непосредственной субъективности ("склонности", говоря словами кантовской этики) с всеобщим нравственным принципом, и потому никакие средства выражения, поскольку последние всегда необходимо всеобщи, ему не даны.

"Пока я говорю, — пишет Киркегор, — я выражаю всеобщее, и если я этого не делаю, то меня никто не может понять" (47, 149). Трагедию Авраама нельзя понять — он и не может ее

выразить. В самом деле, в чем состоит его трагедия? Есть ли здесь столкновение склонности и этического долга? Нет, напротив, они полностью согласны, совпадают. В самом деле, этически понятый долг Авраама состоит в том, чтобы "любить собственного сына больше, чем самого себя", и этому долгу не противоречит "склонность" — он действительно любит сына больше, чем себя, сына, которого Бог послал ему и Сарре уже на склоне лет. Обычной для трагедии коллизии, как видим, здесь нет. Но тем страшнее ситуация Авраама: Бог требует, чтобы он принес в жертву Исаака. Это требование Бога исходит *лично* от Него и направлено *лично* Аврааму, оно не приобретает всеобщей формы, а потому, если его выразить вслух, звучит совершенно абсурдно и не может быть понято ни одним живым существом.

В самом деле, если человек, всю жизнь мечтавший о сыне, убивает его без всякой к тому видимой причины, то этот человек или сумасшедший, или садист, какого не знавало человечество, ибо что, в самом деле, могло бы побудить его к убийству, кроме сладострастного наслаждения собственным деянием? Единственная форма выразить себя, к которой и прибегает Авраам, но которая совершенно неадекватна самому его состоянию, так что прибегает он к ней только для того, чтобы хоть как-то дать другим представление о нем, — это сказать: "Бог искушает меня" (47, 170). Но именно потому, что поступок, который хочет совершить Авраам, в принципе антинравствен, противоречит принципу этики, Аврааму не только никто не может соболезновать, его просто никто не может понять. "Об Аврааме нельзя плакать. К нему приближаются с *horror religiosus* (священным ужасом), как Израиль приближался к горе Синай" (47, 150). Поступок Авраама с точки зрения этики, а это единственно возможная всеобщая точка зрения, просто абсурден.

Это как раз и приводит к тому, что рыцарь веры оказывается в полной изоляции, его судьба — находиться в полном одиночестве, и, как бы ни хотел он сломать стену между собой и другими людьми, как бы ни жаждал он сочувствия и поддержки, для него она принципиально невозможна. "У рыцаря веры есть единственно и только он сам, и в этом-то и состоит ужасное... Трагический герой жертвует индивидуальным в пользу всеобщего и в этом находит успокоение, рыцарь веры всегда в напряжении... Истинный рыцарь веры всегда в абсолютной изоляции" (47, 164). Киркегоровский рыцарь веры отнюдь не похож на романтического героя, отворачивающегося от толпы и замыкающегося в гордом одиночестве, напротив, его изоляция, одиночество мучительны для него, но разорвать круг, выйти из него он при всем желании не может. "Авраам молчит — но он *не может* говорить — в этом его беда и тоска. Если я,

говоря, не могу сделать себя понятным, то я не говорю, хотя бы говорил непрерывно день и ночь. Таков случай Авраама. Он может сказать все, но одного не может сказать, и поскольку он не может этого сказать, то есть сказать так, чтобы кто-то другой это понял, то он и не говорит. Язык облегчает потому, что он переносит меня во всеобщее. Авраам может сказать самое прекрасное, что позволяет выразить язык, о том, как он любит Исаака. Но это не то, что у него на сердце, на сердце более глубокое; он хочет принести его в жертву, ибо в этом состоит испытание. Это последнее никто не может понять” (47, 191).

Молчание, одиночество рыцаря веры Авраама — это внешнее выражение того, что он предпочел всеобщему — единичное, поставил единичное выше всеобщего. С точки зрения этического, всеобщего такое предпочтение уравнивает между собой преступника и святого. Ведь преступник — это тоже человек, который ставит индивидуальное выше всеобщего. На языке самого всеобщего, на языке этики нет средств для различения преступника и рыцаря веры. Это различие происходит уже по ту сторону этического, по ту сторону добра и зла.

Размышляя об Аврааме, Киркегор размышляет о самом себе — в этом состоит экзистенциальный характер его философии. Как вопрос о Дон Жуане и демонической чувственности есть личная проблема Киркегора, так и одиночество Авраама, отказавшегося от опосредованной связи с Богом через нравственный, всеобщий закон и возжаждавшего непосредственного, личного разговора с ним один на один, — это одиночество самого Киркегора. Экзистенциальный характер его философии выражается в том, что, о ком бы он ни писал, — он пишет о самом себе. О радикальности одиночества Киркегора очень точно говорит экзистенциальный философ Мартин Бубер: ”Его [Киркегора] одиночество было совсем другим, чем одиночество более ранних христианских мыслителей, имена которых любят называть рядом с ним, — Августина или, скажем, Паскаля. Не случайно рядом с Августином была мать, а с Паскалем — сестра, сохраняя их органическую связь с миром, как это может только женщина, посланница стихии. Напротив, центральным жизненным событием Киркегора и кристаллизующим ядром его мышления был отказ от Регины Ольсен как от женщины и как от мира. Это одиночество нельзя сравнить даже с одиночеством монаха, отшельника: у последнего отказ, по существу, происходит вначале, и хотя он вновь должен достигаться и совершаться, но не он является жизненной темой — а именно ею он является у Киркегора” (30, 199).

Одиночество, молчание Авраама, его тайна, которая, как и у Достоевского, противоположна секрету, потому что в сек-

реты играют, а от тайн сходят с ума, ставит его по ту сторону этического. Вера Авраама, так же как и наслаждение Дон Жуана, демоничны.

”Вера, — пишет Киркегор, — есть тот парадокс, что отдельный индивид, как таковой, выше всеобщего, что... единичный индивид, как таковой, стоит в абсолютном отношении к абсолюту. Эту точку зрения нельзя опосредовать, ибо всякое опосредование происходит как раз в силу всеобщего; она во веки веков есть и остается парадоксом, недоступным мышлению. И, однако же, вера есть этот парадокс, или же... веры никогда не было, именно потому что она всегда была, то есть — Авраам погиб” (47, 146). Или то парадоксальное состояние, недоступное мышлению, есть вера, и тогда Авраам спасен, или же это просто безумие, и тогда Авраам погиб — вот логика рассуждений Киркегора. Вся трудность в том, что никакими рациональными, человеческими средствами проверить это невозможно. Для человеческой этики, как и для человеческого разума, вера всегда выступала и должна выступать как состояние, ничем не отличающееся от безумия. Это и понятно, ведь ”Авраам действует в силу абсурда, ибо то, что он как единичный выше всеобщего, — абсурд” (47, 146). И поскольку абсурд невыразим в общепонятных словах, Авраам ”не говорит на человеческом языке”. С точки зрения абсурда Авраам говорит себе: ”Ведь это не свершится, или если это свершится, то Господь — именно в силу абсурда — даст мне нового Исаака” (47, 192).

Такая вера не имеет ничего общего с тем пониманием ее, которое исповедует обычный христианин, — не случайно Киркегор иронически относится не только к современной ему церкви, но и к монастырской жизни, поскольку последняя примиряет индивида с самим собой, вносит покой в его душу, тогда как, по Киркегору, вера выступает как высшее напряжение, как состояние крайней разорванности, как высшая страсть в двух значениях этого слова, ибо страсть — столько же активное, сколько и пассивное состояние, столько же наслаждение, сколько и мучение.

Обычно при характеристике религиозности Киркегора обращают внимание на тот действительно бросающийся в глаза момент, что Киркегор доводит до крайней остроты протестантскую форму ”общения с Богом” как общения один на один, при котором не может быть и речи о религиозной общине или священнике как посреднике между Богом и человеком. Но почему именно невозможен посредник? Почему диалог с Богом происходит строго с глазу на глаз? Киркегор, как ни один теолог до него, ясно дает понять почему: потому что вера,

имеющая демонический характер, не допускает посредника, даже такого посредника, как язык. Ведь посредник предполагает введение всеобщего принципа. Вера Киркегора демонична, ибо для излечения болезни, которой нельзя помочь человеческими средствами, — злой, испорченной воли — нужны средства сверхчеловеческие. "Демоническое, — пишет Киркегор, — имеет тот же признак, что и божественное, а именно что единичный индивид может вступить в абсолютное отношение к нему" (47, 178).

Действительно, вера — это нечто такое в человеке, что исходит уже не от самого человека. Нельзя поверить в Бога, говорит Киркегор, собственными силами, ибо вера, с точки зрения человеческой, есть абсурд, парадокс. "Трагическим героем человек может стать собственными силами, рыцарем веры — нет" (47, 155).

Демонизм веры выражается не только в ее абсурдно-парадоксальной форме, благодаря которой она оказывается по ту сторону человеческого, по ту сторону этического; он выражается также и в том, что Бог Авраама, Исаака и Иакова выступает главным образом в такой роли, в которой обычно выступает дьявол: он искушает, соблазняет. Это не добрый и справедливый Бог, он коварен и ненадежен. Это Бог, постоянно требующий доказательств верности Ему, ревнивый и беспощадный. Многие в Нем, конечно, от библейского Бога, суровость которого объясняется варварством и дикими нравами Его народа, но в то же время это и не древнееврейский Иегова. Это все-таки новый Бог, возникший в середине XIX в., Бог-ироник.

Посмотрим теперь, в каких же отношениях между собой оказались теперь этика и эстетика и как к ним обеим относятся вновь введенная сфера человеческого духа — религия.

Из приведенных здесь размышлений Киркегора становится ясно, что та обычная схема, с помощью которой наиболее удобно и понятно можно было бы истолковать его учение, а именно схема последовательного перехода от эстетического к этическому и затем к религиозному, предлагаемая в наиболее популярных очерках о Киркегоре, не соответствует действительному положению вещей. Нельзя сказать, что эстетическое преодолевается в этическом, а этическое, наконец, снимается в религиозном, нельзя, прочитав Киркегора, придерживаться схемы: эстетическое, то есть чувственно-непосредственное, — как первая ступень в развитии индивида; этическое, как нравственный долг, — вторая и вера, религиозное — третья, наивысшая ступень.

По Киркегору, если уж пытаться создать какую-либо схему его воззрений, следовало бы мыслить себе два типа личности,



один из которых (его Киркегор называет языческим) есть непосредственный, нерасколотый, нераздвоенный индивид, духовный мир которого целен и прозрачно ясен, но ограничен; крайние точки этого духовного мира — чувственно-непосредственное, "склонность", "единичное", и, с другой стороны, нравственно-опосредованное, долг, всеобщее. Для такого типа личности, по Киркегору, грех выступает как незнание всеобщего, зло — как невежество. Ведь именно такое определение зла дал в свое время Сократ. "Какое определение отсутствует в греческом понимании греха? — спрашивает Киркегор. — Воля, своеобразие. Греческая интеллектуальность была слишком счастливой, слишком наивной, слишком эстетической... чтобы ей могло прийти на ум, что кто-то, зная, что такое добро, не делал бы его или, зная справедливое, чинил несправедливость..." (49, 73, 74). Такой тип духовности исключает возможность злой воли.

Другой тип личности — его Киркегор называет христианским — раздвоенный, демонический; его наслаждение не есть непосредственно-чувственное удовольствие, напротив, он находит наслаждение уже в самом духовном, но в отрицательно-духовном, то есть дьявольском; ему только тогда доставляет что-либо глубокое, болезненное наслаждение, когда последнее связано с грехом, то есть с нарушением некоторого духовного установления, заповеди. Его воля утверждает себя *вопреки* всеобщей воле, вопреки нравственному закону, она есть своеволие. Это — одна из крайних точек духовной жизни расколотой личности, одна из ее бездн, это ее "Содом". Но чтобы другая точка, другой полюс мог уравновесить эту бездну, она должна быть не менее глубокой бездной — ею, по Киркегору, является уже не мадонна (как у Достоевского), а вера в абсурд, коварный и страшный Бог-ироник.

Поэтому если уж говорить о последовательности эстетического, этического и религиозного, то у Киркегора этическое вместе с непосредственно-эстетическим оказывается стоящим *ниже*, чем демонически-эстетическое вместе со своим двойником — демонически-религиозным. Ибо каждая из этих пар уже неизбежно содержит в себе свой второй полюс: непосредственно-эстетическое предполагает нравственное, а эстетическое, понятое как любовь к злему, — сверхнравственное, абсурдно-парадоксальную религию Авраама — "спасающегося преступника"\*.

---

\* Правда, фигура библейского Авраама несколько затемняет проблему киркегоровского "спасения верой в абсурд", ибо Авраам отнюдь не совершал тех преступлений, которые у Киркегора (как и у Достоевского) являются преддверием в храм "абсурдной веры", однако именно размышления над внутренним миром сладострастника Дон Жуана не случайно предшествуют "Страху и трепету".

Религиозное, как его понимает Киркегор, — это не ступень развития, следующая за этическим, напротив, оно полностью исключает этическое. Между этическим и религиозным как раз стоит киркегоровское "Или — Или" как принцип полного исключения одной из противоположностей. Киркегор противопоставляет свою экзистенциальную диалектику гегелевской именно потому, что если у Гегеля противоположные точки зрения в чем-то третьем примиряются и объединяются, то у Киркегора они выступают как взаимно уничтожающие противоположности. Вера, говорит Киркегор, предполагает абсолютное предпочтение единичного всеобщему, стало быть, с точки зрения этики вера тождественна злу и греху, ибо этический грех как раз и состоит в предпочтении индивидуального всеобщему (Кант).

## ИРОНИЯ КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ИСТИНА КИРКЕГОРА

Тут мы вновь неожиданно возвращаемся к той точке, с которой начали рассмотрение философии Киркегора, к понятию иронии. Ибо ирония, как определяет ее Киркегор в "Страхе и трепете", "есть движение, имеющее свою основу в том, что субъективность ставится выше действительности" (47, 189). Поскольку Авраам вступает в абсолютное отношение к Богу, его субъективность оказывается выше всеобщего — вновь воспроизводится принцип иронии, хотя и в новом звучании. В самом деле, разве не иронически звучит ответ Авраама на вопрос сына: "Где же агнец для всесожжения?" — "Бог усмотрит себе агнца для всесожжения, сын мой". Это были единственные слова, сказанные Авраамом сыну, — смысл их настолько неясен, что можно считать — Авраам ответил и не ответил Исааку. "Его ответ Исааку имеет форму иронии, ибо, если я что-то говорю и в то же время не говорю, — это всегда ирония" (47, 195). Киркегор анализирует здесь эту специфическую форму иронии следующим образом: "Исаак спрашивает Авраама, предполагая, что тот знает. Ответ Авраам — я не знаю — он сказал бы неправду. Сказать что-то определенное он не может, ибо то, что он знает, он не может сказать. Поэтому он отвечает: "Бог усмотрит себе агнца для всесожжения, сын мой!.." Если бы Авраам просто отказался от Исаака и больше ничего не делал, он сказал бы неправду, ибо он ведь знает, что Бог требует Исаака в жертву, и знает также, что он сам в этот момент готов принести его в жертву. Тем самым в каждый момент, после того как он совершил это движение, он совершал следующее, совершал движение веры в силу абсурда. Постольку он не говорит неправду,

ибо в силу абсурда ведь было бы невозможно, чтобы Бог сделал нечто совсем другое. Тем самым он не говорит неправду, но и не говорит ничего, ибо он говорит чужим языком” (47, 195).

Демонический эстетизм ироничен в силу своей двусмысленности, поскольку в нем все оказывается определенным через свою противоположность; демоническая религиозность — вера в абсурд, как единственная форма преодоления воли, ”возлюбившей зло”, — оказывается своеобразно перевернутой иронией. Здесь в качестве субъекта иронии выступает уже не сам индивид, а Бог. Бог Авраама своеволен и совершенно свободен, Он не знает никаких законов не только над собой, но не признает и тех, которые сам вчера утвердил в качестве основных этических принципов для своего народа, — и в этом он подобен романтическому ”я”, которое сегодня ставит над собой закон для того, чтобы завтра освободиться от него. Как романтик по отношению к своим созданиям остается чем-то запредельным, сохраняет дистанцию по отношению к ним, не дает себя понять в них и через них, ибо всегда оказывается выше им созданного, так и Бог абсурдной веры, находящийся по ту сторону Своих созданий, не дающий Себя понять и в то же время беспощадный к ним, — оба ироники.

Бог Киркегора так же трансцендентен по отношению к действительности (если мы употребим вышеприведенное выражение самого Киркегора), как и художник-романтик по отношению к своему произведению; трансцендентность Бога и абсурдность, парадоксальность веры — понятия тождественные. Именно потому, что Бог абсолютно непостижим в человеческих понятиях, вера предстает как абсурд.

Не только Авраам — рыцарь веры — выступает у Киркегора как инкогнито, поскольку его никто в принципе не может и не сможет понять, инкогнито является и Бог Киркегора.

Как раз потому, что Он инкогнито, единственный способ коммуникации с ним есть абсурдная вера, отвергающая всякие общезначимые принципы мышления и этики; только когда индивид становится по ту сторону общепонятного, отвергает всякий способ общения с людьми, перестает быть им понятным, когда его язык становится для них чужим — только тогда он вступает в сферу парадокса, где возможен разговор с Богом.

Именно поэтому у Киркегора возникает серьезная дилемма: или Бог или мир, или непосредственная связь с Богом или общение с людьми, пусть даже с одним-единственным близким человеком. Эта дилемма была разрешена Киркегором в пользу Бога, но весь ”страх, и беда, и парадокс” (рефрен Киркегора в ”Страхе и трепете”) состояли в том, что, отказавшись от людей и мира (в лице Регины), Киркегор не обрел и Бога. Как он сам неоднократно пишет в своем дневнике, он знает, что

значит быть христианином, хотя сам он и не может быть истинным христианином.

Киркегор анализирует библейскую историю об Аврааме, раскрывая тем самым собственные отношения с Богом. Знаменитые слова в дневнике, неоднократно цитировавшиеся Львом Шестовым в подтверждение своей концепции "трагедии Киркегора", а именно: "Если бы я верил в Бога, Регина была бы моей", — имеют совсем не тот смысл, который вкладывал в них Шестов, объясняя, что вера в Бога может дать человеку невозможное, так же как может сделать бывшее небывшим, а в данном случае она может помочь Киркегору преодолеть свой недуг и вступить в брак с любимой девушкой. Киркегор действительно считал, что, верь он в Бога так, как верил Авраам, он обрел бы силы преодолеть свою расколотость, свою непрекращающуюся внутреннюю рефлексию, мог бы "обрести самого себя" и освободиться от того отчаяния — меланхолии, которую сам он назвал "болезнью смерти" и которую так глубоко проанализировал в одноименной работе. Ибо весь тот демонизм, что так классически описан в его произведениях, начиная с "Дон Жуана" и "Обольстителя" и кончая "Понятием страха" и "Болезнью смерти", демонизм как наслаждение злом и грехом, как замкнутость и страх перед добром, — это болезнь самого Киркегора (44, 85). Именно от него, а не от физического недуга, как полагал Шестов, он искал спасения в таком крайнем средстве, как вера в абсурд. Вся его жизнь стала непрерывной борьбой за обретение абсолюта именно как абсолюта личного, — уже в самом этом выражении заключен, несомненно, парадокс, что хорошо понимает и сам Киркегор. И если бы такое обретение состоялось, демонизм, ироничность, раздвоенность были бы преодолены, и "Регина была бы моей".

Но самая постановка задачи исключала возможность ее решения. В самом деле, вера в абсурд сама становится столь же демонической, как и то, что должно быть преодолено с ее помощью. Борьба за обретение самого себя на пути парадоксальной веры становится самоцелью; в конце концов Киркегор отбрасывает какую бы то ни было возможность спасения, примирения с собой, умиротворения и объявляет смыслом и целью этой "безумной борьбы за веру" ее самое. Напряжение доводит-ся до высшей точки, и это наивысшее напряжение — одновременно сильнейшая боль и острейшее наслаждение (полное соответствие "демоническому эстетизму"!) — есть последнее слово религиозного учения Киркегора.

Но чем дальше он уходит в этой борьбе, тем дальше он от той цели, которую ставил перед собой, когда писал "если бы у меня была вера, я не потерял бы Регину Ольсен". В самом деле, Авраам благодаря своей вере обрел Исаака и вместе с ним

— весь мир, в который он вернулся вместе со спасенным сыном; Киркегор же не обрел Регину и в своем духовном напряжении все более удаляется от мира. Уже сам тот факт, что вера Авраама квалифицируется им как абсурдная, свидетельствует о том, что сам он не внутри ее, а вне, что он рассуждает с точки зрения того самого разума, для которого логика веры — это парадокс. И потому отнюдь не псевдоним "Иоганнес де Силенцио", а сам Киркегор говорит истинную правду, что он не понимает и не может понять Авраама, сколько бы ни пытался.

Позиция Киркегора, несмотря на все его страстное стремление преодолеть ироническую точку зрения, несмотря на борьбу за "обретение самого себя в вере", до конца остается иронической. Ирония — это не внешняя личина, в которую Киркегор облакал свои произведения, исходя из различных целей, внешних содержанию последних\*, ирония оказалась его собственной экзистенциальной позицией\*\*. И позицией трагической, ибо, в отличие от романтиков, которые видели в иронии средство освобождения от своей конечности, а также в отличие от Гегеля, который считал возможным преодолеть ироническое отношение к миру и обрести субстанциальное (в конечном счете приняв существующую действительность), Киркегор не принимает ни самодовольного способа ухода от пошлой действительности, ни примирения с нею. Он остается на позиции отрицания, которая, однако, рассматривается им самим как неистинная, он пытается в собственном сердце восстановить порвавшуюся связь времен и в то же время постоянно сознает свое бессилие совершить это.

Киркегор всю жизнь пытался преодолеть раздвоенность — и оставался раздвоенным; всю жизнь писал о том, что человек должен преодолеть отчаяние, — и жил в отчаянии; страстно боролся за серьезность философии в жизни — и оставался ироником и в своих поступках, и в своих произведениях; видел всегда спасение в вере — и не мог поверить\*\*\*.

---

\* См., например, 40, 93—96.

\*\* То же самое, по существу, имеет в виду Карл Лёвит, когда пишет: "Иронию" и "Совесть", в которых Гегель видел "вершину" морализирующей субъективности, Киркегор положил в основу человеческой экзистенции" (52, 15).

\*\*\* Об этом очень точно написал Карл Ясперс в своей статье о Киркегоре: "Киркегор знает: кто был несчастлив в любви, в качестве поэта может, как никто другой, воспеть ее счастье; тот, кто не решился вступить в брак с Региной, написал о браке, пожалуй, самое глубокое из всего, что существует в мировой литературе... И то же самое с верой. Кто не может уверовать в действительности, может создавать ее в собственном размышлении" (42, 122).

Вот почему Киркегор — писатель-псевдоним, вот почему парадокс — последнее слово его учения, а Сократ — его любимый герой.

”Это моя граница, я псевдоним”, — сказал как-то он о себе. И это совершенно точно. Псевдонимность — вот та самая тайна Киркегора, которую, как он писал в дневнике, он унесет с собой в могилу.

Вот почему невозможно рассматривать Киркегора как основателя какой-то определенной философской доктрины, но именно поэтому оказалось возможным сделать его предтечей целого ряда современных философских и религиозно-философских течений.