

«Метафизика трагедии» Лукача: рецепция и контексты

Чтобы хотя бы приблизительно очертить проблемное поле философских и эстетических дискуссий о сущности трагического и о жанровом своеобразии трагедии, необходимо отдать должное множеству различных направлений мысли. Трудно рассуждать о трагедии, никак не касаясь «Поэтики» Аристотеля, гегелевской «Эстетики» или «Рождения трагедии» Ницше. Тем более смущает философское рассмотрение трагедии как таковой, без внимательного отношения к идейным и сценическим реалиям того или иного времени. Всякий, кто пишет на эту тему, рано или поздно должен будет как-то решить эту проблему.

Однако наша задача скромнее: проследить судьбу известного эссе Георга Лукача «Метафизика трагедии» (1910) и показать, как жили некоторые его идеи в послевоенной философской эстетике. Рецепции «Метафизики трагедии» в немалой степени способствовали и личные контакты Лукача (прежде всего, близкая дружба с Эрнстом Блохом). Детали этого интеллектуального взаимодействия мы отчасти опишем ниже. Тексты Лукача, Блоха и Беньямина — пожалуй, наиболее яркие следы их разговоров. Именно тексты позволяют говорить о некоторой преемственности или, наоборот, о полемике. И хотя общность взглядов распространяется далеко за пределы метафизики трагедии, имеет смысл (особенно учитывая, что все трое переживали в то время быстрое и драматичное интеллектуальное развитие) остановиться на этой теме, тем более что в «Духе утопии» Блоха и в «Происхождении немецкой барочной драмы» Беньямина имеются явные реакции на эссе Лукача — вехи в герметичном пространстве эзотерической премудрости, столь характерной для интеллектуалов Веймарской республики.

Текст «Метафизики трагедии»¹ посвящен творчеству Пауля Эрнста

¹ Текст должен был называться *Metaphysik des Dramatisch-Tragischen*, на более простой формулировке настояла редакция журнала «Логос», где текст был впервые опубликован (см. письмо Лео Попперу: Lukács G. Briefwechsel. 1902–1917 / Hrsg. von Eva Karádi und Eva Fekete. Budapest: Corvina Kiadó, 1982. S. 173).

(1866–1933), немецкого писателя и драматурга², и близок теоретическим исканиям последнего. Лукач, как и Эрнст, считает, что трагедии должны быть чужды «полутона» и незавершенность реальной жизни, «анархия светотени»³, в чьих тенетах прячется, боясь однозначности, обыденное сознание. Позиция Лукача созвучна исканиям символистов и декадентов — он нарочито антиреалистичен (а уже через десять лет навсегда проклянет эту эстетику): «Всякий реализм способен уничтожить все формотворческие и посему жизнеутверждающие ценности трагической драмы»⁴. Столь же чужда позднему творчеству Лукача нарочито декларируемая элитарность: «Напрасно наш демократический век хотел насадить равные права на трагическое; напрасны были все попытки открыть это небесное царство душевной бедноте»⁵. Трагедия есть удел избранных, способных позволить форме (как высшей этической и эстетической инстанции) возобладать над своей жизнью. Идея собственной избранности и учреждения незримой церкви не покидала Лукача и в дальнейшем, когда внимание его переключилось с эстетики на этику.

Интересно, что впоследствии Беньямин, ссылаясь и на декадентские воззрения раннего Лукача, и на книгу Ницше⁶, будет критиковать современные ему представления об античной трагедии как «культурный снобизм» — прежде всего, с точки зрения этики⁷. Беньямин считал, что античную трагедию нельзя не только сравнивать с современной драмой (противопоставляя современного раскрепощенного и «свободного» буржуа задавленному обстоятельствами и потому гибнущему трагическому герою античности), но и подвергать окончательной оценке исходя из нравственных критериев. Этика по-настоящему действует лишь в жизни; осуждать или восхвалять героев трагедии, руководствуясь тем или иным моральным кодексом, бессмысленно⁸. Место этики *sensu stricto* — в жизни, а не в искусстве, где мы всегда имеем дело с цело-

² Впоследствии Лукач вел с ним активную переписку. Подробнее см.: Земляной С. Н. Доброта как эсхатологическая категория. 1-я и 2-я этики в переписке Георга Лукача и Пауля Эрнста // Этическая мысль. Вып. 3. М.: ИФ РАН, 2002. Текст эссе, однако, создает известные сложности — Лукач одновременно пишет и о метафизическом идеале трагического, и о трагедиях Эрнста.

³ См.: Лукач Г. фон. Метафизика трагедии // Душа и формы. Эссе / Пер. с нем. С. Н. Земляного. М.: Логосальтера Esse homo, 2006. С. 215.

⁴ Метафизика трагедии. С. 222.

⁵ Метафизика трагедии. С. 238.

⁶ Беньямин, несмотря на разногласия, много позаимствовал у Ницше, провозгласившего, что единственной подлинной формой драмы была античная, аполлоническо-скидионисийская трагедия, разрушенная сократическим духом рефлексии, вернуться к которой можно было, лишь восстановив утраченный миф (см., например: Fehér F. Lukács and Benjamin: Parallels and Contrasts // *New German Critique*. 1985. No. 34 (Winter). P. 125–138).

⁷ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. С. 93 и далее.

⁸ Об этом же Беньямин более развернуто писал и в своем трактате об «Избирательном родстве» Гете.

стным, самодовлеющим, придуманным миром. И хотя этические принципы из этого мира не изъяты, их нельзя абсолютизировать.

Но вернемся к Лукачу. Метафизической основой трагедии он считал тоску человеческой экзистенции по самости, по подлинному существованию. Трагедия как раз и основана на важнейшем в жизни мгновении сущности, на самообнаружении сущности, взыскуемой человеком, которая властно утверждает себя, отказываясь от всего незавершенного и от всех колебаний, от любой внешней орнаментации. В трагедии без всяких внешних причин формируется новое пространство, веет «жесткий горный воздух последних вопросов и ответов»⁹, учреждается новая этика, согласно которой все неопределенное (в том числе и прошлое) отбрасывается ради чистой сущности (как считает Лукач, именно это и удалось сделать Паулю Эрнсту). Трагедия brutally утверждает новую жизнь, которая полностью противоположна обыденной жизни¹⁰. Это жизнь, доведенная до своих последних возможностей, до предела, экзистенциально значимая жизнь. В трагедии стираются различия между миром идей и миром вещей. «Всякая истинная трагедия — это мистерия», пишет Лукач, а истинный смысл ее — пробуждение к жизни трансцендентального Бога, Бога, таящегося в человеке¹¹. Это пробуждение ничем не опосредовано, оно совершается резко и без всякой подготовки, которую Лукач отдает на откуп пропедевтике. Любое постепенное «развитие», воспитание, становление героя в трагедии лишается смысла.

Заметим, что насильственное принуждение к форме, о котором говорит Лукач, есть отражение любого творческого акта и любой последовательной *точки зрения*, всегда сопряженной с насильственным отказом от компромиссов и упущенных возможностей, отказом от осознания альтернатив. Именно это насилие и лежит в основе творчества. Эстетизированная тирания формы может принимать вид религиозного обращения, политического акта или просто экзистенциальной настроенности. Ощутима здесь и антигегельянская направленность, возможно не осознаваемая Лукачем до конца. В знаменательном письме Л. Циглеру, автору сочинения «Метафизика трагического»¹², Лукач,

⁹ Метафизика трагедии. С. 218.

¹⁰ Отдельно отметим, что критика ранним Лукачем обыденной жизни, томление по подлинности хотя и близки по сути устремлениям немецкого романтизма, — как полагает Л. Гольдман, Лукача можно даже соотносить с Хайдеггером и Ясперсом (Goldmann L. *Recherches dialectiques*. P.: Gallimard, 1959), — но не воспринимались так самим автором «Души и форм». В эссе о Новалисе Лукач упрекает романтиков в пассивном, чрезмерно созерцательном и субъективистском отношении к жизни и к художественному идеалу, в эстетической и метафизической «всеядности» их жизненных принципов. В этом смысле романтический идеал, по Лукачу, противостоит трагическому идеалу, сглаживая острые углы трагических противоречий.

¹¹ Метафизика трагедии. С. 216.

¹² Ziegler L. *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie*. Leipzig: Dürr'sche Verlagsbuchhandlung, 1902. Поскольку «Метафизика трагедии» была (не полностью)

уже ретроспективно оглядываясь на быстро ставший ему чуждым текст, разъясняет, что Циглер исходит из классических (то есть вместе с тем и гегельянских) эстетических понятий вины и конфликта, он же — из понятий сущности и границы. Конфликт, а вместе с ним вина, воздаяние и смерть — лишь формы проявления трагического как становления существенным¹³. Да и в целом высший метафизический смысл трагедии выходит за пределы проблематики конфликта и этики долга — трагического героя эти понятия не затрагивают¹⁴.

Метафизическая проблематика здесь обсуждается в самой что ни на есть канонической форме. Лукач заново, теперь уже на примере трагедии, ставит вопрос о существовании мира идей, о статусе идеальной сущности и — самое главное — о ее чувственном бытии. Жизненность сущности — вот главный философский и эстетический парадокс трагедии, парадокс «великих мгновений»¹⁵. Метафизика трагедии дает ответ «на самый деликатный вопрос платонизма: могут ли отдельные вещи также иметь идеи, сущности». Ответ таков: лишь «доведенное до своих крайних границ отдельное соответствует своей идее, является действительно сущим»¹⁶. Мир трагедии — это не мир всеобщностей (они слишком совершенны, чтобы жить действительной жизнью) и не Спинозовский мир, он гораздо интереснее, в нем случай не отсутствует¹⁷, не выступает как внешний фактор, а интегрирован в трагедию, он там, как пишет Лукач, везде и нигде. Иными словами, мир существенной жизни выше противопоставления необходимости и случайности.

Он возникает в *единое мгновение*, которое есть начало и конец, и здесь Лукач усматривает метафизическую основу единства времени¹⁸. Автор трагедии, поскольку она существует в языке, тщетно стремится выра-

напечатана в журнале «Логос» (Lukács G. von. *Metaphysik der Tragödie*: Paul Ernst // *Logos*. 1911. Bd. 2. S. 79–91; русский перевод см.: *Метафизика трагедии*. Статья Георга Лукача // *Логос*. Международный ежегодник по философии культуры. 1912–1913. Кн. 1–2. Репр. изд. М.: Территория будущего, 2005. С. 275–288), текст не могли не заметить, и в 1910–1911 годах он вызвал гораздо больше дискуссий, чем остальные работы, собранные в «Душе и формах». Лукач посылал статью, а затем и книгу многим выдающимся интеллектуалам того времени, среди которых были Л. Циглер, М. Бубер, Г. Зиммель и Э. Р. Курциус.

¹³ Lukács G. Briefwechsel. S. 232.

¹⁴ Feher F. Lukács, Benjamin, *Theatre* // *Theatre Journal*. Vol. 37. 1985. No. 4 (Dec.). P. 418.

¹⁵ *Метафизика трагедии*. С. 219.

¹⁶ *Метафизика трагедии*. С. 225.

¹⁷ Комментируя это положение Лукача, Блох пишет, что если из трагедии просто исключить случайность, то в результате останется лишь «самая пошлая и приземленная жизнь» (Bloch E. *Geist der Utopie* // *Gesamtausgabe*. Bd. 3. Fr. a. M.: Suhrkamp. S. 276).

¹⁸ Концепция мгновения была заимствована Лукачем у Керкегора, эссе о котором также вошло в книгу «Душа и формы» (см.: Feher F. *The Pan-Tragic Vision: The Metaphysics of Tragedy* // *New Literary History*. Vol. 11. 1980. No. 2. *Literature / History / Social Action* (Winter). P. 245–254).

зять мистическое переживание самости путем последовательного развертывания событий во времени. Мгновение как нечто вневременное может быть представлено в трагедии лишь неадекватным образом. Понятно, что нормативные требования классицистов Лукачем отвергаются как плоская пародия на мистическую вневременность, стремление протащить единство и целостность мгновения внутрь времени, тогда как в подлинной существенности временные отношения целиком изменены и перевернуты, а последовательность времен не имеет никакого значения. Именно поэтому Лукач пишет, что герои трагедии, идущие на смерть, уже давно мертвы, ибо мгновению неведомы отношения «прежде» и «после».

Очень интересное отражение (на это обращает внимание Беньямин) мысли Лукача получили в замечательном труде немецко-еврейского философа Франца Розенцвейга (1887–1929) «Звезда искупления» (1921). Розенцвейг описывает фундаментальную метафизическую настроенность трагического героя как упорство молчания, позволяющее ему утверждать свою самость. Именно эта самость и есть главный и единственный герой трагедии, встречающий в молчании свою смерть как свое величайшее одиночество и торжество. Розенцвейг подчеркивает: герой и умирает, и не умирает, поскольку характер как героическая самость бессмертен¹⁹.

Есть ли здесь место мистике? Лукач противопоставляет трагический и мистический опыт. Если первый — это путь борьбы и торжества самости в момент ее наивысшего проявления, то второй — путь самоотвержения, растворения самости в Абсолюте. В трагическом мироощущении самость сохраняет себя, но только чтобы — парадоксальным образом — стать свидетелем собственной гибели. Трагическое сознание интериоризирует смерть, для трагедии смерть «есть всегда имманентная действительность, с которой она неразрывно связана с каждым из своих событий»²⁰, тогда как мистик упраздняет реальную (в том числе и эстетическую) значимость смерти, тем самым упраздняя, делая избыточной и саму художественную форму трагедии. Продолжая эти мысли и соотнося их с «метаэтикой» Розенцвейга, Беньямин показывает, что молчаливое упорство трагического героя сменяется в истории развития драмы речью Сократа и готовностью к смерти, характерной для него в той же мере, что и для христианского мученика. Для Сократа смерть точно так же лишена смысла. Впрочем, сам дух диалога Беньямин ставит выше рациональной сократической пропедевтики. «Чистая драматичность (диалога. — И. Б.) восстанавливает мистерию, постепенно утратив-

¹⁹ Rosenzweig F. Stern der Erlösung. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 83–86.

²⁰ Метафизика трагедии. С. 224. Ср. также: Lukács G. Heidelberg Philosophie der Kunst // Werke. Bd. XVI. Darmstadt / Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 126–127, где смерть сама по себе описывается как высшая точка трагедии, независимо от того, что последует за ней.

шую сакральность в формах греческой драматургии: ее язык как язык новой драмы как раз и становится языком драмы барочной»²¹. И если трагический герой, идя на смерть, уже давно мертв, ибо его жизнь как бы выстраивается из смерти, то новый герой, презирующий смерть, становится в центр новых художественных форм.

Последний из рассматриваемых Лукачем парадоксов касается исторической трагедии, а точнее, соотношения трагического и истории²². Вершинам трагического с их всеобщностью противостоит историческая всеобщность и необходимость. Трагедия, по Лукачу, борется с обыденной жизнью, и предмет распри — история. Но уникальность исторических фактов, вечное несоответствие исходных идей и намерений реальным историческим деяниям всегда будут провоцировать «метафизический диссонанс»²³ в трагедии. Однако форма выступает ее категорическим императивом, не меняющимся в зависимости от реальных проявлений трагического, вечным недостижимым идеалом чистоты и ясности, к которому, как считал Лукач, и стремились выпранные трагедии Эрнста (а также, возможно, некоторые драматические опыты Поля Клоделя). Форма, как пишет Лукач философу и литератору Саломо Фридендеру, — это воплощенная парадоксальность, сосуществование взаимоисключающих и непримиримых принципов. В обычной жизни этой борьбы нет, принципы проходят друг мимо друга, не задерживаясь, не узнавая друг друга, поскольку они «неоднородны», не равня один другому²⁴. Но в исторических драмах Эрнста за тяжелой поступью исторической необходимости Лукач прозревает высокий дух и слепящий свет художественной формы.

Эстетика Лукача во многих важных моментах воспроизводится и у Эрнста Блоха (1885–1977), который, конечно, не мог не выразить интереса к «Метафизике трагедии», тем более что темы существенной жизни, мгновенного овладения самостью и пробуждения внутреннего Бога чрезвычайно характерны для его собственной ранней философии. Более того, именно благодаря полемике Блоха с Лукачем мы можем понять различия во взглядах двух близких друзей, которые в целом были на удивление единодушны, додумывали друг за друга новые мысли, посылали друг другу тексты и вносили в «красную книгу» мировоззренческие расхождения²⁵.

²¹ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 115.

²² Это особенно важно потому, что «Метафизике трагедии» предшествовала книга «История развития современной драмы», где была представлена попытка социологического анализа эволюции драматургии.

²³ Метафизика трагедии. С. 237.

²⁴ Lukács G. Briefwechsel. S. 230.

²⁵ Немаловажен, по-видимому, и тот факт, что «Происхождение немецкой барочной драмы» Беньямин, внимательный читатель «Духа утопии», писал в 1924 году на Капри, где много общался именно с Блохом.

Пересечения видны почти на каждом шагу: Лукач, например, во вступлении к «Душе и формам» трактует эссе как некоторый промежуточный, переходный жанр, жанр-«предтечу», проникнутый томлением по новому философскому синтезу, который должен явиться как новая большая система. Именно так мыслил свою будущую философию и Блох. В конечном счете именно к предвосхищению будущего тотального синтеза и сводится блоховская теория утопии, а жанр, в котором пишет Блох, несомненно, близок эссе²⁶. Еще очевиднее становится родство взглядов Блоха и Лукача в контексте *метафизики мгновения* — как вторжения вечности во время. Много страниц в «Духе утопии» посвящено «тме проживаемого мгновения», в котором мистический опыт сочетается с опытом повседневности. Лукач же возносит мгновение на вершину трагической эстетики, придавая ему особый метафизический смысл. Революционный характер мгновения был осмыслен Лукачем исходя из эстетики трагического, а Блохом — по впечатлениям от революционных битв 1917–1918 годов. Оба презирают унылый пейзаж буржуазного мира и считают искусство главной альтернативой эпохе «абсолютной греховности». Но если Блох искал эти новые смыслы прежде всего в музыке, то Лукач — в литературе.

В обеих редакциях «Духа утопии» (1918 и 1923 годов²⁷) содержится текст, фактически представляющий собой рецензию на «Метафизику трагедии» и названный «Экскурс / задержка и трагедия на пути к реальному изобретению самого себя»²⁸.

Как и во всей книге Блоха, здесь темный, запутанный слог и сложно реконструируемые отсылки (комментированного издания до сих пор не существует). Но ссылка на Лукача очевидна. Блох одобрительно отмечает, что трагическая смерть есть привилегия избранных, неотделимая от их жизни. Ее «нельзя определить иначе, кроме как исходящее всецело отсюда и возвращающееся, имманентное, совершенно немистическое принуждение к форме, к хоросу, к гешталту и к тому, что для Я наступает окончательный срок»²⁹. Блоху важно подчеркнуть, что трагедия (в том идеальном виде, в каком ее проповедует Лукач) есть продукт «обезбоженного» мира, в котором нет Бога или судьбы как *внешней* необходимости, правящей героями, словно марионетками. Бог покидает сцену, но остается зрителем: «Это не только единственно возможное новое благочестие, но и историческая, утопиче-

²⁶ Фактически все книги Блоха — это собрание эссе, написанных в разное время и по разному поводу.

²⁷ В первом издании этот текст был частью большого раздела под общим названием «Комический герой», от которого во втором издании осталось лишь обсуждение «Метафизики трагедии».

²⁸ В переписке Лукача и Блоха тематика трагедии тоже обсуждается, но лишь в одном письме, где Блох рассуждает конспективно и очень общо (см.: Bloch E. Briefe. 1903–1975. Bd. 1. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1985. S. 40–41).

²⁹ Bloch E. Geist der Utopie. S. 274–275.

ская возможность трагических эпох, времен, покинутых небесами»³⁰. Трагедия для Блоха, как и для Лукача, возможна лишь в расколдованном мире — именно такой представляла им современная эпоха, что отличало их от мифологического профетизма ницшеанской теории трагедии. Бог покинул этот мир, но остался зрителем — двусмысленное положение, для которого возможны различные интерпретации, но только не ницшеанская.

Трагический герой, присвоив себе смерть, будучи открыт судьбе, побеждает свою виновность и свой грех. Но Блох пишет, что если рассматривать эту имманентность смерти с исторической и религиозной точек зрения, то осмысленность ей может придать лишь некое кармическое учение, связывающее судьбу с чем-то фундаментальным, предшествовавшим жизни героя. Проблема, которая интересует в трагедии Блоха и решения которой у Лукача он не находит, — это проблема *внешнего мира*, оставленного Богом и исполненного зла. Лишь когда этот мир абсолютно безразличен к лукачевскому герою трагедии, последний способен обособиться, выделиться из мира. Но мир — не просто пассивный фон трагедии, Блох не может поступиться проблемой мира как процесса, обретения «апокалиптического ядра»³¹. Трагедия представляет встречу не с самим собой (как все остальное искусство), а с сатаной, с препятствием, с «ущербом» (*Nemnis*) мира. Но за этой встречей должен последовать иной, более фундаментальный опыт — «реальная», то есть вырастающая из мира, и абсолютная встреча с самим собой. И здесь Блох делает еще один ход мысли, стремясь обособиться от лукачевской эстетики. Фактически он провозглашает, что более существенным, более фундаментальным отношением к миру, которое ближе апокалиптическим и утопическим устремлениям, является *комическое* отношение. Осознание трагической основы мира, безусловно, имеет смысл, но комедия (Блох вспоминает о Данте) и комический роман открывают нам более глубокие тайны. Беспричинная радость, ощущение легкости и юмор как творческая сила души, полагающая реальность, ставятся у Блоха выше трагической судьбы.

Трагедия и ее герои находятся по ту сторону истории, они суть фигуры утопии. Их путь всегда оказывается пройден наполовину, как путь Христа, преодолевшего судьбу, но вместе с тем покорившегося ей. «Герой не гибнет потому, что он обрел существенность, но потому, что обрел существенность, гибнет он; лишь это превращает подлинно значительное прибытие-к-себе-самому в героизм, в категорию могущественной судьбы и трагедии, что человека, которого крошит, превозносит, и именно потому, что делает из него крошево; лишь эта сверхсубъектная соотнесенность помещает трагическое внутрь связей завершено-

³⁰ Ibid. S. 275. Ср. идею «расколдованного мира» у М. Вебера.

³¹ Ibid. S. 278.

незавершенных, приобщает его к завершению самого себя, прерванному на полпути, к изобретению самого себя, к древнему безжалостному противостоянию Прометея, Христа, с Хранителем мира и с нечистой совестью конца времен»³². Трагический герой — это герой революции, но в лоне подлинной революционной эстетики всегда таится смех — могучее творческое начало, позволяющее всему новому, неопределенному, не случившемуся до конца проникнуть в мир и взорвать его изнутри. Революционерам чужды длинные, напыщенные речи, сколько бы ни было в них достоинства и самоутверждения.

Конечно, различия между Блохом и Лукачем связаны не столько с эстетикой (хотя полемика о трагедии шла именно на этом поле), сколько с их онтологическими представлениями. Для Блоха неприемлема провозглашенная Лукачем тирания формы³³, ему не нравится статuarность трагического, он не понимает, почему форма не может быть историчной³⁴ и зачем так жестко противопоставлять жизнь и искусство. Иными словами, Блох предьявляет Лукачу негласный упрек в гегелевском духе, связанный в том числе и с тем, что если для Лукача важнейшую роль в философско-эстетическом исследовании всегда играл анализ *объективаций*, то Блох в центр своей философии поставил субъекта³⁵. Эта скрытая полемика возродилась в новых обстоятельствах и по иному поводу — в 1930-е годы в спорах об экспрессионизме (ставшем для Блоха подлинным искусством будущего), когда позиция Лукача стала непримиримо классицистской, а Блоха — авангардной, когда Лукач выступал ревнивым блюстителем чистоты форм (правда, уже совсем других, реалистических), а Блох защищал право художника на самовыражение и право зрителя на свободу интерпретации. Произведение искусства для Блоха не есть нечто застывшее и вечное, это часть утопического процесса, постоянно переопределяющая себя и выходящая за собственные пределы. И если анархия жизни была для Лукача лишь бессмысленным брожением, столкновением неоднородных и равнодушных по отношению друг к другу элементов, которой были противопоставлены неизменные формы, то Блох видел в ней предчувствие апокалиптического будущего. А что касается драматического искусства,

³² Geist der Utopie. S. 282–283.

³³ Ср.: Münster A. Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1982. S. 61–69.

³⁴ Проблему историчности форм прекрасно сознавал и Лукач (ср. его письмо П. Эрнсту: Lukács G. Briefwechsel. S. 282), написавший «Историю развития современной драмы» и затем философско-историческую «Теорию романа». Он понимал, что в теории трагедии следует убедительно показать, чем трагическое отличается от других художественных форм. Впрочем, в *метафизике* трагедии Лукач ставил себе другие, более отвлеченные философские задачи. Историко-социологический анализ любого типа здесь просто неуместен.

³⁵ Radnóti S. Bloch und Lukács: zwei radikale Kritiker in der gottverlassenen Welt // Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács. Fr. a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 184–185.

то жизнь, будь она даже бессмысленной и враждебной, должна стать элементом действия, должна войти в трагедию. Тем художником, который создал драму такого типа и которого в первом издании «Духа утопии» Блох причисляет к тайновидцам, предвестникам будущего, был не Пауль Эрнст, а совсем другой автор — Август Стриндберг³⁶.

Блох и Лукач не создали ни общей философской системы, ни теории трагедии. Полемика между ними — это не просто мелкие разногласия единомышленников, в конечном счете речь идет о фундаментальных политико-эстетических пристрастиях. Философия Блоха всегда характеризовалась радикальным протестом, бунтом против действительности, тогда как Лукач довольно быстро примирился с этой действительностью, имея на то основания не только политические, но и эстетические. Тоталитарность мышления, нежелание идти на компромисс в защите классики и в критике модернизма — все эти особенности лукачевского мировоззрения не позволили Лукачу примириться не только с Блохом, но и с новыми тенденциями в философской эстетике XX века.

Вместе с тем в 1910-е годы Блоху и Лукачу удалось радикально преобразовать господствовавший в то время в Европе теоретический дискурс и стать предшественниками эстетики совершенно нового типа. Метафизика трагедии Лукача и Ницше стала одним из исходных пунктов теории барочной драмы Беньямина, который затем (не без влияния Блоха) стал заниматься не XVII веком, а современным театром, проводя аналогии между эпохой барокко и экспрессионизмом³⁷. Впоследствии Беньямин описывал эпический театр Брехта, используя понятие «застывшая диалектика». Новый театр, далекий и от морализирования в традиции Аристотеля, и от аристократизма Пауля Эрнста, театр очуждения (*Verfremdung*) и шока, театр, где властвует жест, где овладение самостью не обрекает на тотальное одиночество, а приобщает зрителя к жизни коллективного революционного субъекта, стал для Беньямина предметом эстетической рефлексии. Но если избирательное сродство Блоха и Беньямина в 1920–1930-е годы было очевидным, то о Лукаче такого сказать нельзя. К началу 1930-х годов у него уже почти не было стилистических разногласий с советской властью. Однако эта история выходит за рамки нашего обсуждения.

³⁶ Bloch E. Geist der Utopie. Erste Fassung // Gesamtausgabe. Bd. 16. Fr. a. M.: Suhrkamp. S. 238. См. также: Jung W. The Early Aesthetic Theories of Bloch and Lukács // New German Critique. 1988. No. 45. Special Issue on Bloch and Heidegger (Autumn). P. 41–54.

³⁷ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 38–41.