

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ



РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Издательство
Русской христианской гуманитарной академии
Санкт-Петербург
2011

ББК 87.8
И 90

Ответственные редакторы:
д. филос. н. В. В. Прозерский,
д. филос. н. Н. В. Голик

И 90 История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. — 815 с.

ISBN 978–5–88812–442–0

Учебное пособие «История эстетики», освещающее историю эстетической мысли с древности до XXI века включительно, рассчитано на студентов философских факультетов художественных вузов, преподавателей эстетики и культурологии, всех, кто изучает гуманитарные дисциплины, а также читателей, интересующихся проблемами эстетики и истории культуры.

ISBN 978–5–88812–442–0



© Авторы сборника, 2011
© Русская христианская
гуманитарная академия, 2011

Памяти
Моисея Самойловича КАГАНА

ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемом вниманию читателей учебном пособии по эстетике избрана методология, которую можно обозначить как изложение эстетики в культурно-историческом ключе. Эстетика рассматривается не только как философская дисциплина, решающая свои профессиональные проблемы, но и как самосознание художественной практики, эстетической культуры и культуры как таковой, так как переходы между этими областями человеческой жизни настолько плавные и незаметные, что невозможно точно определить разделяющие их рубежи. Отсюда вытекает заключение, что культура во всех своих проявлениях обладает правом обозначаться понятиями, носящими эстетический характер, — жанр, стиль, образ. Признание этих положений расширяет традиционное деление эстетики на эстетическую теорию и эстетическое сознание, так как теперь проясняется, что эстетическая сфера представляет собой не только сознание, но и деятельность.

Эстетика зародилась гораздо раньше того момента, с которым связано обретение ею собственного имени, данного ей немецким философом Александром Готлибом Баумгартеном, выпустившим под этим названием книгу в 1750 году. Уже со времени первых мировых цивилизаций Древнего Востока можно проследить начало размышлений над эстетическими проявлениями культуры, над красотой и искусством в трактатах, посвященных различным темам религиозного и светского содержания. В античности эстетическая рефлексия получает уже четко выраженный философский характер. Накопление философских сочинений, посвященных красоте и искусству, созданных в промежутке от античности до Ренессанса, а от него до XVIII столетия — века

Просвещения, когда произошло наконец осознание эстетикой себя в качестве самостоятельной философской дисциплины, шло по нарастающей. Весь этот период, который можно назвать предысторией эстетической теории, получил в научной литературе имя «имплицитного» (скрытого, неявного)¹. Будет точнее определить его как время *диффузного* существования эстетики, принимая во внимание тот факт, что эстетические проблемы, еще не имея своего имени, были уже выявлены, эксплицированы, активно исследовались, хотя находились в рассеянном, разбросанном состоянии. Объединение их в одну область исследования было произведено А. Баумгартеном, Г. Мейером, И. Зильцером. Первый изобрел неологизм «эстетика», произведя его от греческого слова «айстетис» — чувство, ощущение, но практически отождествил эстетику с риторикой и поэтикой; второй распространил этот термин на другие искусства, а третий создал первую всеобъемлющую теорию «изящных искусств».

Эстетика возникла не потому, что ее открыл или изобрел Баумгартен. Его заслуга скорее в том, что он нашел нужное слово для уже существовавшего, но еще безымянного явления. Реальному возникновению философской эстетики в XVIII веке способствовало совпадение нескольких факторов. Во-первых, соединение различных форм деятельности, прежде характерных для разных искусств — свободных и механических — в единый блок, получивший название «изящного искусства», способного выражать чувства, занимающие *среднюю позицию* между чувствами духовными, которые понимались тогда как религиозные, и греховными — плотскими. Во-вторых, появление особой социокультурной группы «интеллектуалов» — интеллигенции, составившейся из выпускников европейских университетов, академий, представителей «свободных профессий», образованной части аристократии и городской верхушки, т. е. *публики*, обладающей развитым и свободным миром чувств. Этому сложившемуся светско-духовному строю чувств как раз и отвечало новое искусство. Отсюда возникла необходимость исследования этой новой сферы культуры чувств и их воплощения. Так подготавливалось рождение философской дисциплины, предметом освоения которой стал особый вид бытия, находящийся между идеальным и материальным, а потому не охватывавшийся аппаратом прежней философии. Таким новооткрытым видом бытия явилось автономное

¹ Бычков В. В. Эстетика. М., 2002; Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.

(станковое в широком смысле) произведение искусства, несущее в себе особый мир со своим пространством и временем, со своим строем чувств, отомкнутых от жизненных переживаний и повседневных дел, которые остаются по ту сторону рамки или рамп (в театре), за порогом музея, театрального или концертного зала. Сосредоточение внимания на структуре художественного мира отдельного произведения, а также на видо-жанровом строении мира искусств в целом, на его внутренних и внешних связях с культурой и социумом, привело к тому, что эстетика отождествилась с *философией искусства*.

С этого момента (второй половины XVIII столетия) эстетика, осознав свое философское призвание, обретает свой высокий статус в диалектических системах мышления выдающихся представителей немецкой классической философии и литературы — Канта, Фихте, Гете, Шиллера, Шеллинга, Гегеля. Этот второй период истории развития эстетической мысли поистине является классическим, его можно назвать «золотым веком» эстетики. Но с середины XIX века начинают появляться, а затем нарастать кризисные моменты.

Впрочем, они были заложены с самого начала в определение этой новой философской науки, получившей имя эстетики. Проблема заключалась в том, что греческое понятие «айстезис», обозначавшее чувство, ощущение, помещалось античными философами в учениях о душе между логосом (разум) и патосом, или пафосом (страсти, аффекты). Соответственно, познание, даваемое айстезис, — трактовалось как «смутное», не достигающее ясности и отчетливости разумного именно потому, что оно замутнялось страстями, от которых не было свободным. Баумгартен — надо отдать ему должное — возвеличил чувственное познание, заявив, что и оно может давать истину, если достигает совершенства, а совершенство чувственного познания и есть красота, осуществляемая в искусстве.

Но противоречие все равно осталось. Если эстетика — это наука о чувственном познании, дающем сенситивную истину, — аналог истины логической, то эстетика есть не более чем обозначение греческим термином чувственной ступени познания. В этом случае искусство также надо трактовать как познавательную деятельность на уровне чувственных образов, что в дальнейшем и происходило. Но если сделать акцент на *совершенстве* чувственного познания, то искусство есть, прежде всего, деятельность по созданию красоты, а не познания истины. Гегель попытался соединить в своей диалектической эстетической системе истину с красотой, определив последнюю как идею, или истину в чувственной

форме. Но в дальнейшем его диалектический синтез распался, и союз красоты с истиной не состоялся.

Как только романтики провозгласили целью искусства изображение «характерного», им пришлось или противопоставить эту новую категорию «ветерану» эстетической мысли — красоте, или как-то подогнать характерное под красоту, или заявить о существовании двух эпох в истории художественной культуры — античной, основанной на красоте, и современной, романтической, исповедующей принцип характерного.

Еще более трудная ситуация сложилась в реализме. Когда с середины XIX века знаменем изобразительных искусств и литературы стали реализм и натурализм с их принципами точного воспроизведения жизни как в ее типических проявлениях, так и в подробностях, нагруженных житейской прозой, невольно возник вопрос: а как быть с красотой? Так как окружающая реальность отнюдь не радовала ни красотой, ни поэтичностью, жесткое требование бескомпромиссной правды превратилось в суровый надзор над красотой, чтобы не допустить идеализации и приукрашивания действительности вместо ее правдивого изображения. Такого рода филиппиками против красоты пронизан трактат Л. Толстого «Что такое искусство?». Но и в магистерской диссертации Н. Г. Чернышевского, носящей название «Эстетические отношения искусства к действительности», о красоте речь идет в основном в первой части, посвященной прекрасному в природе и общественной жизни. Переходя к искусству, автор заявляет, что его содержанием является «все интересное для человека в жизни и природе». В искусстве важнее всего воспроизведение, познание жизни, ее социальная оценка, суд над жизнью, способность быть учебником жизни, а не сама красота.

Невозможность объединения категорий истины и красоты привела в середине XIX века к расколу эстетики. Позиция тех, кто утверждал приоритет познавательных функций искусства, художественной правды над красотой, получила название революционно-демократической. Представители другого направления создали так называемую «эстетическую критику» в России и эстетизм на Западе, исповедовавшие культ красоты.

В это же время сформировалась новая точка зрения на сферу эстетических чувств, что знаменовало начало перехода от классической эстетики к ее третьему — неклассическому (или постклассическому) этапу. Разница между ними очевидна. Классическая эстетическая мысль XVIII века утверждала, что к эстетическим чувствам можно

отнести лишь те, которые дистанцированы от телесных удовольствий, но не являются также удовольствиями познания или морального сознания. Эстетику немецкой классической философии сближало с романтизмом стремление к отделению чисто эстетических состояний как чувственно-духовных переживаний от остальной массы чувственных удовольствий как низших по своей природе и не достойных внимания философа. Теперь — в конце XIX века под влиянием движения, получившего название «философии жизни», началась реабилитация прав тела, всех органов чувств человека, эстетические переживания распространялись на все поле человеческих чувствований, включая обонятельные и тактильные. В следующем столетии эти идеи будут подхвачены эстетикой позитивизма во Франции (Ш. Лало) и в России (А. В. Луначарский).

С начала XX века начались непрерывно следующие друг за другом повороты и перевороты в эстетической мысли, приведшие к ее серьезному преобразованию. Идея служения искусства жизни, выдвинутая еще в предыдущем столетии, в XX веке сдвинула его с «миметической» позиции (отражения жизни) в направлении прямого вмешательства в жизнь. Такова была теория и практика авангарда 20-х годов, особенно ярко проявившаяся в постреволюционной России и повлекшая за собой «политизацию эстетики» в нашей стране и «эстетизацию политики» в Германии 30-х годов (как определил эти процессы В. Беньямин). Ко второй половине века эстетика раздробилась на ряд направлений, среди которых можно выделить структурализм, постструктурализм, феноменологический анализ искусства, герменевтику, аналитическую эстетику, психологию и социологию искусства, эстетику среды. (Этот список можно было бы продолжать до бесконечности, выявляя все более и более дробные формы, на которые разбилось эстетическое знание к началу XXI века.)

Ситуацию существования большого количества разных направлений в эстетике, не сходящихся между собой в основных вопросах, можно пытаться объяснить тем, что она отражает плюрализм и многозначность явлений культуры постмодерна. И все же здесь действительно можно констатировать, что на новом витке исторической спирали эстетика воспроизводит уже в другом варианте то *диффузное состояние* проникновения в различные смежные с ней дисциплины, в каком она находилась до объединения единым понятием и единой, хотя и различающейся в частностях методологией. Выработка новой методологии для эстетики XXI века — дело будущего.

Имеющиеся в нашей стране исследования истории европейской и мировой эстетической мысли, написанные в основном в 70–80-х годах прошлого века, носили марксистский характер. (Библиографию см. в главе 22.) В этих работах невольно проявлялась тенденция трактовать всю историю эстетической мысли как поступательное движение, приведшее к единственно истинному учению, созданному основоположниками марксизма. После чего поток эстетической мысли разбивали на два русла — буржуазная эстетика считалась все более деградирующей, а марксистская мысль поднималась до своей вершины — марксистско-ленинской философии и эстетики. В настоящем издании авторы постарались избежать как телеологизма (трактовки истории как процесса, направленного к определенной цели — созданию некой абсолютной теории, завершающей собой весь процесс развития мировой эстетической мысли), так и безоценочного плюрализма. В последнем случае материал по истории эстетической мысли излагался бы в хронологической последовательности от древности до современности, но не был бы скреплен связями с актуальными проблемами теоретической эстетики. Поэтому задача заключается в тщательном отборе материала с ориентацией на то, что представляет в нем непреходящие духовные ценности мировой культуры.

В данном учебном пособии избран метод исторического подхода к теоретическому материалу, иначе говоря, дискурс современной эстетики выстраивается через ее историю. Исторический метод изложения отличается от систематического тем, что он показывает теорию не в устоявшемся виде, а в процессе ее становления. При таком подходе удается сохранить индивидуальные особенности мышления авторов изучаемых концепций, от чего при систематическом изложении приходится отказаться. Поэтому здесь ставится задача не просто изложить исторический и теоретический материал, но дать его в современной интерпретации, не избегая заостренных трактовок. Тем самым в книгу вносится живая мысль, повышающая читательский интерес. Авторы пытались избежать недостатка, свойственного многим учебникам, где изложение эстетики лишено интриги, сюжетной канвы и превращено в монотонное изложение произвольно набранных теоретических положений с подобранными к ним случайными иллюстрациями. Каждая глава учебника дается в индивидуальной авторской транскрипции исторического материала. Но так как книга создавалась коллективом единомышленников, то ставилась задача связать все ее разделы единой интерпретационной канвой, демонстрирующей современное

прочтение истории эстетики как важнейшей части духовной культуры человечества.

Возникает вопрос о принципах изложения и обработки такого значительного количества фактического материала, который собран в данном пособии. Перед авторами стояла проблема, с одной стороны, сохранить содержательное богатство, накопленное эстетической мыслью за многовековой период ее развития, не потерять своеобразия отдельных исторических эпох и оригинальности их мыслительной картины, а с другой — решить проблему организации всего материала так, чтобы он был объединен определенной сквозной идеей и не растекался в хаос.

Как любая наука, эстетика не может обойтись без установления исходных позиций, определяющих методологические принципы организации и интерпретации предмета своего исследования. Такой позицией обычно служит идеальный конструкт, или модель, задающая типовую схему рассматриваемого явления. Следовательно, должен быть найден некий *инвариант* эстетических концепций, различающихся между собой по историческим и авторским проявлениям, но находящихся в орбите притяжения этого центрального инвариантного ядра. В роли такого концептуального построения, образующего точку опоры для обозрения всего богатства эстетической мысли прошлого и настоящего, может выступить теоретическая модель А. Ф. Лосева, обладающая наибольшей универсальностью по сравнению с другими трактовками сущности эстетического.

А. Ф. Лосев определяет эстетическое как выразительную форму, способную проявляться в любой области действительности. Выразительность, выступающая как доступная чувственному восприятию ценность, образуется в результате синтеза двух планов: внешнего — выявляющего и внутреннего — выявляемого. «Специфику эстетического, — пишет Лосев, — следует искать в этом нераздельном слиянии чувственно материальных и идеально смысловых моментов, вследствие чего оно занимает как бы промежуточное положение между сферой единичных материальных предметов и областью отвлеченной мысли. В истории эстетики эстетическое неоднократно характеризовалось как некоторое срединное бытие между идеальным и реальным, чувственным и смысловым»¹. Такое понимание сущности эстетического действительно схватывает некое равновесное состояние среди его многочисленных трактовок в истории эстетической мысли. При всем разнообразии на-

¹ Лосев А. Ф. Эстетика // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. 5. С. 575.

ходимых там определений красоты и других эстетических категорий можно заметить одну особенность — они всегда определяются как занимающие срединное положение, им придается функция опосредования сферы сознания и бессознательного, свободы и необходимости, труда и игры, отводится роль медиаторов между мирами чувственным и рациональным, материальным и идеальным, телесным и духовным, земным и трансцендентным.

Освещаемая с такой позиции история эстетической мысли оказывается скрепленной единством взгляда, показывающего зарождение и вызревание эстетических концепций, образующих многомерную панораму эстетики во всех ее проявлениях — от эстетически окрашенных явлений культуры до феноменов «практической эстетики», воплощенной в художественной деятельности, «движущейся эстетики» — художественной критики (выражение В. Г. Белинского), психологической и социологической эстетики и, наконец, философской эстетической мысли.

В предлагаемом читателю учебном пособии не ставится задача охватить весь материал мировой эстетической мысли, так как подобная задача невыполнима ни в каком ограниченном определенных рамках издании. В отборе материала авторы руководствовались стремлением не упустить ничего важного из того, что образует собой исторически сложившийся текст (точнее, интертекст) современной эстетической науки. И все же возникает необходимость объяснить, почему в книге опущены не только имена некоторых выдающихся философов, но и целые значимые разделы истории эстетической мысли. В данном случае действовали два критерия прямо противоположной направленности. В одном варианте, решая вопрос, включать или не включать определенный материал в книгу, авторы исходили из того, насколько данный материал освещен в имеющейся учебной литературе, можно ли сказать о нем что-то новое или дать ему нетривиальную трактовку. Если оказывалось, что имеющиеся учебники по эстетике перенасыщены данным материалом, а время для его новых трактовок еще не созрело, то такой материал опускался. Существуют такие разделы и периоды мировой эстетической мысли, которые требуют предельно серьезного отношения к себе и углубленной работы по их изучению. К таким явлениям можно отнести, например, эстетику русского зарубежья, представляющую собой огромную культурную ценность, но не получившую еще всесторонней разработки в научном плане. Только после осуществления такой работы этот ценнейший материал сможет быть представлен в учебной литературе, в которой подразумевается популярность изложения и определен-

ность оценок, так как она рассчитана не только на будущих специалистов, но и на более широкий круг читателей. Подобными причинами следует объяснить отсутствие в учебном пособии специальных разделов о ряде других эстетических школ XX века (информационная эстетика, экспериментальная эстетика, различные модификации социологической эстетики, эстетика техногенных сред и т. д.).

То или иное направление эстетики могло наиболее емко и содержательно проявить себя в определенной стране. Тогда и проблемное изложение данного материала невольно оказывалось ориентировано в ее сторону. Так произошло, например, с классической эстетикой конца XVIII — начала XIX века, имевшей своих представителей в разных странах Европы, но наиболее мощно развернувшейся в Германии. Подобные ситуации не раз складывались и в дальнейшем. Поэтому неудивительно, что, например, аналитическая эстетика дается сплошь на англо-американском материале, постструктурализм — на французском и американском, герменевтика и рецептивная эстетика — на базе немецкой эстетики. В таком случае не должно удивлять выделение главы, посвященной марксистской эстетике в России, ибо в какой другой стране марксистская эстетика просуществовала в течение 70 лет в роли единственного официально признанного эстетического учения? Сходная ситуация складывается с эстетикой символизма. Конечно, символизм дал научные всходы в разных частях света — в Европе и в Америке. Но, по нашему убеждению, именно в России в эпоху, получившую имя Серебряного века культуры, он оформился в самостоятельное художественно-эстетическое направление, заявив о себе не только в художественной жизни, но и в глубоких философско-эстетических сочинениях. Этим объясняется ориентация главы по эстетике символизма на Россию.

Авторы выпускаемого пособия сознают несовершенство этого первого опыта изложения эстетики в единстве ее исторических и теоретических аспектов и будут благодарны всем, кто пришлет свои отзывы, замечания и предложения по улучшению и дальнейшему совершенствованию работы в данном направлении.

Раздел I

ПРЕДЫСТОРИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Глава 1

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА. СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ В КУЛЬТУРАХ ВОСТОКА

Истоки искусства и представления о красоте на заре человечества. Обращаясь в поисках эстетической проблематики к религиозно-этической мудрости Востока, а тем более к древнейшим «дофилософским» культурам, мы сталкиваемся с двойственной ситуацией: с одной стороны, они практически не предоставляют формулировок, которые можно отнести к эстетической сфере. Часто высказывания о форме носят ярко выраженный негативный характер: форма, оторванная от содержания, рассматривается как зло, искажение истины мира. Внешняя красота трактуется как заблуждение, иллюзия или соблазн. Но с другой стороны, начиная от самых истоков человечества мы видим жизнь буквально пропитанную эстетикой — что выражается не только в создании великолепных произведений, но и в эстетическом оформлении всех, казалось бы, бытовых, повседневных действий и предметов. И отсюда можно заключить, где в этих культурах следует искать эстетические представления. Вернее всего, они напрямую выражаются в опыте искусства. Эстетическое восприятие здесь носит поистине внелогический характер: оно не формулируется ни в каких определениях. Но даже если говорить о формулировках, то в их поиске, возможно, следует обращаться скорее не к тем мыслям и высказываниям, которые древние мудрецы и поэты посвящали красоте, но выявлять их отношение к форме как к носителю любого содержания.

Однако следует отметить, что, возможно, искусство играет в этих культурах вовсе не эстетическую или, по крайней мере, не в первую очередь эстетическую роль. По словам известного австрийского искусствоведа Эрнста Гомбриха, которыми он открывает первую главу

своей «Истории искусства», «если подразумевать под искусством такие виды деятельности, как возведение храмов и жилых домов, создание картин, скульптур или тканых узоров, то во всем мире не найдется народа, незнакомого с искусством. Если же относить к искусству только изящные предметы роскоши, творения, предназначенные для музеев и выставочных залов, для украшения салонов, то придется признать, что величайшие зодчие, живописцы и скульпторы прошлого понятия не имели об искусстве»¹. То, что нам представляется предметом искусства, наделялось совершенно чуждой современному искусству функцией. Первое применение искусство находит в магии и религии. И в той или иной мере это относится не только к первобытным опытам, но почти ко всем проявлениям художественного творчества вплоть до самого последнего времени. Хотя невозможно отрицать, что изящные, замысловатые украшения должны были по самой природе своей вызывать некое эстетическое удовольствие, все равно заметно, как при их оценке понятие красоты растворялось в исполнении этими украшениями той или иной практической — религиозной, социальной, иерархической — функции. Здесь проявляется условность эстетического удовольствия: наряду с утонченными и совершенными образцами мы встречаем в древних произведениях простые скопления драгоценных камней, дорогих металлов — и к ним в первую очередь в древних восхвалениях относится эпитет «прекрасные». Они радуют взгляд не столько своей формой, сколько кроющимся за нею величием владельца, царя, бога. Приношение этих «прекрасных» — т. е. богатых — произведений является высшим знаком почтения величию царя или божества, и так обстоит дело даже с теми дорогими окладами старых икон, которые кажутся взору знатока искусства гораздо менее ценными, чем живописная картина, ими заслоняемая.

Впрочем, наш интерес к картине может быть также объяснен содержательными факторами, скажем, интересом к истории, в то время как любовь к яркости и многоцветности древних украшений, которая так смущала строгий взгляд новоевропейских ценителей классической эпохи, заставляя их, подобно Гегелю, говорить о примитивном характере древнего искусства, может быть объяснена чисто эстетически, как это делает, например, Олдос Хаксли²: яркость и блеск радуют глаз, напоминая о неких идеальных иных мирах, которым во всех фольклорных

¹ Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. С. 39.

² Хаксли О. Рай и Ад // Хаксли О. Двери восприятия. СПб., 2002. С. 84–103.

традициях и приписывается изобилие — так что даже Сократ в платоновском «Федоне» говорит, что та высшая Земля, на которую он собирается отправиться после смерти, — «пестро расписанная разными цветами», «куда более яркими и чистыми», чем краски, которыми пользуются живописцы, а горы сложены из камней, обломки которых — «наши сердолики, и яшмы, и смарагды, и все прочие подобного рода. А там любой камень такой или еще лучше»¹.

Древнейшее искусство схематично, функционально и ярко, при этом в нем царят символизм и каноничность. Оно склонно к бесконечному воспроизведению того же самого. С возникновением письменности изображение часто сочетается с текстом, как, например, в египетском искусстве, а иногда даже текстом заменяется. Но если функция искусства была неэстетической, то глубоко эстетическим является само руководящее им стремление к *формальной упорядоченности* и поразительная мысль о том, что реальный предмет без труда может быть заменен изображением или даже словом. Такая картина призвана не изобразить *реальность*, а проиллюстрировать *смысл* — лучше, точнее, чем это мог бы сделать сам реальный предмет. Но это серьезно отражается на художественной форме: к примеру, сложные ракурсы не допускаются — хотя бы потому, что они не передают знание в должной мере. Хаотическую информацию ощущений сознание тотчас дорисовывает до целостной упорядоченной картины. Художник располагает изображения не в беспорядке, а в строгой, почти орнаментальной упорядоченности, что ведет его к выполнению одной из основных задач изобразительного искусства: к *компоновке пространства*. Не в должной мере скомпонованное изображение является незавершенным, как недооформленный мир был бы хаотичным, а общество — зыбким и ненадежным. Интересно отметить, что *народное искусство* всегда схематично, декоративно и орнаментально, вне зависимости от особенностей элитарного искусства того же периода. Дело здесь не сводится к развитости технической способности — оно, скорее, в принципиальной задаче художественного творчества. Натурализм, подражание реальности никогда не были и, фактически, так никогда и не стали первоочередной задачей художника, даже там, где их признавали как руководящие принципы.

В том же смысле, что и об изобразительных искусствах, можно говорить о древнейшей поэзии, сформировавшейся из обрядовых песен и религиозных гимнов. Если в течение долгого времени поэзия

¹ Платон. Федон // Платон. Соч. в 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 72.

считалась более сложной, а следовательно, более поздней формой речи, чем проза, то с первой половины XX века литературоведы и исследователи культуры в один голос заговорили об изначальной поэтичности мышления, метафоричности древнейших языков. Мысль сперва находит себе выражение в образе и лишь потом обретает абстрактный характер понятия — но тогда уже образ воспринимается лишь как украшение. Структуралистские исследования постоянно показывали: то, что выглядит для нас в древних текстах как полет поэтической фантазии, вполне могло выступать аналогом нашего рационалистического языка и употребляться с такой же механичностью, с какой мы употребляем «буквальные» языковые обозначения. Одни и те же эпитеты, метафоры, уподобления повторяются из текста в текст, из поэмы в поэму, и даже от одной культурной традиции к другой, так что можно говорить об их архетипическом характере. Древние эпосы и народные сказки полны подобными устойчивыми образами, которые становятся своеобразными знаками для определенных чувств, отношений, эмоций. Ритмизованность и распевность речи — необходимый элемент устной традиции, рассчитанной на запоминание через многочисленное повторение. Не случайно древняя поэзия едина с музыкой, и музыка лишь очень нескоро обретает свою художественную независимость. Она есть ритм и гармония всего человеческого мира, неотрывная от религии, обряда, языка, а возможно, и от любой повседневной деятельности.

Не имея здесь возможности остановиться подробно на анализе искусства и эстетического восприятия во всем разнообразии древних культур, мы обратимся к тем традициям, которые подарили нам развернутые теории искусства, отчетливо сформулированную поэтику, и где тот опыт, который мы могли бы назвать эстетическим, стал предметом философской рефлексии. На наш взгляд, к ним относятся такие яркие, влиятельные — а в XX веке оказавшие серьезное воздействие и на европейское эстетическое восприятие и философскую рефлексию об искусстве — традиции, как индийская, китайская и японская. В следующих параграфах мы постараемся охарактеризовать их наиболее специфические и существенные черты и направления.

Эстетические представления в древней и средневековой Индии.

Появление индийской цивилизации связано с приходом на Индостан во II тысячелетии до н. э. племен, называвших себя ариями. Они принесли с собой свои обычаи, свои способы совершения ритуалов и риту-

альные тексты. Последние со временем оформились в комплекс гимнов и различных пояснений к ним, затем появились более общие указания для жрецов и рассуждения, по своей тематике сходные с философскими, — сформировался корпус ведийских текстов, ставший основанием традиции брахманизма-индуизма.

Ведами в узком смысле называют четыре *самхиты*: Ригведу, Самаведу, Яджурведу и Атхарваведу. Веда считалась священным знанием (букв. *veda* и означает «знание»), которое древние провидцы риши обрели внутренним прозрением и передали остальным; в Ригведе (Веде гимнов) составление некоторых отрывков приписывается богам либо легендарным мудрецам. Главная функция Вед состояла в организации и сопровождении ритуальных действий; вокруг последних сосредоточивалась вся культурная жизнь индоариев. Ритуал связывал участников с божественными силами, часто в нем повторялась структура космических событий, а последние, как неоднократно говорится в текстах, своим правильным ходом были обязаны как раз верному выполнению ритуалов. В поздних частях самхит и в брахманах (другой составляющей ведийского комплекса) обряд жертвоприношения предстает настолько действенным, что даже боги не могут противиться его силе.

В связи с таким особым положением Вед их язык необходимо должен был отличаться от обычного разговорного. Характерными чертами такого языка, называемого *иератическим*, стали архаизированность (в известной мере искусственная), сочетающаяся с большим числом новообразований, а также неоднозначность, метафоричность, богатство лексики и обилие параллельных грамматических форм¹. Современные исследователи связывают его с общеиндоевропейским поэтическим языком. Действительно, в Ригведе обнаруживается большое число выражений, аналогичных тем, которые мы находим у Гомера или в иных древнейших источниках. Это, например, указания на связь поэтов с богами, на ремесленный характер их труда (говорится, что они «выковывают» или «ткут» песни и гимны) или описание их речи как «сладкой», «подобной меду».

Литературная форма ведических памятников, несмотря на указанную архаичность, довольно изощрена и несет следы долгой и тщательной обработки — об этом говорит частота употребления сравнений, метафор, эпитетов и иных средств, позже активно используемых поэтами.

¹ Эрман В. Г. Очерк истории ведийской литературы. М., 1980. С. 103–104.

Разумеется, здесь эти средства не выступают как художественные, а если и выступают, то не в первую очередь, — ведь ритуальный и поэтический тексты существенно различны. Тем не менее есть основания утверждать, что в Ведах засвидетельствовано наличие некой прото-поэтики, не ставшей еще объектом теоретического осмысления и не связанной с производством эстетического эффекта.

Во второй половине I тысячелетия до н. э. в Индии появилась наука грамматики, которая имела своим назначением оберегать ведийский текст от искажений, потому что от правильности чтения Вед зависела эффективность всего ритуала. Сформулированные и описанные грамматиком Панини (IV в. до н. э.) правила функционирования современного ему языка брахманов северо-западной Индии легли в основу *санскрита* (букв. перевод — «обработанный», «отделанный»), на котором написана большая часть художественной и научной литературы древней и средневековой Индии. Он стал общеиндийским языком высокой культуры, в почти неизменном виде хранимым и передаваемым внутри традиции. Санскрит предоставлял овладевшему им богатейшие выразительные возможности, что достигалось сильно развитой синонимией и разнообразием грамматических конструкций, иногда очень сходных по передаваемому смыслу, но всякий раз открывавших новые его стороны.

Грамматика стала одной из главных наук, которыми должен был владеть образованный человек. Вообще, можно сказать, что характерной чертой всей индийской культуры, в том числе и той ее области, которую условно можно назвать эстетикой, был лингвоцентризм¹. Т. е. выразительные средства различных искусств трактовались как вторичные языки; в каждом из них имела место система кодов, соотносимых с действительностью лишь языковыми средствами. Почти любая деталь изображения (живописного, скульптурного, сценического) обладала специфическим значением. Это относилось к цвету, жесту и позе, мимике, атрибутам — ко всему, что способно передавать нужный смысл. Будучи наблюдательным и зная системы значений, ценитель мог прочесть изображение.

Еще одно проявление лингвоцентризма — ненаглядность, незрительность создаваемых конечных образов. Например, образ какого-либо божества мог быть соткан из множества взаимосвязанных смыслов,

¹ *Парибок А. В.* Художественная культура средневековой Индии // Художественная культура в докапиталистических формациях. Л., 1984. С. 279.

прямых значений и коннотаций, но лишен при этом всякой наглядности. Он выстраивался, таким образом, не в чувственном, а в семиотическом пространстве. В такой ситуации от зрителя/слушателя требовалась большая активность. Произведение было не каким-то конечным результатом, а стимулятором интенсивной работы воспринимающего сознания. Предельный случай здесь — основанные на созерцании художественного произведения йогические практики.

Кастовость индийского общества, не исчерпывавшаяся делением на четыре главных сословия, подразумевала и наличие особых групп работников, которые занимались исключительно искусствами. В отношении их деятельности главным требованием была хорошая выучка, обеспечивавшая высокое техническое совершенство. Института авторства в Индии не существовало, чем обусловлен тот факт, что до нашего времени дошло очень мало имен художников, а дошедшие можно лишь приблизительно соотносить с какими-то эпохами.

Источниками, которые питали индийскую художественную культуру, даруя ей огромное число сюжетов и тем, были древние тексты, а среди них следует особо выделить эпос. «Махабхарата» и «Рамаяна» получили облик, близкий современному, в первой половине I тысячелетия н. э., но их формирование началось задолго до этого. Они были распространены в народной среде, когда еще только создавался ведийский комплекс; особенно долгую историю имеет «Махабхарата» (первые сказания на ее сюжет, скорее всего, стали появляться в начале I тыс. до н. э.).

Эпические поэмы долго бытовали в устной форме, будучи передаваемы классом «специализированных» певцов-сказителей. Последние, естественно, не могли каждый раз исполнять произведение в неизменном виде: они вносили изменения, дополнения, заставляя текст эволюционировать. При этом они оперировали формальными или тематическими блоками, называемыми ныне эпическими формулами. Это хорошо заметно даже в сохранившихся вариантах текста: когда начинается повествование на определенную тему, привлекаются одни и те же, неизменные слова и обороты, например: «Тут между ними разгорелась битва, яростная, заставляющая подниматься волосы на теле». То же самое справедливо для произведений Гомера¹.

Первоначально обе поэмы служили классическими примерами героического эпоса, подобного греческому. Однако к моменту, когда они

¹ Гринцер П. А. Эпос древнего мира // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 143–148.

были наконец зафиксированы, их содержание значительно изменилось. «Махабхарата», попав в ведение брахманов, наполнилась религиозно-дидактическим смыслом, в то время как «Рамаяна» подверглась художественной обработке и стала восприниматься как первая поэма, непревзойденный образец красивой поэтической речи (эта функция ориентира в формировании эстетических оценок сильно сближает ее с греческими «Илиадой» и «Одиссеей»).

Драматическое искусство, музыка и танец. К числу памятников индийской эстетической мысли относится трактат «Натьяшастра», или «Наука о драматическом искусстве» (начало I тыс. н. э.), составление которого приписывается легендарному мудрецу Бхарате. Здесь мы находим легенду о происхождении театра: согласно ей первая драма была поставлена в небесном театре, и рассказывала она о победе богов над асурами. Когда находившиеся среди зрителей асуры возмутились представлением их поражения, создатель драмы Брахма объяснил, что она не изображает ни богов, ни асуров, но только подражает состояниям души. Примечательно, что Бхарата, подобно Аристотелю, видит в драме подражание, но не действию, а психологическим состояниям.

В трактате описаны техники, посредством которых в зрителе можно вызвать необходимую эстетическую эмоцию (*rasa*), соответствующую одному из восьми так называемых устойчивых чувств (любовь, веселость, скорбь, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление). Помимо устойчивых чувств, выделены тридцать три преходящих настроений: безразличие, опасение, стыд, радость, размышление и т. д.; и восемь невольных выражений чувства: оцепенение, слезы, обморок, запинаясь речь и т. д. Восемь рас связаны с *устойчивыми* состояниями, и помимо последних никакая другая эмоция не может стать расой.

Важны все составляющие представления: грим, жесты, танцы, реплики, сюжет и т. д. Специально же раса вызывается изображением сочетания а) возбуждающих факторов (дуновение ветра, пение птиц и т. п.), б) симптомов чувства (вышеназванные невольные выражения — сбивчивая речь, дрожь в теле и т. п.) и в) преходящих настроений (вышеназванные опасение, стыд, радость и т. п.). Из сочетания всего этого зрителю становится доступен эффект расы, или особой *эстетической* эмоции, хоть и являющейся соответствием одному из реальных чувств, но все же относящейся не к реальности, а к миру драмы. Заострим внимание на том, что восемь устойчивых чувств соотносятся с восемью расами, но они не входят в число источников рас. Видимо, это связано

с тем, что актеру невозможно их представить непосредственно. Так, он способен изобразить радость или отчаяние, способен сделать голос дрожащим — через посредство этих и других действий зритель «поймет», что имеется в виду любовь и душе его откроется возможность пережить соответствующую расу, — но актер не в состоянии изобразить саму любовь как таковую.

С театральным искусством в Индии были тесно связаны музыка и танец; в них тоже активно применялись системы специфических кодов. Внимание к деталям и склонность наделять каждую из них большой значимостью было усилено тем обстоятельством, что эти виды художественного творчества имели большое значение в религиозных действиях. При индуистских храмах существовал институт *девадаси* (букв. «божьи служанок»), целенаправленно обучавшихся ритуальному танцу и выполнению некоторых внутрихрамовых обязанностей.

В теории музыки быстро прижилась доктрина расы: здесь эмоциональное содержание ставили в отношения взаимообусловленности с составом звукоряда, мелодическими оборотами и пр. Музыкальная система в Индии основывалась на интонационной образности и четкой зависимости определенных эмоций от звуков.

Тщательно разработанный код жестов имела традиция танца. Так, в театре катхакали были возможны многодневные представления на сюжет «Рамаяны», обходившиеся без единого слова — исключительно жестами. После мусульманского завоевания на севере страны танец постепенно секуляризовался, утратил систему жестовых обозначений, вместо этого обретя ритмическую изощренность.

Классическая санскритская поэтика. Особо развитое теоретическое осмысление в Индии получило словесное творчество, что естественно при тотальной ориентации культуры на язык. Самые ранние из дошедших до нас текстов по поэтике относятся к VII в. н. э. — это «Кавьяланкара» («Поэтические украшения») Бхамахи и «Кавьядарша» («Зеркало поэзии») Дандина. Примечательно, что ни здесь, ни в более поздних сочинениях нет противопоставления поэтической и прозаической речи. Поэзия противопоставляется ритуальным и научным текстам, причем все эти три разновидности текстов могут быть написаны как стихами, так и прозой.

Еще один важный момент — соотношение пользы и удовольствия от *кавыи* (санскритское название поэзии и поэтического мастерства). Мнения индийских мыслителей здесь сходны. Уже Бхамаха говорит: «Истинное произведение поэзии доставляет знание дхармы, артхи,

камы и мокши, [различных] искусств, а также удовольствие и славу» [Кавьяланкара I, 2]¹; т. е. настоящая поэзия способствует достижению четырех признанных в индуизме жизненных целей, и польза от нее необходимо сопряжена с удовольствием. А в «Кавьяпракаше» Мамматы читаем: «Поэзия [существует] для славы, богатства, знания правильного поведения, устранения зла и неразрывного с ними великого удовольствия, которое соединено с назиданием, подобно [удовольствию и назиданию, исходящим] от любимой» [Кавьяланкара I, 2]². Конечно, поэтическая речь, как и всякая другая, может коснуться безнравственных тем. Существует легенда, рассказывающая, что богиня Парвати была оскорблена тем, что Калидаса в поэме «Рождение Кумары» осмелился раскрыть перед смертными тайны ее любви и изобразил ее как обычную земную женщину³. Литературный теоретик Анандавардхана порицает подобную вольность, однако признает: величие таланта Калидасы затмевает эти нравственные упущения. Здесь мы видим ту же ситуацию, что в Греции с Гомером, поэтический гений которого позволял прощать безнравственность содержания. Но в целом индийская поэтика не останавливается на проблеме этики и эстетического удовольствия, вряд ли даже это было научной проблемой (напротив, на Западе искусство поэтов часто подвергалось критике за безнравственность).

Санскритские художественные произведения тесно взаимодействовали с литературной теорией, авторы поэтик сами писали стихотворения и поэмы. Бхамаха определяет поэзию как «слово и смысл, соединенные вместе», причем это соединение принципиально⁴. Позднее в санскритской поэтике термин *sāhitya* («соединение») стал синонимом поэзии, а поэтику именуют «знание сахитья», «наука о сахитья»; а трактат «Кавьямиманса» («Рассуждение о поэзии»), например, объяснял *sāhitya* как «должное совмещение звука и смысла».

Сочетание содержания и выражения образует любую речь, но их взаимопроникновение, взаимообусловленность, *единство* — специфика поэзии. В XI веке Маммата в «Кавьяпракаше» («Свете поэзии») писал, что этим она отличается от Вед, «где главное — Слово, подобное слову

¹ Цит. по: Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. С. 9.

² Там же. С. 10.

³ Эрман В. Г. Очерк истории ведийской литературы. М., 1980. С. 46.

⁴ Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987. С. 12.

Творца», и от поучительных сочинений, «где главное — Смысл, подобный дружескому совету»; в поэзии они нераздельны¹. Калидаса в первой строфе поэмы «Род Рагху» сравнивал поэзию с двуполым Шивой, женская половина которого — слово, а мужская — смысл².

Первые теоретики в основном разрабатывали учение о поэтических украшениях, которые делили на украшения слова (аллитерации и т. п.) и украшения смысла (метафоры, преувеличения и т. п.). По убеждению Бхамахи, именно украшения делают поэтическую речь «гнутой» (*vakra*), т. е. необычной, вызывающей удивление. Данная концепция заставляет вспомнить понятие риторической фигуры, имевшее хождение в европейской античности. Но в риторике фигура лишь призвана усилить эффект убеждения и не должна отвлекать на себя слишком много внимания. Напротив, в ранней индийской поэтике украшение предстает как самоценное; чем большее внимание оно приковывает, тем лучше соответствует своему назначению.

В конце VIII — начале IX века поэтика обратилась от анализа структуры текста к изучению психологии восприятия этого текста ценителем. Основным инструментом индийских ученых при этом стало понятие эстетической эмоции (*раса*), заимствованное из «Натьяшастры». Согласно Анандавардхане (IX в.) только насыщенное расой произведение может считаться подлинно поэтическим. Причем раса должна не выражаться явно, а угадываться, проявляться. Этот эффект проявляемого смысла получил название *дхвани*. Он отличен от прямого или метафорического выражения и как бы надстраивается над ними. Получается, что в поэтическом высказывании есть выражающее (цепочки слов), выражаемое (непосредственный или метафорический смысл слов), а взаимодействие выражающего и выражаемого служит, в свою очередь, проявляющим для некоторого нового, привнесенного автором смысла. Как видно, теория *дхвани* предвосхищает денотативную и коннотативную семиотики Р. Барта. Отметим, что проявляемый смысл именно намеренно привнесен автором и не является свойством слов самих по себе, чем отличен от первичного или метафорического, присущих словам по природе либо в результате всеобщего соглашения. В следующих стихах прямо выражены вопрос о птице и сравнение женских губ с вишней, а проявляемый (и главный) смысл — стремление мужчины сказать о своих чувствах:

¹ Там же. С. 10.

² См.: Калидаса. Род Рагху. СПб., 1996. С. 75.

На какой горе, сколь долгий
И какой по названию аскетический подвиг
Совершил этот маленький попугай,
За который в награду теперь, о юная,
Ест он вишню алую, как твои уста?

(Пер. Ю. М. Алихановой)

Носителем расы может быть любая единица языка: от фонемы до целого высказывания и даже произведения. Например, в Махабхарате доминирующей является раса покоя (девятая раса, добавленная к первоначальному списку). Очень важно, чтобы весь строй произведения был подчинен проявлению расы.

Поэтика Абхинавагупты (X в.) завершает переход от рассмотрения расы как свойства текста к трактовке ее как деятельности сознания. В комментарии на трактат Анандавардханы Абхинавагупты подчеркивает важность контакта поэзии с сердцем ценителя: если поэту удастся донести до него выраженные идеи, они обретают новизну и выполняют свое предназначение.

Под действием возбудителей, изображенных преходящих настроений и симптомов проницательная душа приобщается к надличностному чувству, связанному с одним из устойчивых чувств (список, восходящий еще к Бхарате), но лишенному всех индивидуальных человеческих характеристик. Созерцание поэтического мира незаинтересованно, а потому заставляет забыть себя в качестве данного человека и открыться универсализованной эмоции. Эстетика Абхинавагупты тесно связана с его философией и йогической практикой, а потому в его поэтике можно встретить весьма нетривиальные утверждения.

Эстетическая эмоция (*раса*) рождается из соответствия эмоциональной структуры произведения (скрытого, проявляемого содержания) и эмоциональной структуры зрителя или читателя; в последнем пробуждаются дремавшие впечатления — результат многих предыдущих жизней, — благодаря чему он получает возможность ощутить высшую сладость самосознания, свободную от нужд эмпирического человека. Эстетическое переживание является важным средством духовного возвышения, которое состоит в избавлении от отношения к себе как единичному, отдельному от остального мира существу. Знаменательно, что высшей расой провозглашается раса покоя, для которой соответствующим устойчивым чувством выступает умиротворенность или отрешенность и которая ведет к мокше, главной из четырех жизненных целей индуса.

Поэтика, как и другие области эстетической мысли в Индии, придает необычайно большое значение активности воспринимающего. Чаще всего в текстах стоит даже не слово «воспринимающий», а слово «ценитель», или буквально — «обладающий согласным сердцем». Необходимые смыслы редко преподносятся в доступной форме. Они должны быть найдены, открыты ценителем, причем необязательно будут одинаковы для всех. Способность должным образом организованного текста стимулировать внутреннюю деятельность человека широко применялась индийскими духовными традициями, например буддизмом. Прорываясь через формальные трудности, двусмысленности, недосказанности, адресат непосредственно может пережить в себе событие, о котором ему хочет сказать автор. Если об этом будет сказано прямо, такого эффекта не будет. Тем же целям служил эротизм произведений индийской культуры. Это не «порнография», основанная на подглядывании, а метод сообщения, при котором человек должен ощутить себя участником действия и пропустить через себя необходимый смысл.

Эстетика в искусстве, мировоззрении и повседневной жизни Китая и Японии. Если можно сказать, что ритуал как организующий жизнь принцип во всех своих проявлениях — будь то обряды, табу или художественное оформление — является первой формой того, что можно назвать «эстетическим освоением действительности», то следующий этап развития следует связать, напротив, с крушением ритуала, сомнением в традиции и традиционных формах упорядочения мира.

Эстетические представления в древнем Китае. Характерен возникший в VII–V веках до н. э. спор между конфуцианством и даосизмом в Китае, оказавший существенное влияние на понимание искусства и красоты во всех дальневосточных культурах. Конфуций и его последователи выступали поборниками древней традиции, полагая ее соблюдение существенно необходимым для жизни общества, хотя подчеркивали необходимость не механического, но внутреннего, искреннего, т. е. осознанного ее принятия. Древность, словно некая изначальность, близость к идеальным истокам в мифическом «золотом веке» человечества, вызвала у Конфуция несказанное восхищение. По преданию, услышав древнюю и уже почти забытую мелодию при дворе царства Ци, он был так восхищен ею, «что три месяца не замечал вкуса мяса»¹.

¹ Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2001. С. 436.

В отличие от конфуцианцев, даосы смеялись над ритуалом, над традицией, над любой устойчивостью, над всеми четкими определениями и любой схематизацией, утверждая неуловимость, *вечную изменчивость* истинного порядка вещей (если этими словами можно как-то охарактеризовать их неопределимое и неуловимое Дао — Путь мира). Если Дао невыразимо в словах, то не потому, что оно превосходит мир и способность человеческого постижения в принципе (как Бог в христианской мистике), а именно из-за своей текучести, которая есть текучесть самого мира. Любое слово, любая форма, претендующая на то, чтобы выразить истину о мире, должна обладать абсолютной изменчивостью. Известно негативное отношение даосов к речи («Тот, кто знает, не говорит. Тот, кто говорит, не знает»¹), но при этом они вовсе не отрицают того, что человек способен как-то выразить истину в словах. Один из главных, наряду с Лао-цзы, основателей даосизма, Чжуан-цзы, говорит про «речи, как переворачивающийся кубок, вечно новые, словно брезжащий рассвет»², которые наполняются смыслом и тут же изливают его, оставаясь вновь пустыми, ибо «словами пользуются для выражения смысла. Постигнув смысл, забывают про слова. Где бы найти мне забывшего про слова человека, чтобы поговорить с ним?»³ Таким образом, даосы выступают как критики древней схематизации: не слишком ценя то, что она упорядочивает жизнь общества, они указывают на ее ограничивающий характер, замыкающий человека в рамки собственных изобретений, скрывающий от него изменчивую глубину мира. Безмятежное единение с изменчивым миром, «возвращение к природе», представляется в даосизме целью внутреннего совершенствования.

Такая позиция не располагала даосов к признанию внешней красоты предметов, а тем более искусства. Первая кажется им незначимой, крайне относительной: «Обезьяны брачуются с обезьянами, олени дружат с лосями, угри играют с рыбами. Маоцзын и Сиши слыли первыми красавицами среди людей, но рыбы, завидев их, тотчас уплыли бы в глубину, а птицы, завидев их, взметнулись бы в небеса. И если бы их увидели олени, они с испугу убежали бы в лес. Кто же среди них знает, что такое истинная красота?»⁴ А понятие о ней кажется им столь же

¹ Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 131.

² Чжуан-цзы. Ле-цзы. М.: Мысль, 1995. С. 238.

³ Там же. С. 237.

⁴ Там же. С. 71.

вредным, как и любое другое устойчивое определение, разделяющее вещи: «Когда все в Поднебесной узнают, что такое прекрасное, — появляется и безобразное, когда все узнают, что доброе является добром, возникает и зло»¹.

Еще более отрицательно даосы относятся к искусству, поскольку, удаляясь от природы, оно, каким бы миролюбивым на первый взгляд ни казалось, искажает мир. При этом они вполне признают его силу и ценят его совершенство. «Противопоставление “этого” и “того” — вот причина затемнения Пути... Когда Чжао Вэнь играл на своей лютне — вот это было нанесение ущерба Пути... А когда лютня Чжао Вэня молчала, Путь не терпел ущерба... Чжао Вэнь, играющий на лютне, мастер Куан, отбивающий такт посохом, и Хуэй-цзы, опирающийся на столбик, — какими познаниями обладали эти трое? Знание каждого из них было совершенным, а потому предания о них дошли до наших дней. Но каждый из них в своих пристрастиях отличался от других и притом старался разъяснить лишь то, к чему сам питал пристрастие, а потому умалчивал о других точках зрения. Вот почему они кончили ничемными спорами о “твердости” и “белизне”, а сын Чжао Вэня остался всего лишь обладателем лютни отца, так и не сумев достичь высот в музыке»². Интересно, что здесь Чжуан-цзы фактически набрасывает некое подобие исторической «философии искусства», отмечая его непреодолимое движение от подлинности — когда искусство действительно затрагивает что-то в сути вещей, — к упадку, выражающемуся в обособлении жанров и формализме, — не случайно он сравнивает его со знаменитыми китайскими софистическими спорами об определении понятий.

Искусство уподобляется любым техническим изобретениям, нарушающим природу вещей. Так, в одной из притч Чжуан-цзы крестьянин, поливающий огород, ползая с кувшином в колодец, отказывается пользоваться водяным колесом для полива, так как «кто работает с машиной, сам все делает как машина, у того, кто все делает как машина, сердце становится машиной»³. Между тем само понятие искусности в смысле умелости даосам отнюдь не чуждо, они говорят об искусстве как о некоем высшем умении, которое есть знание Пути. Путь есть у повара,

¹ Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 115.

² Чжуан-цзы. Ле-цзы. М.: Мысль, 1995. С. 68.

³ Там же. С. 132.

разрезающего туши так, что нож его девятнадцать лет остается таким же острым; у пловца, переплывающего водопад как тихую речку, управляющего своей лодкой, «словно всемогущий Бог»; у ловца цикад и всех других мастеров, о которых идет речь в притчах Чжуан-цзы и Ле-цзы. Во всех случаях Путь описывается не как техническое умение, а как проникновение в суть вещей, слияние с природой, сосредоточение — не случайно, выслушав рассказ повара о своем Дао, некий царь восклицает: «Я понял, как нужно вскармливать жизни!»¹. Такое же искусство есть и у подлинного художника. Ле-цзы говорит о лютнисте, игравшем так, что «птицы пускались в пляс, а рыбы начинали резвиться в воде», и о другом, три года учебы лишь трогавшем струны, но не игравшем, поскольку то, что следует играть, — «...не ноты. Если я не постигну это в моем сердце, то инструмент не откликнется моим чувствам»². Когда же он «нашел то, что искал», музыка его была столь сильна, что летний тон мог растопить лед зимой, при звуке весеннего тона цветы распускались осенью. Кажется, она была в большей гармонии с миром, чем сама формальная циклическая смена времен года. Искусство здесь есть знание Дао, но следование этому Дао по большей части состоит в выполнении *недеяния*: в следовании природным свойствам вещей. Впоследствии это стало одним из принципов китайского искусства. Существует относящийся к гораздо более позднему времени рассказ о резчике по камню, который, вопреки желанию императора, приказавшего сделать из куска яшмы дракона, сказал, что видит в этом куске карпа, плавающего в воде. Придворные изумились его настойчивости, но когда он закончил работу, оказалось, что оставшиеся после нее опилки могли едва закрыть тонким слоем одну монету³.

Позднее даосское видение изменчивости мира и конфуцианское почтение к порядку породили те жанры китайского искусства, которые теперь известны как воплощение специфически китайского духа.

Особенности китайского искусства. Специфической особенностью китайского искусства, бросающейся в глаза любому, кто столкнется с ним, является склонность к природным формам, природным метафорам, которой сопутствует определенный подход к формированию как пространства, так и высказывания. Для визуальных искусств характерна почти не встречающаяся в других культурах (за исключением подверг-

¹ Там же. С. 75.

² Там же. С. 345.

³ *Малявин В. В.* Китайская цивилизация. М., 2001. С. 487.

шихся китайскому влиянию) склонность к *асимметрии*. Орнаментальное, основанное на повторении оформление чуждо не только живописи, но не является основным и в прикладных искусствах: китайские мастера предпочитают неровные растительные формы даже при изготовлении посуды и мебели.

В китайской живописи место основного жанра занимает *пейзаж*. Нигде больше, вплоть до европейского романтизма, изображение природы не занимало столько внимания художников. Однако как причины и цели, так и способы изображения природы в Китае в корне отличаются от европейских. В китайской живописи отсутствует европейский принцип прямой перспективы, заставляющий компоновать изображение с определенной точки зрения. Но построение композиции тем не менее не оказывается стихийным, правила компоновки отчетливы: изображение строится как осознанно *многоплановое*. Часто картина природы располагается так, как если бы мы наблюдали ее в панораме сверху: мы видим и горы, и воды, и маленькие деревни с их обитателями, и за ними снова горы и воды, и так далее (иногда это позволяет располагать пейзаж на длинном, постепенно разворачиваемом свитке). Между тем каждый отдельный предмет изображен в привычном боковом ракурсе, так что следующий как бы нависает над ним, и его удаленность подчеркивается только все большей размытостью, прозрачностью контуров. Художник словно пытается представить мир сразу и в конкретной отчетливости его деталей, и в его необозримой всеохватности и бесконечности. Что отсутствует в китайском пейзаже в отличие от европейского — это линия горизонта. Даже если большая часть листа остается пустой, нигде не проводится какое-либо пространственное разграничение. Пространство земли и неба мыслится как единое. Линия горизонта в европейской живописи указывает на точку зрения художника. Китайский художник стремится к некой всеобъемлющей точке зрения. Изображение пейзажа в определенный момент времени и с определенной точки в пространстве вызывает у него сомнение: ведь этих моментов и точек зрения бесконечное количество, почему же предпочесть одну другой? Какой из этих моментов и с какой стороны лучше выразит всю глубину данного пейзажа? Это раскрывает метафизический характер китайского мышления: художник пытается отразить не свой взгляд на мир, но уловить истину мира самого по себе за пределами всякого определенного взгляда.

Эта уверенность в возможности на изображении представить истину была характерна и для древнего традиционного общества, но в Китае

отсутствует его безапелляционный схематичный подход. Китайская мысль уже не может быть строго уверена в окончательности своих знаний. Все в мире беспрестанно изменчиво и бесконечно глубоко. Задача художника — затронуть эту глубину, дать ей проявиться. Если в новоевропейской традиции идеальная точность в изображении природного вида как бы указывает на место художника относительно него, а сам изображенный вид призван выражать для зрителя внутренний мир художника, то в Китае сосредоточение, мысль, вдохновение мастера нужны для того, чтобы *дать сущности мира явить себя*. Поэтому китайские художники говорили не о «правде факта», а о «правде сердца» и не приветствовали рисование с натуры — несмотря на то, что считали необходимым предшествующее рисованию длительное созерцание. Художник, годами созерцающий некий пейзаж, в конце концов изображает его в тиши мастерской. Картина — плод созерцания, но не копия созерцаемого. Однако сущность всего мира и каждой вещи в нем сама неустойчива, — потому художник никогда не устает созерцать и писать по-разному один и тот же пейзаж. В результате и сами изображения приобретают совсем иной смысл, чем они когда-либо имели в других культурах: они не повествуют и не украшают, или, по крайней мере, не служат для этого в первую очередь. Картина, как и природный вид, требует длительного созерцания, сосредоточения, погружения в сущность Дао. Не только такие высокие искусства, как поэзия, живопись, музыка, но, можно сказать, и все художественное оформление китайской жизни имеет отчасти *медитативный характер*, способствует покою и сосредоточению.

Китайский поэт, как и художник, подмечает мельчайшие детали природных состояний, соответствующих тончайшим оттенкам настроения. Но, на удивление, оказывается, что все эти образы являются достаточно устойчивыми, выработанными длительной поэтической традицией оборотами, применяемыми как *знаки* определенного метафорического языка по правилам, знакомым любому образованному китайцу. В этом есть словно бы напоминание о схемах и штампах художественной архаики, но существует все же важное отличие. Это схематизм гораздо более утонченной формы, сложный язык, служащий не для обозначения фактов, а для передачи настроений, а потому уже осознанный как *прекрасный*, как язык искусства. В нем вместо образов-понятий, образов-сообщений действуют образы-чувства, таинственные проникновения в сущность мира.

Китай — одна из первых стран, где не только поэт и музыкант, но и живописец был признан подлинным художником — творцом

вдохновенных произведений искусства. В конце V в. появляется трактат известного художника Се Хэ «Категории древних живописцев»¹, в авторском предисловии к которому формулируются шесть законов живописи, ставших основой всей китайской теории изобразительного искусства. Эти законы таковы:

- 1) созвучие энергий в живом движении;
- 2) соблюдение соразмерности в работе кистью;
- 3) верность образу в передаче форм;
- 4) соответствие естеству вещей в наложении цветов;
- 5) правильный порядок в расположении предметов;
- 6) передача истины в воспроизведении картин древних.

По мнению самого Се Хэ, мало кто из живописцев владеет всеми шестью законами, но в целом в последующей китайской традиции самое большое значение всегда придавалось первому. Созвучие, гармония жизненных энергий в картине при должном созерцании вызывает в человеке определенный настрой. Чтобы достичь этой гармонии, художник должен твердо знать правила, блестяще владеть техникой, писать с пониманием, с осознанием смысла изображения, и желательно быть хорошо осведомленным об истории и искусства и мысли, т. е. быть и мыслителем, и в высшей степени эрудированным человеком. Создание технически совершенных произведений без должного осмысления в китайском искусстве презиралось, но несовершенство техники никогда даже не обсуждалось: художник обязан для начала быть технически совершенен, это условие, — потом уже начинается искусство. Однако, хотя для создания произведения все это необходимо, но в конечном счете недостаточно. И успешное, удачное нахождение равновесия, гармонии в искусстве, т. е. выполнение первого закона, считалось признаком гениальности, которой нельзя научиться.

Принципы китайской эстетики. Искусство и повседневность; эстетика повседневной жизни. При этом искусство, художественное творчество и эстетическое восприятие в самом буквальном смысле слова имеют для китайской культуры не просто большое, но даже первостепенное значение. По словам американского искусствоведа Дж. Роули, китайцы, и особенно во времена высшего расцвета своей цивилизации, «смотрели на жизнь через призму не религии, не философии или науки, а главным

¹ Се Хэ. Шесть законов живописи // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004. С. 283–284.

образом искусства»¹. Это редкая культура, где искусство столь самостоятельно, самоценно, где оно не подчинено религии или философии, но органично сочетается с ними. Роули отмечает также, что «китайская живопись никогда не была служанкой религии, за исключением периода наибольшего влияния буддизма — веры для Китая иностранной. Она избегала ловушек разума, будь то греческая красота математических пропорций или современные правила чистой абстракции. Она избегала возвеличивания личностного «я», как это запечатлелось в экспрессионизме, романтизме или сюрреализме. И наконец, она никогда не ставила акцента на имитации посредством воспроизведения опыта в воображении»².

Тем не менее здесь сразу можно увидеть существенное отличие от европейской эстетики, направленной всегда только на «чистую форму представления» и намеренно ограничивающей сферу эстетического восприятия зрением и слухом. Одним из первых и основных принципов последней является незаинтересованность в реальном присутствии предмета — на этом зиждется вся ценность, весь нравственный смысл эстетического чувства, его особое, незаменимое место среди других сторон мысли и восприятия. Но в Китае, напротив, таинственное, сокровенное знание о мире извлекается из погружения во *всестороннее ощущение его материальности*. Там, где европеец концентрируется на воспринимаемой *форме*, китайское восприятие сосредотачивается на самой *материи*, которая, однако, неотторжима от содержания, от сущности вещи. Китайская мысль не следует и в сторону античной метафизики, разделяющей материю (то, «из чего») и идею (оформленность), не делит идеальное и духовное, но воспринимает их в том единстве, которое если было когда-то свойственно европейской мысли, то лишь на заре ее рождения, во времена досократиков. Мир воспринимается как непрерывность материального и духовного. Поэтому в картине, к примеру, важны не только техническое совершенство или эмоциональная глубина изображения, но и такие особенности, как запах, шероховатость бумаги или шелка, его шелест при разворачивании свитка, его древность, место его хранения, личность его прежних владельцев, оставивших на нем свои печати, которые гармонично

¹ Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004. С. 79.

² Там же. С. 79–80.

включаются в произведение — в отличие от чуждых, уродующих, инвентарных номеров в современных музеях, от которых, однако, совершенно абстрагируется эстетическое чувство европейского зрителя. В Европе эстетическое созерцание предполагает немедленное вынесение за скобки всех трещин, всех дефектов материи, т. е. всей реальности, действительного существования произведения — хотя часто и мы ощущаем его прелесть и не можем понять, куда делось очарование произведения после его тщательной реставрации, изобретая для объяснения некие «ауры», «энергии» или просто ссылаясь на неизъяснимую гениальность авторского пера. Для китайца эти детали — едва ли не основное в восприятии, в любовании произведением. Произведение существует во времени и в пространстве, в контексте других вещей. Событие произведения разворачивается в то самое время, когда кто-то идет по улице, когда именно так в окно светит солнце или тлеет тусклая лампада — и этот реальный свет не исключается, а естественно дополняет нарисованный. Созерцание произведения *не выводит за пределы мира*, а, напротив, *вводит в самую его сердцевину*. И это относится не только к восприятию искусства. Любая вещь — кувшин для вина, палочки для еды, медицинский прибор — не безотносительный к конкретной ситуации предмет, но вещь со своей собственной реальной жизнью. Небезразлично, где стоит чайник, в котором кипит вода, или где хранилась и как доставалась тушечница — у каждой вещи есть свое место, и не стоит бросать ее где попало. Можно вспомнить Конфуция, воскликнувшего: «Теперь чаши для вина стали иными. Разве это чаши для вина? Разве это чаши для вина?»¹ Конфуцианское учение разработало сложную церемониальную систему, которая имеет в своей основе ту же особенность китайского мышления: вещь уже не та, если она сбита с должного Пути. Хотя даосизм спорит с конфуцианством, он сходится с ним в одном: заявляет о ненарушении Пути вещей. Даос опасается, что церемониальная условность лишит осуществляемые действия внутреннего смысла, внутренней естественности. Но и с точки зрения конфуцианства каждое действие должно иметь эту внутреннюю основу, быть не только формальным или функциональным, но сосредоточиваться на собственной сути. Даже если просто берутся палочки для еды — это проявление Дао и нужно ощущать это проявление. Отсюда знаменитая, поразившая европейцев, почти невротическая любовь старинного

¹ Лунь Юй // Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. Т. 1. С. 152.

Китай к церемониальному порядку, отсюда утонченная аккуратность прикладного искусства, сознательная медлительность, неспешность, приостановка, торжественность в каждом действии.

При этом импульсивность отнюдь не чужда ни китайской жизни, ни китайскому искусству. Китайские художники не случайно называли свои картины «пятнами разбрызганной туши» — этим подчеркивалась и материальность их произведений, и свобода творческого духа. Это изобретение даосского искусства, не мешающего вещам быть такими, какие они есть: выплеснуть тушь на шелк, а не вырисовывать утонченные образы. Но лишь талант, искусство и внутренняя творческая сила художника позволяют ему несколькими вольными мазками достичь совершенства. Чтобы дать всему быть самим собой и проявиться в своей естественности, нужно необъятное усилие сосредоточения и творчества.

Особенностью китайского искусства является преимущественное изображение только естественного, природного. В человеческих артефактах действие Дао нарушено — поэтому даосские художники пишут только пейзажи: от гигантских панорам до наблюдения полета бабочек и мошек над цветком или травинкой. И хотя другие художники с энтузиазмом изображают человеческий быт, но такой жанр, как, к примеру, натюрморт (т. е. букв. «мертвая природа»), в китайском искусстве практически отсутствует. «Цветы должны расти или казаться растущими; фрукты и овощи, будучи инертными, должны обладать внутренней жизнью»¹.

Эта нацеленность на изображение внутренней жизни вещи, даже если это — сорванные фрукты или цветы в вазе, определяет, в конечном счете, особенности композиции. В ней не найти сложной пространственной распределенности, как в Европе. Композиция акцентирует не только вещь, но и не столько пространство, наполненное воздухом, сколько *пустоту* вокруг. Вещь живет на фоне ее отсутствия. Соотношение вещи и пустоты на картине способствует сосредоточению, имеет медитативный смысл, и эта пустота — незаполненные изображением места на картине — оказывается иногда более выразительной, чем изображенный предмет². На первый взгляд, законы компоновки в китайской живописи могут показаться скорее декоративными, чем натуралистичными — что еще раз подчеркивает независимость искусства от науки, — но и сама декоративность эта имеет необычный характер. Китайский художник

¹ Роули Дж. Принципы китайской живописи. М., 2004. С. 84.

² Там же. С. 90.

избегает симметрии, что не мешает ему достигать внутренней сбалансированности композиции, динамичного равновесия планов. Это придает изображению подвижность, внутреннюю живость в передаче даже статичных объектов, которую можно возвести к даосской идее «активного недеяния». Подвижность достигается также отказом от использования прямых или ломаных линий и предпочтением мягких волнообразных очертаний¹ как в живописи, так и в прикладных искусствах. Это позволяет изображению одновременно быть наполненным движением и оставаться внутренне устойчивым и спокойным.

Китайцы опасаются излишне явного выражения чувств, европейское искусство до сих пор шокирует китайского зрителя вызывающей агрессивностью в выражении эмоций². Такое подозрительное отношение к экспрессивности может быть объяснено стремлением к *растворению лигного во всеобщем* в процессе движения к постижению истины мира, необходимому с точки зрения как собственно китайской, так и влиятельной буддийской мысли. Хотя древнейшее изобразительное искусство Китая начиналось с портрета, в Средние века этот жанр отошел на второй план. Изображения людей, подчас изображения знаменитостей, мыслителей, художников, поэтов, не писались с натуры, точные изображения (скажем, портреты предков, написанные на заказ в ритуальных целях) не считались в собственном смысле искусством. Дж. Роули упоминает высказывание знатока искусств XVII века, говорившего, что «созерцать дух человека — все равно что наблюдать за летящей птицей: чем стремительнее она летит, тем сильнее ее дух, а потому самый беглый взгляд на человека позволяет лучше постичь его дух»³. Портрет должен передать дух, настрой, но этот настрой — не столько настроение портретируемой личности, сколько тот же созерцательный настрой, что просвечивает в китайском пейзаже. Человек изображается не как нечто отличное от природы, а как часть природы — т. е. по принципам пейзажа! И так же, как китайский пейзаж, портрет — это скорее воображаемый портрет, обладающий внутренней динамикой и внутренним покоем, созданный для того, чтобы изредка разворачивать свиток, хранящийся в драгоценной шкатулке, и, погружаясь в его шелест и его запах, читая

¹ Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. С. 148.

² Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004. С. 107.

³ Там же. С. 104.

несколько поэтических строк, сопровождающих его, в длительном созерцании постигать в нем мировую гармонию.

Искусство способствует умиротворению, успокоению, освобождению от ненужных страстей: «Страсти и желания — враги жизни. Мудрые посвящают себя музыке, каллиграфии и живописи, постепенно освобождая себя от желаний»¹. По мнению автора законов живописи Се Хэ, *нет такого произведения, которое не служит нравственному совершенствованию*. Занятие искусством, как и его созерцание, требует отстранения от всех обыденных забот, оно не может осуществляться между делом. Все это предполагает целостность восприятия, поэтому китайские искусства так часто сосуществуют в комплексе, как, например, живопись сочетается с поэзией. Лучшим выражением *синтетического* характера китайского искусства является каллиграфия: соединение живописи и письма. Иероглифическая письменность сама по себе живописна и вызывает к художественному оформлению. Каллиграфические техники способны и передавать, и изменять настроение написанного, начертание следует мысли и сердцу каллиграфа (который часто сам является поэтом, так же как поэт практически необходимо должен быть каллиграфом). При этом шедевр каллиграфии должен и по смыслу быть возвышенным произведением искусства. Хотя образцы каллиграфии могут восприниматься как искусство и без знания языка (являясь волнующим и прекрасным дополнением китайских картин, столь же полным внутреннего движения и спокойной сосредоточенности), но значение каллиграфии огромно еще и благодаря необычному для Европы низкому значению устной речи: в Китае существует такое количество непохожих диалектов, что порой жители разных областей способны понять друг друга только благодаря письму. Поэтому и китайская поэзия, в отличие от европейской, скорее не звучит, а *выглядит*.

Говоря о значимости эстетического элемента в жизни китайской культуры в целом, остается добавить, что даже при отборе на государственную службу в Китае, где беспрецедентным образом с самой древности этот отбор производился не по происхождению или богатству, а по личным способностям, определяемым экзаменационным путем, главным и самым престижным экзаменом был экзамен *литературный*. Он проводился в форме написания своеобразного эссе на заданную тему и лучше чем что-либо позволял определить не только грамотность и владение словом, но и эрудированность человека, его знание истории,

¹ Там же. С. 108.

культуры и весь спектр его способностей, а возможно, даже выявлял его внутренние качества.

Эстетика и искусство Японии. В течение XIX, а тем более XX века восточная культура в целом стала оказывать серьезное влияние на европейскую — в первую очередь в области философской мысли и в области искусства. Европейские эстетические принципы впервые были подвергнуты сомнению и начали терять статус единственно возможных или высших под влиянием столкновения с совершенно иной формой художественного восприятия. Прежде китайского искусства воздействие на Европу стала оказывать другая мощная художественная традиция — *искусство японское*, точно так же как и само оно сильнее, раньше и естественнее, чем Китай, стало перенимать европейские принципы. Еще в XIX веке японские художники усвоили некоторые европейские художественные приемы, например, в живописи стали применять принцип прямой перспективы. В свою очередь, знакомство с японской гравюрой и особенностями ее композиции не только повлияло на развитие европейского импрессионизма и постимпрессионизма (Ван Гог был страстным поклонником японской гравюры — он автор многочисленных копий и подражаний), но и во многом способствовало признанию импрессионизма среди широкой публики. Необычные, экзотические, изящные, декоративные японские изображения строились по принципам очень сходным с теми, что импрессионисты противопоставляли классической традиции: это было, в первую очередь, допущение незаконченной композиции, где часто фигуры и предметы не только не расположены правильным или уравновешенным образом, но даже не входят в картину целиком: из-под ширмы могут показываться только ноги, подчас рука или даже голова может остаться за пределами листа — если только художник собирался акцентировать внимание на другой детали или другом персонаже жанровой сценки. Так же как импрессионисты, японские художники издревле стремились изображать не устойчивые композиции, увековечивающие тот или иной образ или событие, но, напротив, старались уловить и изобразить момент в самой его мимолетности, в его минутном движении, минутном настроении.

На первый взгляд японское и китайское искусство могут показаться довольно близкими друг другу, как, например, одежда и основные элементы стиля жизни. Действительно, японская культура стала активно формироваться в I тысячелетии н. э. под влиянием Китая и всевозможных китайских веяний. Из Китая была заимствована иероглифическая письменность, через Китай в Японию пришла и ставшая практически

основной религия — буддизм, и пришел он в Японию уже сильно измененный контактами с китайскими верованиями, особенно с близким ему по духу даосизмом. Но тем не менее японская культура, и японское искусство в частности, может рассматриваться не просто как отличное от китайской, но как почти противоположное ей по своим принципам. Японская и китайская культуры представляют собой как бы два противоположных проявления одной и той же основы.

Мировоззренческие и этические основания китайской и японской эстетики. Уже говорилось, что китайское искусство вызывает к созерцанию, равновесию, поиску гармонии и, будучи внутренне динамичным, лишено экспрессии, наполнено умиротворением. Но японское искусство исключительно *экспрессивно*. Китайский художник созерцает в покое, в безмятежности, в умиротворении, цель видится ему в освобождении от забот мирской жизни, а идеал его — отшельник, живущий среди «гор и вод». Все чувства, даже страдание и страх, он претворяет в ощущение спокойного и высокого величия природы. Для японца же созерцание — это скорее лишь временное избавление от деятельности, *блаженная передышка*, отдых.

В отличие от Китая, где пришедший туда в начале нашей эры буддизм вступил в контакт с древней сильной традицией, японское мировоззрение с самого начала формировалось под сильнейшим влиянием этой религии, так что буддийская мораль и «благородные истины», первая из которых гласит, что *жизнь есть страдание*, должны были оказать существенное влияние на японский образ мысли, хотя и преобразились в конце концов в совершенно не похожие на изначальное индийское учение формы. Наиболее распространенная в Японии форма буддизма — дзэн-буддизм — основана на мысли о возможности мгновенного просветления, которое далеко не обязательно является окончательным, но представляет собой краткую приостановку, мгновенное выпадение из круга существования. Буддизм в форме дзэн оказал решающее влияние на формирование японской модели созерцания и на эстетическое оформление жизни. Но чтобы понять разницу между китайским и японским эстетическим восприятием, лучше всего обратиться к *разлигию их этических моделей* отношения к жизни. Определяющие понятия китайской этики — человеколюбие, благосклонность ко всему, почтительность и недеяние. Главные цели — благополучие человека и общества, благоденствие, умиротворенность. Не случайно китайцы нежно любят изображение своего толстого, сытого и довольного божества благополучия, а даосская религия, настаивающая на «следовании природе»,

сконцентрировалась на проблеме достижения бессмертия и развила сложную алхимическую систему, направленную на нахождение не истины, богатства или власти, а эликсира бессмертия и вечной юности. Китайская этика всегда и везде — это *этика счастья*. Но для Японии в гораздо большей мере свойственна противоположная позиция, которую можно назвать *этикой долга*. Счастье, личное и общественное, гаснет перед необходимостью исполнить долг. Долг — категория, которая меньше всего применима к китайской мысли и полнее всего определяет японскую¹. Беспрекословная приверженность своим обязательствам — это японский кодекс чести. Дело чести быть верным долгу даже без всякого смысла. А если буддизм учит, что никакого смысла в жизни нет, то и сама жизнь должна рассматриваться только как долг, причем временами абсолютно невыносимый. Японская модель созерцания может быть охарактеризована как созерцание, в которое на время погружается человек, отчаявшийся в выполнении невыполнимого долга.

По словам китаевода В. В. Малявина, если в Китае искусство выступает как прямое продолжение жизни, то в Японии жизнь является как бы продолжением искусства². Чувство долга находит свое выражение в крайнем эстетическом оформлении жизни, где все должно быть выстроено по определенным законам и в соответствии с определенным стилем. Когда у жизни нет ни внешней цели, ни внутреннего удовольствия, единственное, что может придать ей ценность — это ее эстетическое оформление, выстраивание ее по законам искусства. В Японии подобный «эстетизм» есть часть жизни, стиль жизни во всех ее проявлениях, от высокого искусства до приготовления пищи, от дворцового ритуала до семейной ссоры. Следование долгу без всякой склонности всегда имеет в себе некоторый эстетический оттенок, напоминая некое «искусство для искусства». Не случайно Япония — единственная значимая культурная традиция, официально узаконившая самоубийство, — даже этот акт превратила не в религиозный обряд, а в художественное действо, предполагающее должное оформление, одежду, процедуру, ассистентов и даже зрителей. Причем *харакири* может быть совершено не только как исполнение «долга перед своим именем»³, когда задета честь, но и ради самой высоты и красоты свершения,

¹ Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. М., 2004. С. 71–125.

² Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2001. С. 201.

³ Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. М., 2004. С. 104–125.

что требовало, конечно, не только специального разрешения (дабы слишком многие не поддались соблазну), но и, как всякое подлинное искусство, — внутреннего сосредоточения и осознания предельной значимости происходящего.

«Жизнь как продолжение искусства» ярко выступает и в таких знаменитых японских традициях, как *икебана* — искусство составления букетов — и *искусство оформления декоративных садов*. Для Китая оформление сада — единственный случай, когда художник намеренно избегает каких-либо правил, пытаясь следовать лишь природе и своему сердцу, но в Японии это занятие имеет очень строгий набор правил, призванных привести природу к должному художественному и медитативному состоянию. Особенно искусство оформления садов развито при буддийских монастырях. В икебана искусство *подчеркивает* красоту цветка, и именно этот элемент искусственного оформления становится наиболее важным, в то время как китаец хочет созерцать цветок в его естественности.

Любопытным образом это различие традиций проявляется в такой немаловажной для восточного эстетического — т. е. чувственного — восприятия сфере, как искусство приготовления и употребления пищи. Казалось бы вопреки обыкновению, девиз китайского повара — любому продукту придать любой другой вкус, не дать понять, из чего же сделано блюдо. Японская кухня, напротив, стремится даже при обработке оставить продукту его собственный неповторимый естественный вкус так, чтобы казалось, что он подан в сыром виде. Но вновь, где китаец созерцает всеобщее и целое, японец акцентирует отдельное. Китайская кухня — это сочетание, цель китайского повара — гармония жизненных свойств, средство его — бесконечная изменчивость и бесконечное единство всего. Японская кухня каждый продукт представляет как особое произведение, выделяет его, доводит до высшей степени возможность насладиться его особенными свойствами. При этом само потребление пищи становится искусством тонкого сочетания, чередования, вольной игры этих отдельных наслаждений: так можно вслушиваться в глубину отдельного звука или наслаждаться их последовательностью. По словам восхищенного японской культурой французского литературоведа и философа Р. Барта, «питание приобретает отпечаток своего рода работы или игры, нацеленной... на волнующее и вдохновенное собирание составных частей без какой-либо инструкции, которая определяла бы порядок их изъятия (вы можете чередовать глоток супа, горстку риса, щепотку овощей): все дело поглощения состоит в компоновке; собирая

щепотки, вы сами таким образом творите то, что едите»¹. При этом потребление пищи действительно рассматривается скорее как игра, а не как удовлетворение естественной необходимости. Если в китайском языке даже слова приветствия звучат как: «Вы поели?» — и, с другой стороны, занятие живописью или поэзией рассматривается как нечто крайне значимое для повседневной жизни и для душевной гармонии, то японец предается удовольствию от еды, так же как и от поэзии, лишь для отдохновения, тогда, когда его не призывает к действию долг, но легко забывает о еде и даже о сне, когда ему не до игр и удовольствий: мысль о необходимости поддерживать таким образом физические силы или душевный покой не приходит японцу в голову².

Однако сам долг вызывает к высшему искусству. Поэтому в отношении японской, так же как китайской и вообще восточной культуры, можно говорить о том, что эстетический момент здесь никак не выделен из жизни. К восточной культуре можно с полным правом применить слова С. С. Аверинцева, отнесенные им к античности и Византии при объяснении, почему же там, в отличие от Новой Европы, не было и не могло быть отдельной науки эстетики: «Отсутствие науки эстетики предполагает в качестве своей предпосылки и компенсации сильнейшую эстетическую окрашенность всех прочих форм осмысления бытия... Пока эстетики как таковой нет, нет и того, что не было бы эстетикой»³.

Литература

Источники

1. Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1972. Т. 1.
2. Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В. В. Малявина. М., 2004.
3. Лунь Юй // Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. М., 1972. Т. 1.
4. Чжуан-цзы. Ле-цзы. М.: Мысль, 1995.

¹ Барт Р. Империя знаков. М., 2004. С. 20.

² Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. М., 2004. С. 128.

³ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004. С. 38.

Дополнительная литература

1. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры. М., 2004.

Книга американского культуролога Рут Бенедикт дает прекрасное представление о культуре Японии в целом и об эстетической сфере японской жизни в частности.

2. Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.

Первые главы книги — концептуальный очерк истоков эстетического чувства в древнейшем мире. Также присутствуют интересные соображения относительно восточного искусства.

3. Гринцер П. А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, 1987.

В монографии освещены основные тенденции классической санскритской поэтики, этапы ее развития, понятийный аппарат, с которым работали авторы главных из сохранившихся трактатов. В конце каждого раздела автор производит сопоставление со сходными категориями западной литературной теории.

4. Малявин В. В. Китайская цивилизация. М., 2001.

Обширный труд В. В. Малявина «Китайская цивилизация» подробно описывает все стороны китайской культуры, главы 7, 8 специально посвящены вопросам китайской словесности и искусства.

5. Парибок А. В. Художественная культура средневековой Индии // Художественная культура в докапиталистических формациях. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984.

В статье рассмотрены основные особенности классической индийской эстетики, ее связь с «лингвистической» ориентированностью индийской культуры в целом, а также проявления этой ориентированности в различных видах искусства (живописи, танце, поэзии и т. д.).

6. Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера / Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В. В. Малявина. М., 2004.

Работа Дж. Роули, включенная в качестве обширной вступительной статьи в хрестоматию по китайской теории искусства, особенно ценная тем, что четко характеризует его мировоззренческие основания, а также специфику по отношению к западной художественной традиции.

Темы семинарских занятий

1. Исторические истоки эстетического чувства.
2. Специфика восточного эстетического мироощущения.
3. Классическая индийская поэтика.

4. Особенности китайской эстетики: философия, искусство, повседневность.

5. Особенности эстетического мировосприятия в Японии.

Темы курсовых работ

1. Эстетика жизни в культурах Востока.

2. Индийское искусство: специфика эстетического мировосприятия.

3. Древнеиндийская и древнегреческая поэтика: сравнительный анализ.

4. Специфика трактовки поэтического текста в Древней Индии.

5. Относительность внешней формы и Дао художника.

6. Конфуцианство: искусство и ритуал.

7. Даосизм об искусстве и языке как о способах формальной выразительности.

8. Эстетические принципы китайской живописи.

9. Эстетизм в японской и китайской культуре.

10. Эстетика и мораль в культуре Японии.

11. Восточная эстетика и европейское искусство XX века.

Глава 2

УМОПОСТИГАЕМАЯ КРАСОТА АНТИЧНОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ

Истоки греческих представлений о красоте и искусстве. Эстетические категории ранней греческой философии. В Греции впервые мы сталкиваемся с отчетливо сформулированными учениями о красоте и теориями художественного творчества, тесно связанными с соответствующими онтологическими учениями или оформившимися в самостоятельные дисциплины — такие как *поэтика* или *риторика*.

Если искать истоки греческого отношения к красоте и искусству, то можно найти их в самих основаниях греческой культуры, породивших неповторимую и крайне необычную для древнего мира социально-политическую организацию жизни и столь же необычную направленность мышления. Полисная система, где множество городов-государств, объединенных общим языком, общим искусством, общей мифологической традицией, даже общими религиозными праздниками и общим культурным самосознанием, вели самостоятельное политическое существование, находясь в непрерывном состязании между собой — не только в традиционной военной сфере, но и в области любых достижений, — поощряла к постоянной борьбе, а особенности местности не давали возможности ни жить натуральным хозяйством, ни прибегать к слаженным действиям, как в Египте с его сложной ирригацией. Торговля развивала общительность. Редкие полисы, как Спарта, замыкались в себе, и хотя последняя была склонна к стабильности, а строгой организацией своей вызывала восхищение многих греческих политиков и мыслителей, не ей суждено было довести греческую культуру до высшего расцвета. Вместе с общительностью росло и самосознание. Состязание способствовало развитию личного мнения, вниманию к личным достиже-

ниям. Развивался индивидуализм, поначалу сдерживаемый долгом перед полисом, где поддерживалось замечательное равновесие между общественным и индивидуальным: каждый человек мог мыслить себя как равноправного и деятельного гражданина своего города, способного влиять на его судьбу и принимающего активное участие в его государственной жизни. Человек не был ни пешкой в государственной игре, маленьким винтиком большой машины, ни абсолютно свободным от общества индивидом. Каждый свободный гражданин был совместным вершителем судеб общества, немислимым вне его. Но сколь шатким было это равновесие, показывает быстрый кризис этой системы. В эпоху эллинизма, после распространения греческой культуры на Восток, обе эти крайности проявили себя в полной мере. В эллинистических обществах государство стало отчужденной от индивида машиной, при этом и внутренний индивидуализм достиг предела, что отразилось в особенностях позднегреческой и римской мысли.

То, что делает греческую философию именно философией, свободным стремлением к истине — это, в первую очередь, *независимость от какого-либо практического интереса*. По словам Аристотеля, философия начинается с удивления. И это определение нельзя было бы отнести ни к одной другой мыслительной традиции Древнего мира или Востока. Там мысль всегда кружилась возле того, что и действительно, должно быть, является самым важным для человека: вокруг этического вопроса «как жить?» и «зачем?». Религиозные традиции давали ответ на этот вопрос. Когда они стали вызывать сомнения, потому что прежний образ жизни перестал приносить покой и счастье, тогда возникли новые учения — и из них сформировались новые религии и новые традиции. Таким образом, восточная мысль всегда была религиозно-этической. Совсем иным образом дело обстояло в Греции. Только что сложившаяся социальная, этическая, политическая традиция самих греков, кажется, совершенно удовлетворяла — мало того, они гордо считали ее наилучшей и презирали лишенных свободы в государственной жизни «варваров». Но беспокойная самостоятельная мысль искала другого применения и нашла его в изучении устройства мира вокруг. Греки говорили, что *для философствования нужен досуг*. И можно добавить: в первую очередь это должен быть досуг мысли, не поглощенной гложущим вопросом «как и зачем жить?». Этот вопрос возник и в Греции, вместе с кризисом полисной системы, но к этому времени греческая мысль уже накрепко связала себя со свободным исследованием природы, т. е. с наукой, а не с религией.

Греческая философия началась как философия природы, *физика*. Но это была очень специфическая физика. Физические, математические, астрономические знания, связанные с практическим интересом в земледелии или мореплавании, существовали издревле в разных культурах. Но в Греции физика не была только набором полезных знаний. Это было некое миропонимание, возводящее свои истоки к особому представлению о физическом, этическом и эстетическом устройстве мира. Мир предстает в раннегреческой мысли как *гармония*. Но эта гармония, как и гармония греческого общества, требовала постоянного деятельного усилия, мыслилась как результат некой *деятельности*. Она не считалась извечной, как во многих учениях Китая, или иллюзорной, как в Индии. Она возникала из хаоса как некая оформленность под действием правящей, упорядочивающей силы, внутренне присущей этому новому космосу в противоположность окружающему смешению и беспорядку.

Как следствие, греческая мысль понимает бытие именно как обладание *формой*, которую возможно созерцать. Чем больше *порядок*, чем больше *соразмерность*, единообразие частей, тем более можно говорить об оформленности, а значит, и о подлинности существования вещи, чем форма совершеннее, тем больше она дает для познания истины, тем восхитительнее она для созерцания. Таким образом, с самого основания греческой традиции можно говорить о понимании *красоты как совершенства* и о неотделимости ее от таких понятий, как *бытие, истина и благо*. Ведь чем более вещь принадлежит бытию, тем она истиннее, а само бытие, в противоположность небытию, есть благо, для человека же высшее благо — познавать истину.

Поэтому, в свою очередь, вещи, обладающие наиболее совершенной формой, представляются как *божественные*, а вещи, мыслимые как божественные, наделяются совершенной формой. Неслучайно именно в греческой мысли рождается предположение о том, что Земля шарообразна: ведь Земля, находящаяся в центре мира, есть божественное тело, а значит, должна обладать совершенной формой, — но что может быть совершеннее шара, не имеющего никаких углов, неровностей и неравномерностей? Это утверждение возникло в *пифагорейской школе*, доработавшей учение милетского философа *Анаксимандра*, который уже обозначил сферическую форму мира и поставил Землю в его центр, как в то место, куда падают, где собираются все самые тяжелые элементы, и удерживаются там постольку, поскольку нет причин двигаться дальше. Анаксимандр как наблюдатель, видимо, не смог отвлечься от плоской на вид поверхности земли, но Пифагор, создатель мистического ор-

дена и родоначальник теории чисел, легко преодолел этот видимый факт. Любопытно, что в XVI в. Николай Коперник исходил в создании гелиоцентрической системы мира из принципов пифагорейского учения и также стремился гармонизировать представляемую форму мира, избавившись от дисгармоничной сложности, отяготившей к этому времени, ввиду астрономических наблюдений, геоцентрическую модель движения небесных тел. Но первым, кто «сместил» Землю с центральной позиции в мире, был все же не Коперник, а пифагореец Аристарх Самосский, не считавший ее наиболее божественным телом во Вселенной, а значит, и достойной занимать центральное место. Таким образом, именно стремление к поиску совершенства формы, а не к простому наблюдению фактов, оказывалось движущей силой при исследовании природы. И до сих пор греческий принцип красоты и простоты является негласным критерием истинности в точных и естественных науках.

Однако традиция рассуждения о гармонии в Греции не была однородной и вызвала к жизни по крайней мере две противоположные тенденции. С одной стороны, гармонию и порядок можно было понять как единообразие, сводимость к одному началу, к одной общей форме, правящей во всем мире, где все прочее — ее проявления и разнообразные отклонения от нее. С другой стороны, сама греческая деятельная и бурная, беспокойная жизнь подталкивала к иному решению: гармония — это не единообразие, но равновесие, притом достаточно зыбкое, напряжение, возникающее в борьбе между равными по своей интенсивности противоположными силами. Так, *Гераклит* утверждает, что все в мире есть одно, потому что все непрерывно превращается и ни мгновения не остается неизменным. Превращения эти — следствие непрерывного напряжения, непрерывного противоборства: «война — отец всех, царь всех: одних она объявляет богами, других — людьми, одних творит рабами, других свободными»¹. Если бы этого противоборства не было, всякое рождение, всякое изменение бы прекратилось², но это значит также, что и любые создаваемые формы мгновенны, текучи, способны в любой момент перейти в свою противоположность, потому что противоположности находятся в согласии между собой, и из их напряжения происходит лучшая гармония — «как в луке и лире»³. При этом высшая сила, управляющая всем миром, —

¹ Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 202.

² Там же. С. 201.

³ Там же. С. 199.

это справедливость, не позволяющая ни одной вещи безнаказанно перейти своей меры¹. Так прежде него и Анаксимандр говорил, что ни один элемент в мире не может иметь главенства — иначе своей чрезмерностью давно поглотил бы все остальные, и единственный сохранившийся от его сочинений полный фрагмент говорит именно о справедливости, заставляющей любую возникшую вещь погибнуть, дабы отдать свой долг.

Чувство *меры*, обозначение основы любого порока как *чрезмерности*, поиск *соразмерности* в науке, в философии, в искусстве — все это является не столько следствием внутренней безмятежности греческого духа, о которой часто говорят, сколько, напротив, внутренней склонности к чрезмерности, которую трудно одолеть, плодом противоречия между силой страсти и силой разума, равно присущих этому духу. Гераклит выявляет скрытый механизм действия греческой мысли, направляя взгляд не столько на более располагающий к исследованию идеал, сколько на темные основания. В этом смысле любопытно его замечание о том, что «большинство людей не воспринимают вещи такими, какими встречают их в опыте, и, узнав, не понимают, но воображают»². Эти слова, построенные как упрек, говорят не только о недостатке восприятия, но и о силе воображения. Ведь чтобы видеть неизменное там, где все очевидно текуче, покой — там, где все борьба, идеал — там, где есть только бесконечная смена мгновенных и зыбких форм, нужна огромная сила воображения, и только эта сила воображения спасает человека от окружающего хаоса.

Орфизм: от оргии к боговдохновенному искусству. Сила воображения противопоставляет сущему — должное, несовершенному — совершенное, видимому, текучему и брэнному миру — вечный и неизменный, но невидимый мир, и отныне в этом невидимом мире видит прибежище истины. В этом противопоставлении — корни греческой метафизики, т. е. учения о главенстве сверхчувственного. Первые формулировки этого противопоставления приходят в греческую философию из *орфизма*, а он, в свою очередь, основывается на оргиастическом культе Диониса, казалось бы, по самой сути своей противостоящем ясности и соразмерности метафизического учения об умопостигаемом. Мифологическая личность Орфея в отдельных чертах связана с дионисийским мифом:

¹ Там же. С. 220.

² Там же. С. 191.

по легенде, он, как и Дионис, пришел из Фракии — области для греков полуварварской, и умер, растерзанный на куски вакханками за презрение к их обычаю. Но орфическое учение само опирается на культ Диониса, заменяя варварское пьяное буйство, вводящее человека в экстаз, на духовное опьянение — божественный энтузиазм, соединяющий человека с божеством и делающий его тождественным этому божеству, так что, в конце концов, человек, победивший в себе все земное путем очищений, воздержаний и ритуалов, может сам быть назван Дионисом. Орфей является реформатором дионисийства, превращающим оргию в мистический культ. И элемент страдания как особого условия очищения, преодоления земного, присутствует в нем неизменно: по орфическому учению, не только Орфей, но и сам Дионис был некогда разорван на куски и пожран титанами, которые причастились таким образом к его божественности, а он возродился через эту жертву к новой жизни. Миф о растерзанном боге, возможно, позаимствован в орфизме из Египта (миф об Осирисе — убитом и воскресшем боге смерти и рождения одновременно), и много веков спустя он же лег в основу христианской религии.

Но для понимания греческой эстетики нужно увидеть, как Орфей из религиозного реформатора постепенно превращается в глазах греков в боговдохновенного певца и музыканта, оргиастическое напряжение, противостояние и страдание, связанное с его образом, постепенно сменяется чертами гармонии и просветления.

От пифагорейской школы к учению Парменида: гармония видимая и умопостигаемая. Следующую реформу орфизм переживает в *пифагорействе* — научной школе и мистическом ордене одновременно, — и в пифагорействе появляются первые черты греческого метафизического представления о мире. Основой пифагорейской религиозной реформы была математика. Казалось бы, религия и математика — вещи абсолютно далекие друг от друга, однако в учении Пифагора их связь очевидна. Математическое знание — единственный род совершенно точного знания. Но это чистое знание, следующее только из размышления. Где чистая мысль ведет нас к точности, там восприятие нас путает и заводит в тупики. Уже у Пифагора появляется идея, столь значимая для Платона: мысль выше чувства, а *умопостигаемый мир выше видимого*. Пифагор искал в математике высшей гармонии и соразмерности, которой не найти в чувственном мире, где она всегда замутнена. Но и здесь она существует и постижима, стоит только понять, что *все*

есть число. Пифагор не выносит гармонию за пределы мира вещей. Если ее трудно найти на грубой земле, то она воочию видна на небе. Так же и предшественники Пифагора орфики полагали, что подлинная родина человека — на звездах. Там, на небе, гармония проявляется в мощной и прекрасной *музыке небесных сфер*, расположенных и движущихся согласно строгим и простым математическим законам, — а человек на земле не слышит ее потому, что его ухо привыкло к ней, как ухо того, кто живет у моря, привыкает к мерному шуму волн и воспринимает его как тишину, слышит же лишь другие, беспорядочные, то возникающие, то исчезающие звуки.

На небе царит порядок, которого нет на земле: ритмичное и размеренное движение, совершенные формы светил — это видимые даже нашими глазами, а еще лучше постигаемые умом, проявления высшего порядка. Видимый порядок великолепен для чувственного созерцания, но нет ничего более великолепного, чем то, от чего он зависит: строгость и непогрешимость чисел и математических истин. Они доступны лишь для *умственного созерцания* — и ум замирает перед ними в восхищении. Известно, что Пифагор пришел к своему выводу о том, что все есть число, исследуя гармонию в музыке. Она оказалась зависимой от соотношений длин и натяжения струн, выраженных через отношения целых чисел. Основой его математики было восхищенное созерцание, а не инструментальное применение, и числа для него не инструмент, но некое самостоятельное бытие, причем бытие высшего порядка, онтологическая основа мира.

Итак, Пифагор противопоставляет земное и небесное, видимое глазами и видимое умом, но не разделяет их окончательно. Логику этого противопоставления доводит до завершения *Парменид* из Элеи. Исходя из простого анализа понятий, он делает вывод о немыслимости таких как будто наблюдаемых явлений, как изменение, движение, многообразие — по причине немыслимости того, что должно разуместься под словом «небытие». Оно немыслимо, поскольку мы не можем приписать ему никакого определения, сказать «небытие *есть* то-то и то-то». Уж если бытие — *есть*, то небытия никак нет. Значит, немыслимы и все зависимые от него понятия: изменение — становление того, чего прежде не было; движение — движение туда, где движущегося еще нет, оттуда, где его уже нет; многообразие, при котором одна вещь — небытие другой вещи. Но быть — значит быть мыслимым — иначе быть нельзя. *Истина должна быть разумной и разумно постижимой.* Но это значит, что истину мы видим умом, но никогда не видим глазами — ведь глазами мы

видим изменчивое, движущееся, т. е. то, о чем нельзя отчетливо сказать, что оно *есть*. И таким образом истинный порядок, прекрасный и совершенный, оказывается абсолютно извлеченным из всего видимого мира — на земле или на небе.

Софисты: логика и риторика. Новая концепция искусства.

Но греческая логика, одна из самых мощных сторон греческой мысли, вела не только к этому достаточно простому, хотя и почти абсурдному выводу. Анализ понятий вел и к более неоднозначным, а часто и вовсе запутанным выводам. Эту сторону греческого мышления в полном блеске представило развернувшееся в V в. движение *софистов*. Оно отнюдь не может рассматриваться как случайный всплеск или отклонение в греческой традиции. Софистика характеризует эту традицию с одной из главных сторон — со стороны беспокойства мышления, сомнения, которое лежит в основе рефлексии, в основе пытливого исследования себя и мира и не подчиняется никаким непроверенным правилам и законам.

Софистика не была философской школой, объединенной некой общей концепцией. Это было движение, идущее сразу со всех концов греческого мира, развивающееся среди мыслителей, совершенно независимых друг от друга, обладающих самыми разными взглядами на мир, часто исключаящими друг друга убеждениями в области этики и политики. Их объединяло лишь одно общее отношение к процессу познания и сходная методологическая позиция, настолько широкая, что под определение «софиста» для современников попадали и философы, сами активно себя этому движению противопоставлявшие, как, например, Сократ. И не Сократа, а софиста Протагора античный историк философии Диоген Лаэртский называет создателем диалектической «сократической» беседы.

Софистика была естественной ступенью в развитии греческой мысли в целом. Эта мысль породила такое разнообразие школ и учений, доходящих в своих концепциях до противоположности, что вопрос о методологии познания стал закономерным. Софисты «спустили» интерес греческой философии с небес на землю, обратили его к *человеку*, живущему в реальном мире и в конкретном обществе, а логику как признанный метод познания довели до такой степени утонченности, что она сама выявила свои границы и из прямого пути к истине превратилась в сложный инструмент общения и искусства спора.

Софисты впервые обратили внимание на связь логического смысла с языком. Посредством построения своих знаменитых «софизмов» —

сбивающих с толку доказательств — они выявили *неоднозначность естественного словоупотребления*. У этого анализа языковых возможностей было, по меньшей мере, две цели. С одной стороны, зная психологию (а к ней софисты испытывали большой интерес), его можно было применять для умелого ведения конкретных споров, судебных тяжб, в дипломатии и политике — т. е. как инструмент убеждения, часто путем обмана. С другой стороны, это исследование имело большой теоретический смысл: оно впервые показало ограничение логических способностей человека средствами *языка*, который сам является достаточно неоднородным и произвольным, а стало быть, не может быть надежным инструментом в движении к истине как таковой. Протагор, говоривший, что *человек — мера всех вещей*, подмечал *произвольность* грамматических форм, изучал их происхождение и впервые предложил нечто подобное программе усовершенствования языка (к чему логическая философия еще раз обратилась уже в начале XX в.).

Одним из важнейших предметов интереса софистов, обучение которому они считали крайне существенным и за преподавание которого им готовы были платить большие деньги богатые люди, стремившиеся к успеху в общественной и политической карьере, они считали *риторику* и *ораторское искусство*. Именно эти умения, в конечном счете, являлись главным орудием в любом споре, поскольку побеждает не тот, на чьей стороне истина, а тот, кто лучше и убедительнее доказывает. Что же до истины — она лишь относительна. Если есть абсолютная истина — она не имеет отношения к спору, где сталкиваются только ее разные стороны, разные понимания, разные позиции. Для софистов как истина, так и добро, и красота относительны, имеют психологический, политический, прагматический смыслы. Действительное существование вещей и «истину как таковую» они признают непознаваемыми.

Риторическая красота речи, как и ее логическая убедительность, согласно мнению софистов, — важное психологическое условие для признания ее тезисов, ее смысла. Софистическое исследование риторики, грамматики и логики важно для эстетики тем, что оно ставит вопрос об относительной *зависимости содержания* высказывания *от его формы*, ведь тем самым впервые совершается важнейшая эстетическая процедура: *форма отделяется от содержания*, рассматривается как нечто имеющее собственную значимость. Но, подчеркивая значимость формы, софисты тем самым подчеркивают и независимость содержания. Смысл выражается в определенной форме, в определенной знаковой

конструкции — но выражение может и не быть удачным. Можно плохо — некрасиво, неубедительно — сказать. Словесное, материальное воплощение может оказаться неудачным, искаженным выражением содержания. Это предполагает, что само содержание постепенно приобретает черты идеальности. Создаются условия для философского *разрыва материального и идеального миров*, произошедшего на исходе софистического движения в философии Сократа и Платона.

Но софистам интересна другая сторона вопроса. При предположении полной непознаваемости и относительности истины, логическое доказательство превращается в своего рода искусство, причем в очень специфическом понимании, особенно характерном для поздней античности: *искусство как набор технических приемов*, позволяющих осознанно и умело сконструировать свой предмет по правилам. Это искусство, понятое как рациональное умение, которое только разумность избавляет от ремесленного характера, а не искусство как боговдохновенное творчество. Поэтому впоследствии Платон критикует саму софистику как искусство, а также критикует и искусство в целом. Критика искусства неслучайна, так как и сами художники осознавали этот разрыв формальной и содержательной сторон своей деятельности. Для греческой культуры подобное осознание имело два последствия: с одной стороны, нарастала тенденция к постепенной *формализации произведений искусства*, которая начала сказываться в искусстве эпохи эллинизма и сделала его почти формалистической игрой в поздней Римской империи. Но с другой стороны, это было рождением искусства в собственном смысле слова, искусства, отделенного от непосредственной понятийной, смысловой, и особенно культовой, религиозной значимости, искусства, предназначенного лишь для *эстетического созерцания*.

Классика античной эстетической теории и ее внутренняя конфликтность. Однако с подлинным систематическим философским осмыслением понятия прекрасного и всего, что можно отнести к эстетической сфере мысли, мы сталкиваемся лишь в классической античной философии, в разработке метафизической системы античного мировоззрения в учениях Платона и Аристотеля. Здесь же проявляется и весьма напряженное отношение между философией, достигающей высшей степени своей мировоззренческой определенности и формулирующей специфическое и на многие века определившее ход развития размышлений в этой сфере представление о красоте, гармонии и идеале, и искусством, по-своему и часто в весьма конфликтной

манере отражающим и практически воплощающим те же глубинные тенденции. Не случайно поэтому, начавшись с высокого метафизического порыва в философии Платона — в сочинениях которого понятие прекрасного выступает часто в качестве краеугольного камня, оси, вокруг которой вращается вся система, или даже, возможно, изначального порыва эстетического восхищения, из которого вся она, с ее конечным пафосом Истины и Блага, произрастает, — эстетическая мысль античности достаточно быстро склоняется в сторону теории искусства, поэтики, напрямую занятой соотношением этических и метафизических положений с актуализацией их в художественном опыте. С другой стороны, все большую силу с течением времени приобретает практическая теория искусства, риторика, определяющая и систематизирующая художественные приемы, причем с такой степенью погруженности в формальную проблематику, что это кажется мало соотносящимся с общим «идеализмом» метафизического умонастроения. Можно сказать, что эта внутренняя конфликтность — излишняя концентрация на телесной красоте, формальном совершенстве, особенно ярко проявляющая себя в развитии искусства, с одной стороны, и радикальный протест против телесного, возвышение до сферы идеального, и даже протест против искусства в принципе, с другой, — составляет одно из проявлений внутренней неустойчивости античного духа, одно из условий его бурной изменчивости, приведшее в итоге к его падению и к рождению из недр его нового, средневекового христианского и, далее, новоевропейского мировоззрения, по-своему откликающихся на эту внутреннюю конфликтность своих истоков. Различные исследователи обращают внимание и по-разному оценивают эту двойственность. Так иногда конфликт между философией и искусством расценивается как доминанта и стержень развития эстетической мысли с древнейших времен и по сей день¹. Неразрешимую, причем нарастающую, конфликтность, ведущую к необходимости ее преодоления в новой мировоззренческой парадигме, прослеживает в своих работах такой известный отечественный мыслитель, как С. С. Аверинцев². В то же время другой влиятельный исследователь античности, А. Ф. Лосев, полагает, что скорее в опыте телесности, проявляющем себя в искусстве, следовало бы искать основополагающую идею античного мировоззрения, и даже в платоновской метафизике

¹ См., напр.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 2000.

² См., напр.: Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004.

усматривает определенную материалистичность (что не в последнюю очередь заставляет его представить всю историю античной мысли как историю именно эстетики¹). А уже упоминавшийся в предыдущей главе видный австрийский историк искусства Э. Гомбрих², вслед за американским теоретиком Э. Панофски³, напротив, считает даже формализм античного искусства следствием метафизической системы мысли, несмотря на свои натурфилософские истоки, чуждой непосредственности телесного опыта.

В любом случае, это вынуждает нас обратиться не только к изложению представлений античных философов классического и эллинистического периода относительно основных эстетических понятий, но и к их отношению к искусству, к теоретическому осмыслению проявления этих понятий в художественном опыте, а также к тенденциям развития самого искусства. И безусловно, главная роль в формулировке основных категорий античной эстетики и основных принципов античной философии в целом принадлежит Платону, и именно его мысль по сей день является неизбежным фоном любого эстетического рассуждения. По словам Лосева, «мировое значение платонизма таково, что только очень усердное изучение Платона может дать ориентацию в истории эстетики вообще»⁴.

Платон и искусство. Отрицательное отношение к искусству Платона, предлагавшего изгнать поэтов из идеального государства, хорошо известно. Однако, если взглянуть внимательней, его позиция относительно искусства оказывается далеко не столь однозначной.

Известно, что Платон начинал как поэт-трагик, однако после знакомства с Сократом отказался от своих художественных занятий и сжег стихи. Но форма, в какой он приступил к изложению своей концепции после смерти учителя, показывает, что он по-прежнему оставался не только философом, но и художником: диалоги Платона, представляя собой вершину античной метафизической мысли, являются шедевром античной литературы. Философы последующих времен часто обращались к форме диалога, стремясь в общедоступной форме провести

¹ См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: В 8 т. М., 1963–1994.

² См.: Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.

³ См.: Панофски Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.

⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. М., 2000. Т. 2. С. 169.

определенную концепцию. Но ни у кого эта концепция не бывала настолько тесно связана с сюжетными подробностями, не обставлялась таким количеством ситуативных побочных замечаний, как у Платона. Его диалоги сообщают нам не только полноценный и живой образ Сократа, о котором исследователи до сих пор не могут прийти к согласию, что именно в нем срисовано с Сократа-человека, а что является плодом воображения Платона, но и яркие портреты других участников бесед, а также полновесную, набросанную широкими штрихами картину греческой жизни.

Платон настолько широко использует художественные приемы и при построении сюжета, и при доказательстве своих идей, что его отрицание искусства не может не вызывать сомнения: он оказывается или хитрецом, намеренно вводящим в заблуждение, или стихийным гением, не знающим о собственном мастерстве. Но обвинить в обмане философа, на тысячелетия увлекшего человечество идеей абсолютной истины, или же в бессознательности — одного из глубочайших и самых влиятельных мыслителей Европы — также кажется странным.

Каково же отношение Платона к искусству? Платон отрицает его ввиду двух обвинений. Искусство может быть либо *подражанием вещам* — и в таком случае оно будет просто удвоением мира, а стало быть, окажется ненужным и даже вредным, поскольку обращает интерес человека от истины на бесполезную деятельность и пустую игру. Искусство может быть *подражанием несуществующему*, т. е. создавать фантомы — в этом случае оно будет безоговорочно вредным, так как станет намеренно вводить разум в заблуждение. Эти формы искусства Платон отвергает, однако помимо них он говорит также и о допустимых, полезных формах искусства. Искусство может, избегая заблуждения, стремиться к соответствию истине, руководствуясь теми же принципами, что и разумное познание, сводя весь мир к *неизменным, вечным, общезначимым формам* и отказываясь от индивидуальности и оригинальности. В этом случае выше динамичного и живого искусства греков Платон ставил канонические и статичные схемы египетских изображений¹. Платон признает также, что искусство поэтов может являть собой источник мудрости, говорить правду о мире, а стало быть, двигаться в ту же сторону, что и философия — но с тем недостатком, что, в отличие от философа, поэт действует не сознательно, а в состоянии *боговдохновения*. В обоих слу-

¹ Панофски Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002. С. 16.

чаях искусству недостает полноты и ясности философского познания, а потому искусство, пусть даже полезное и благотворное, стоит ниже философии.

В начале «Законов» есть рассуждение о питии вина, где доказывается его относительная полезность, причем как для простого человека, так и для философа. Первого оно располагает к восприятию возвышенной истины, второго же, напротив, несколько приземляет, делая способным к общению. Философия занимается созерцанием высшего порядка, незамутненных идей, чуждых всех многообразий и хитросплетений материального мира. Для сообщения, для описания этого высшего порядка она пользуется средствами логической аргументации, чистого мышления, избегающего обманчивости чувственного восприятия. Но Платон прекрасно сознает, что средства логического доказательства не могут адекватно описать простое усмотрение идеи, постоянно наталкиваясь на противоречия, замеченные еще Сократом в его диалектических беседах и постоянно подтачивающие саму систему Платона. Впоследствии эти противоречия заставили Аристотеля в его стремлении к ясной логической системе частично отказаться от теории учителя. Рациональная аргументация терпит крах при попытке построения полноценной системы, охватывающей не только идеальный порядок, но и его отношение к материальному миру.

Как выражение в материальной форме, искусство всегда стоит ниже чистого умозрения, но для *сообщения* может служить гораздо более адекватным средством, чем логический аргумент, так как позволяет отобразить не вписывающиеся в логическую систему сложности и противоречия, вытекающие из самой природы материи (в которой мы вынуждены пребывать) как принципа множественности в противоположность идее как принципу единства. Логическое доказательство тоже *выражает* мысль в определенной форме, анализ относительности которой проводился еще софистами. Этим — встроенной в саму систему философии необходимостью *сообщения* — можно объяснить осознанный выбор Платоном художественной формы для изложения своего учения. Он не хочет вводить в заблуждение ложной иллюзией простоты и делает через искусство явными те сложности, которые остались бы скрытыми в логической форме.

В «Пире», одном из самых художественных и сложных по структуре диалогов Платона, повествование о восхождении к истине отдалено от нас тройным пересказом, предваряется и подготавливается рядом частично опровергающих друг друга и частично дополняющих это по-

вестование речей, насыщенных такими ситуативными подробностями, как сбивающая пафос икота Аристофана, забавные препирательства по поводу ораторских способностей и отношений между говорящими. Нельзя пренебрегать как случайностью и самой ситуацией пира, где ораторы собрались произносить речи лишь потому, что, бурно проведя предыдущее время, просто неспособны больше пить — а следовательно, все эти речи произносятся и слушаются отнюдь не в трезвом, располагающем к высшей ясности, состоянии и в конце концов непосредственно после речи Сократа прерываются приходом Алкивиада, берущегося за повествование о Сократе-любовнике, где высокое переплетается с низким, «после чего пили уже без разбора».

Здесь же, в «Пире», ярко проявляется и еще один аспект отношения Платона к искусству. Можно заметить, что часто в своих диалогах в самый ответственный для понимания учения момент он полностью оставляет в стороне всякую, даже встроенную в художественную форму логическую аргументацию и переходит к прямому изложению *мифа*. Так происходит здесь в речи Сократа, так же происходит в «Федоне» в решающий момент доказательства бессмертия души. В эти решающие моменты платоновский Сократ всякий раз говорит: «я расскажу вам миф» — и эти мифы в корне отличны от аллегорий, растолковывающих учение в образах и присутствующих у Платона наряду с мифами — как, например, знаменитый «символ пещеры» из «Государства».

Миф является той самой «боговдохновенной» формой искусства, которую Платон не отрицал, хотя, казалось бы, ставил ниже философии. Тем не менее он прибегает к нему именно там, где философская аргументация оказывается бессильной, всякий раз на практике ставя его выше философии.

Когда Платон переходит к изложению мифа, он никогда не настаивает на буквальной вере в него. Он предлагает его как некую версию, одну из возможных, которая в качестве версии могла бы что-то объяснить. Миф может быть правдой в двух смыслах: с одной стороны, он претендует на то, что правдиво описывает некое конкретное событие — но именно в этом смысле он потому и миф, что никак проверить эту правдивость невозможно (над этой стороной мифа Платон устами Сократа иронически посмеивается). С другой стороны, описание события значимо в мифе не само по себе, а поскольку передает правду о мире в целом — но не посредством аллегории или метафоры — переноса значения с одного предмета на другой, т. е. явной лжи, — а посредством

описания целого через неотъемлемый признак или постоянное проявление. И как таковой миф ценен потому, что, говоря о сомнительной части, тем не менее раскрывает правду о мире в том целостном виде, какого никогда не добиться путем последовательного рассуждения, так как истина мира, по Платону, есть то, что сразу и непосредственно усматривается, а не постигается постепенно, путем анализа. Это происходит потому, что эта истина есть истинное *бытие*, которое можно созерцать умственным зрением, но определить в разрозненных словах невозможно.

Говоря об истине как о предмете созерцания, Платон впервые отчетливо формулирует то, что стало пониматься как основа всего греческого мировоззрения, по выражению С. С. Аверинцева, являющего собой «усмотрение форм»¹. И фактически он является автором первой развернутой эстетической теории, поскольку эстетика говорит о форме — пусть в данном случае речь идет о форме отнюдь не обязательно чувственно воспринимаемой.

Определение прекрасного у Платона. В своих диалогах Платон часто и с охотой говорит о красоте и много внимания уделяет ее определению. Рассуждения о красоте и различные подходы к определению ее проявлений можно найти во многих диалогах, таких как «Федр», «Филеб», «Государство». Один из ранних диалогов, «Гиппий Большой», полностью посвящен анализу понятия красоты, и здесь Платон уже делает вывод: красота не может сводиться к красоте отдельных предметов, но во всех прекрасных предметах проявляется нечто общее. Однако что есть это общее, еще остается неопределенным.

Безусловно, вершиной рассуждений о красоте является диалог «Пир». В нем красота оказывается напрямую связана с *любовью*, страстным стремлением — в том числе, с философией как любовью к мудрости. Сразу становится ясным, что понимание и красоты, и любви у Платона очень специфично. Красота не является для него побочным или сопутствующим свойством самой любви или ее предмета. Она отражает самую его *сущность*. А любовь — что окончательно утверждается в речи Сократа, завершающей мерный ряд речей о любви, — не является любовью к единичному (хотя и это присутствует у Платона в речи Аристофана, рассказывающего знаменитый миф об ищущих друг друга половинках). Любовь как безрассудное, бессознательное влечение также

¹ Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 50–62.

отвергается Платоном. Любовь — это любовь к совершенному, — самому по себе, или же обнаруженному в индивидуальном, — но не к индивидуальному как таковому. Концентрироваться не только на одном прекрасном теле, но даже на одной прекрасной душе или на одной из прекрасных наук, любовь не имеет права. Хорошо хранить верность другу, но любовь не может обрести в единичном своего истинного предмета и должна продолжать стремление к нему, пока не достигнет своего предела.

В речи Сократа из «Пира» Платон со стремительной быстротой совершает переход в рассуждении от любви — к благу, от блага — к бессмертию, а от бессмертия — к красоте, тема которой в предыдущих речах проходила лишь вскользь. Что же связывает для Платона эти понятия? Любовь определяется как стремление не просто к какому-либо предмету, но к предмету, представляющему собой некое благо, т. е. любовь — это стремление к благу. И не просто к благу, но к вечному обладанию благом. Любовь — это всегда стремление также и к бессмертию. И красота оказывается тем необходимым условием, без которого не может быть достигнуто это бесконечное постоянство в обладании благом. Если для смертного человека бессмертие оказывается достижимым только путем произведения на свет того, что переживет изменчивое тело (от произведения потомства на низшем уровне, до художественного творчества, военных подвигов, законодательных установлений и, наконец, философской мысли — на высшем), то родить и произвести на свет, по утверждению Платона, как тело, так и душа могут только в прекрасном — в присутствии же безобразного и тело, и душа мрачнеют и сжимаются и не могут произвести на свет должное потомство. Безобразие препятствует рождению — а значит, и бессмертию. И это неудивительно — ведь в безобразии для Платона, как и для всей античной традиции, нет главного условия бытия: порядка, гармонии. Безобразное непостоянно и случайно, оно есть результат отклонения от правила, дефекта формы, нарушения закономерности, а следовательно, является недостатком бытия, и безобразная вещь — вещь не вполне бытийствующая.

Чтобы понять значение красоты в учении Платона, нужно обратиться к его взглядам на устройство бытия и действие познания, так как понятие красоты не просто является элементом платоновской системы, но ее всеохватывающим определением. Согласно Платону, мир обладает порядком благодаря вечным и неизменным идеальным первообразами, несовершенными копиями которых являются материальные вещи. Благодаря этим идеальным формам материальный мир существует как

упорядоченный космос, а не как хаос. Благодаря им же мы способны познавать мир — узнавать подобные вещи, наблюдать сходства. На этом основана платоновская концепция знания как припоминания: мы уже видели чистые, незамутненные идеи — потому способны узнавать подобные им материальные вещи. Скорее всего, рассуждение Платона и всей сократической школы должно было идти именно от свойства познания обобщать, подводить под единый род. Наше знание зависит от общего, в любом предмете мы знаем общее и не знаем индивидуального, того, что абсолютно отличает один предмет от других и не подводится ни под какое определение. Но поскольку основой истинного познания не могло бы быть нечто несуществующее (иначе познание было бы ложным), то это общее должно необходимым образом существовать — до всех единичных вещей. Таким образом Платон создает основу любой метафизической концепции, выявляющей внефизические основания физического мира. Именно в этом пункте Платон совершает тот мыслительный ход, который был воспринят европейской мыслью на тысячелетия и лишь в Новое время был подвергнут критике.

Платон полагает, что знание в любом случае есть знание *порядка* и основания этого порядка находятся в самом бытии. В противном случае физический мир был бы полным хаосом — и этого хаоса нет благодаря существованию идей. Мы способны видеть порядок и не являемся бессмысленными существами потому, что наша душа причастна к миру идей. *Склонность к видению порядка* внутренне присуща нашему разуму потому, что он причастен миру порядка. А иногда наблюдаемое нами совпадение порядка вещей с этой нашей склонностью не может не вызывать в нас *удовольствия и восхищения*, особенно потому, что мы вовсе не имеем оснований ожидать от вещей этого совпадения (наша душа, закованная в материальное тело, едва ли могла бы рассчитывать на такой подарок в беспорядочной и грубой материи). Платон соотносит это удовольствие с понятием прекрасного. Красота в вещах, таким образом — *напоминание об идее*, понятие онтологическое, свидетельство подлинного бытия. Красота — это наибольшее соответствие идее, наилучшее ее подобие, а поскольку идея — это и есть сущность вещи, то красота — наибольшее *соответствие сущности*, т. е. *совершенство*. Идеи как идеальные *формы* сами по себе есть *прекраснейшее* (что было бы невозможно в новоевропейской традиции, где красота в конце концов была определена как только *чувственное явление* идеи). В качестве подлинной сущности вещей идеи представляют собой истину мира. Они — основания бытия, основания порядка в мире, они придают хаотической

материи форму, создают космос из хаоса, они есть благо в высшем смысле слова: податель бытия. Значит, *тем вещь больше походит на свою идею, т. е. тем она прекраснее — тем она ближе к истине и благу.*

Таким образом, красота — это неотъемлемый атрибут истины и блага, и красота, наблюдаемая в материальных вещах, — самый непосредственный путь к истинному познанию, истинное же познание — путь к Благу. Потому для Платона нет сомнений в близости любви к прекрасному и любви к мудрости (философии). Истинное познание может начинаться с восхищения прекрасными телами — ведь они напоминают идею, причем не просто какую-то идею вроде знаменитых «стольности» и «лошадности», послуживших предметом античной критики в адрес Платона, а наиважнейшую из идей, красоту как таковую, т. е. умозримую и непревзойденную красоту истины самой по себе.

Теория искусства Аристотеля. Мимесис и катарсис. Философия Платона была вершиной рассуждений о прекрасном, рожденных классической античностью, подобная концепция отражала и формулировала во вполне ясной и законченной форме общий строй греческой мысли. В течение нескольких веков она фактически не пересматривалась. Если же представление о красоте так или иначе менялось, то это изменение не получало теоретического обоснования, по крайней мере вплоть до возникновения неоплатонизма. Уже у *Аристотеля* рассуждения о красоте носят гораздо более прикладной и частный характер. Если он мельком и возвращается к теме красоты как таковой, то тонкость платоновских рассуждений оказывается ему просто не нужна, он легко останавливается на отвергнутом Платоном еще в «Гиппии Большем» определении красоты как «приятного для слуха и зрения». Но это не удивительно, поскольку для Аристотеля во всех сферах важнее *реальное положение дел*: то, что действительно *есть*, а не то, что *должно* быть. Вместо политической утопии он анализирует реальные политические устройства, а этический рационализм, связывающий добродетель со стремлением к истине, заменяет эвдемонизмом — стремлением к счастью. И точно так же в вопросе о красоте метафизическую онтологию он заменяет конкретной теорией искусства.

Аристотелю принадлежат по крайней мере два трактата, напрямую связанные с проблематикой искусства: «Поэтика» и «Риторика». Причем между ними проводится разделение сфер исследования, ставшее догмой для поздней античности: риторика в качестве практической дисциплины занимается *формой* искусства, в то время как поэтика посвящает себя

теоретическому анализу *содержания*. Хотя Аристотель упоминает различные виды искусства, речь, по сути дела, идет только о литературе. Как предметы активного изучения и поэтика, и риторика задавали правила, формулировали приемы, которые должны были помочь при написании и чтении литературных произведений.

В основе аристотелевского понимания искусства лежит знаменитое понятие *мимесиса*, подражания. При этом подражание в поэзии — это подражание не столько вещам, сколько страстям и действиям человека, поэтому в драматическом искусстве для Аристотеля действие всегда важнее описания характера¹. Что же касается других искусств, например живописи, то в этом отношении Аристотель охотно говорит об удовольствии от узнавания: нам приятно на изображении узнавать даже те предметы, которые, быть может, неприятно было бы созерцать в реальности². Подобное удовольствие — удовольствие познавательное³, и здесь видно, что Аристотель не протестует против понимания визуального искусства как подражания вещам. Он далек от того, чтобы осуждать за это искусство, как делал его учитель. Но есть и принципиальное несогласие Аристотеля с Платоном. Аристотель полагает, что искусство, подражая всеобщему, способно быть ближе к истине, чем, например, история, изображающая действительно имевшие место частности: «Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»⁴. А это значит, что *искусство* оказывается, в некотором смысле, *ближе к истине, чем сами вещи*. Его результаты уже не могут рассматриваться просто как «подобия подобий»: это такие подобиya, которые оказываются истиннее того, чему они подражают, поскольку выражают универсальное и всеобщее. Музыка объявляется Аристотелем самым подражательным из всех искусств, поскольку она подражает моральному настрою, а потому способна порождать самый сильный эмоциональный отклик.

Способность оказывать воздействие на человека является очень существенной чертой искусства для Аристотеля. Платон также уделял много внимания этой проблеме, осуждая, однако, большинство искусств за недолжное воздействие, введение в обман и обращение души к недостойным вещам. Но он высоко оценивал в этом плане искусство,

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. М., 1983. Т. 4. 1450 а 20.

² Там же. 1448 b 10.

³ Там же. 1448 b 13.

⁴ Там же. 1451 b 5.

повествующее о высоком или выражающее неизменное и вечное. Аристотель подходит к этому вопросу с более широких позиций, он не ограничивает влияние искусства лишь его содержанием, но обращает внимание на его *форму как на влиятельный и воздействующий фактор*. В «Поэтике» Аристотель описывает и обосновывает конкретные правила и принципы того, как, чему и зачем следует подражать для создания истинного и должным образом воздействующего произведения искусства.

В связи с этим важнейшим и вызывающим наибольшее количество споров понятием поэтики Аристотеля является *катарсис*, слово, чаще всего переводимое как «очищение». Это понятие включено Аристотелем в определение трагедии как один из ее основных элементов, но применяется уже не для характеристики самого произведения, а для описания воздействия произведения на публику. До некоторой степени оно является критерием подлинности произведения, с другой стороны, именно оно оправдывает искусство как некое общественно полезное занятие. Катарсис представляет собой психологическую цель драматического искусства, однако подробного анализа этого понятия до нас не дошло: Аристотель обещал дать его в несохранившейся второй книге «Поэтики», поскольку в комедии этот очищающий элемент проявляется полнее и разрядка находит конкретное выражение в виде смеха, в то время как в трагедии он гораздо труднее уловим¹. Это наводит на мысль о вполне прагматической и рациональной трактовке эстетической эмоции, однако в поздней античности это определение было забыто, и вновь понятие катарсиса заинтересовало лишь ново-европейскую эстетику, давшую множество трактовок его уже в новой, романтической традиции.

Вопрос о катарсисе был для эстетической теории Аристотеля наиболее существенным, поскольку именно здесь он подходит к необходимости объяснения самой сути искусства: природы эстетического наслаждения. По какой причине подлинное, должным образом выстроенное искусство вне зависимости от содержания, вызывает в человеке знакомое каждому чувство душевной гармонии? Трагедия и комедия представляют собой яркий пример этого воздействия, поскольку трагедия представляет нам в искусстве то, что в жизни показалось бы ужасным, а комедия то, что показалось бы отвратительным. В искусстве, однако, они ни страха, ни отвращения не вызывают, напротив

¹ Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 387.

того, сообщают чувство освобождения, которое Аристотель и назвал термином катарсис, в медицине обозначавшим освобождение организма от вредных веществ. Позднейшие интерпретаторы предлагали по крайней мере два рода объяснения этого понятия. Первая, романтическая, трактовка возводила катарсис к религиозной церемонии очищения и говорила об *очищении самих эмоций* страха и сострадания посредством трагедии. Другая возводила термин исключительно к медицине и говорила о временном *очищении от эмоций* страха и сострадания¹. Первая трактовка связывает понятие катарсиса с новоевропейской эстетической категорией *возвышенного* и подразумевает некое нравственное очищение души посредством искусства. Но, учитывая общий рационально-прагматический характер мысли Аристотеля, сына врача и приверженца естественной науки, можно склониться скорее ко второму определению. В таком случае трагедия, представляющая страдания героя и заставляющая зрителя испытывать сострадание и страх за его судьбу, будет иметь своим результатом наиболее безвредное и приятное освобождение души от этих эмоций, необходимое постольку, поскольку каждый человек склонен в большей или меньшей мере к их переживанию. Накопление этих эмоций может быть весьма вредно для здоровья, телесного и душевного, и для общественной жизни. Искусство же — хороший способ дать им разрядку неопасным для жизни индивида и общества способом. Таким образом, искусство избавляет человека от того элемента напряжения, чрезмерности, который в противном случае вылился бы в действительные, а не воображаемые нарушения здоровья, а может, и политической жизни. Таким образом, согласно этой трактовке катарсис представляет собой приятное и простое избавление от негативных эмоций, связанное с удовольствием. Однако обе трактовки можно связать как два способа объяснения механизма одного и того же процесса. Сама возможность получать избавление от негативных эмоций через посредство созерцания искусства может способствовать очищению и возвышению души.

Но при всем практическом характере исследований Аристотеля в области теории искусства и его внимании к формальному аспекту искусства как его поэтика, так и риторика имеют скорее *философский смысл*. Он рассуждает о значимости формы для выражения содержания, к примеру, в самом начале «Риторики» — называя риторику

¹ Коллстон Ф. История философии. Древняя Греция и Древний Рим. М., 2003. Т. 2. С. 134–136.

искусством, соответствующим диалектике (поскольку диалектика — это рассуждение, стремящееся достичь истины, руководствуясь только умом, а риторика помогает учесть и чувства, помогающие и мешающие уму). Тем не менее сама техническая сторона вопроса оставлена им почти без внимания. Хотя он высоко оценивал значимость стиля, эта проблема оставалась для него второстепенной: «В познавательную программу Аристотеля, цель которой охватить все явления действительности, стиль не входит: механика эстетического воздействия слова для него неинтересна»¹.

Тенденции развития эстетических идей в эпоху эллинизма.

После Аристотеля исследования красоты и искусства стали приобретать все более и более *прикладной характер*. В философской теории, в глубокомысленных размышлениях эллинистических философов о мире, все большее место занимала *этическая проблема*: вопрос о том, как жить в изменившемся мире, где больше не существовало прежних полисов, прежнего государственного уклада, где старые традиции были отвергнуты, а для новых не было оснований. Все казалось сомнительным и зыбким, у одних это вызывало чувство бессмысленности (как у эпикурейцев), у других — фатальности (как у стоиков). Прежний радостный грек, свободный и деятельный гражданин своего города, ушел в прошлое, идеал политической активности был отвергнут, свобода стала свободой не общественной, а личной, и эта свобода тоже давала право на счастье, но само счастье теперь мыслилось как покой.

Эпикурейцы проповедовали в этом мире удовольствие, так что, безусловно, созерцание красоты и занятие искусствами могли быть одними из них, но при этом лишались своей онтологической и этической значимости, приобретали некоторый формализм. В целом, эпикурейцы видели в них удовольствие низшего порядка, сродни гастрономии, удовлетворяющее далеко не самые важные и необходимые для истинного покоя потребности человека.

Стоики разделяли в общем виде платоновское отношение к искусству, признавая его форму только как красивую оправу для своих идей и осуждая любое искусство, кроме проповедующего стоические идеалы. Это, впрочем, не помешало им посвятить ряд исследований вполне конкретным проблемам искусства, касающимся произношения и звучания слов, классификации частей речи, описанию структуры гласных и со-

¹ Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 390.

гласных звуков. Они изучали голос, сопоставляли звучание слов и их значения, полагая их взаимосвязанными (как, по их представлениям, взаимосвязано и все в мире), причем прибегали в этом как к этимологиям, так и, когда их оказывалось недостаточно, к более далеким соответствиям, основанным на приобретавшем все больше значимости в поздней античности, и особенно в *искусстве* поздней античности, понятии *уместности*. При этом чем дальше, тем чаще в сочинениях стоиков возникало сомнение в возможности рационального истолкования этого понятия и эстетического чувства вообще¹.

Можно заметить, как форма и содержание расходятся в эллинистической культуре в разные стороны и как искусство явственно остается на стороне формы. Риторика и поэтика в качестве дисциплин, связанных с ним, теряют статус философских и приобретают характер практических, становятся предметом занятия грамматиков и профессиональных раторов. При этом само искусство в эллинистическую эпоху в Греции и после на всем протяжении существования Римской империи развивалось бурно, приобретая все большую самостоятельность и самооценность.

Основные черты древнегреческого искусства и тенденции его развития. Греческое искусство достигло высшего расцвета своей оригинальности непосредственно к тому времени, когда Платон в своих в высшей степени художественных сочинениях выступал с активной критикой его главных принципов. Концепция искусства как подражания природе была, по всей видимости, само собой разумеющейся не столько среди пытающихся уточнить и переформулировать ее теоретиков, сколько среди художников. Возмущение Платона можно хорошо понять, вспоминая разнообразные легенды, повествующие о подражательном мастерстве художников, создававших изображения, обманывавшие своим видом птиц и даже других мастеров. Как уже говорилось, Платон в «Законах» противопоставляет подобной художественной традиции искусство египтян, произведения которых, создаваемые по строгому канону и чуждые подражанию, направлены на изображение вечного и существенного, а не иллюзорного, а принципы изображения не меняются в течение тысячелетий.

Действительно, в глаза бросается сильное различие между греческим искусством и искусством любой из древних цивилизаций. Так же

¹ Там же. С. 400.

как, видимо, и любое искусство, в своих истоках оно было направлено на религиозные цели, но пришло к радикально новой трактовке исполнения своих задач, к новым проблемам и новым результатам в области творчества и восприятия. В первую очередь, его (как и всю греческую культуру) характеризует *резкий отказ от традиционности* — хотя еще лесбосского музыканта Терпандра, жившего за поколение до Сапфо, в Спарте приговорили к штрафу за добавление трех дополнительных струн к обычной четырехструнной кифаре. В каком-либо древнем обществе такое изменение ритуального инструмента, используемого при исполнении религиозных обрядов, безусловно, вызвало бы не только негодование, но и ужас перед неминуемым гневом видящих нарушение установленного порядка богов. Возмущение спартанцев напоминает об этом древнем основании традиции и демонстрирует ее тщетную борьбу за существование. Сама настойчивость, многократность и легкость изменений свидетельствует о всеохватной склонности к новаторству в Греции. Ужас постепенно прошел, а нововведения приживались и сменялись другими нововведениями. Древнейшие традиции складывались медленно, за их развитием трудно было проследить, а их корни уходили в легендарные времена, и, должно быть, их принципы возводились непосредственно к божественному порядку. Теперь нововведения часто имели конкретные имена конкретных создателей, современников воспринимавших их с изумлением слушателей и зрителей.

Мифология Греции с ее смутными образами богов и яркими образами героев подталкивала к такому активному новаторству. Изменилось и само понимание обрядов. Струны в кифару были добавлены Терпандром, вероятно, просто ради *благозвучия*. Если прежде главным принципом почитания и благоговения был установленный порядок, то теперь порядок, понимающийся не столько как установление и привычка, сколько как гармония, стремительно влек за собою закономерную мысль о *красоте*. Таким образом, красота нового искусства вырастает все из той же идеи порядка, только серьезно переосмысленной. Достойное почитание божественного порядка должно быть прекрасно.

Но красота — очень неустойчивое понятие. С одной стороны, она связана с мировой гармонией, отражает неизменную высшую сущность мира, с другой, она всегда настаивает на *созерцаемости*. Греческое искусство все более и более оказывается направленным на созерцание. Некогда египтяне, у которых греки заимствовали многие принципы и схемы, свои канонические произведения, наполненные религиозной значимостью, погружали в самую глубь гробниц, где их никто не видел.

А в Греции V в. знаменитого скульптора Фидия критиковали за то, что совершенные статуи Парфенона расположены слишком высоко, не позволяя любому зрителю в полной мере насладиться их красотой. И гордый ответ Фидия, что, несмотря на это, их красотой могут любоваться боги, уже не слишком устраивал современников. Конечно, невозможно усомниться, что искусство всегда, даже в Египте, так или иначе служило для украшения, а значит, и для созерцания, но нигде этот элемент его не становился настолько первостепенным как в Греции.

В V веке уже появились знатоки и ценители искусства в различных его формах и жанрах. Ручной труд художников, архитекторов и скульпторов, хотя по-прежнему рассматривался как низший по сравнению с божественным даром поэтов и музыкантов, давно смотревших на себя как на творцов, постепенно также начинал приобретать в глазах и зрителей, и самих создателей произведений черты *свободного творчества*. Искусству предъявлялось все меньше внешних задач, и наконец в эпоху эллинизма оно стало окончательно свободным, формалистическим предприятием, а художественная критика начала концентрироваться именно на критике формы.

Подражание и воображение в антижном искусстве и теории искусства. Безусловно, эта живость в изображении — визуальном, поэтическом или музыкальном — достигается через подражание реальным вещам, людям, настроениям. Но распространенность и несомненность концепции искусства как подражания в Греции может ввести в заблуждение. Может показаться, что греки принципиально исходили из этого подражания и после, обобщая, идеализируя природу, создавали свои совершенные образы — то самое «всеобщее», которое, по мнению Аристотеля, роднит искусство с философией.

Но скорее процесс происходил в обратном направлении, и принцип подражания стал всеобъемлющим для греческого понимания искусства не потому, что лежал в его основе, а потому как раз, что был новым, благоприобретенным и показавшим свою безусловную успешность. Склонность к наблюдению, к индивидуальному взгляду, к собственной позиции, мнению, к личному удовольствию — это было новизной и спецификой, постепенно выработавшейся в греческой культуре. Подражание природе не формирует, но дополняет, оживляет схематическое изображение¹. Можно проследить, как схематическое искусство

¹ Гомбрих Э. История искусства. М., 1998. С. 75–97.

со временем преобразуется у греков от явного заимствования более искусных на тот момент египетских образцов до живого совершенства классических произведений. Но и в последних художники скорее следуют принципу гармоничной формы, чем стремятся к простому подражанию. Ранние портреты — портреты атлетов и победителей Олимпийских игр — прекрасны, но едва ли имеют сходство с оригиналами. Только Лисипп в IV веке впервые выдвигает девиз изображения людей не «какие они есть», а «какими они кажутся», а настоящее портретное искусство, без прикрас изображающее не столько совершенное божество, сколько реального земного человека, появляется лишь в Риме, формируясь из практики создания посмертных масок.

Вопрос о конкретно-познавательной роли искусства сами художники отодвигали на второй план, причем именно в силу того, что они не желали расходовать свои возможности в детальном подражании. Этот вопрос занимал некоторое время скорее теоретиков, пытавшихся искать в искусстве воспроизведение точных данных о мире и критиковавших, к примеру, Гомера за неточность. Эти споры не утихали в александрийской филологии, но александрийский ученый, филолог, сам также бывший поэтом, *Эратосфен*, отвечал на подобный вопрос однозначно: «Поэт ставит своей целью не поучать, а волновать нас... не нужно оценивать стихи по заключенным в них мыслям и искать в них точных знаний»¹. И хотя приверженцы точности не исчезли, постепенно понятие *воображения* (фантазия) как основной принцип вытесняет из рассуждений об искусстве понятие подражания.

Любопытным образом этот новый принцип понимания искусства основывается все на той же платоновской концепции идеальной красоты. Так, Цицерон говорит, ссылаясь на Платона, о том, что художник подражает, создавая произведение, не какому-то реальному предмету, а величественному образу красоты, находящемуся в нем самом. И так же, говорит он, любой из нас может представить себе статуи прекраснее Фидиевых, даже если никто их никогда не видел и никто их никогда не создаст. По мнению Диона Хризостома, безумством было бы считать, что тот же Фидий мог бы создать статую Зевса, подражая смертному, и ритор Филострат говорит, что для создания подлинного образа нужна фантазия — «мастер более искусный, чем подражание». Тем он оправдывает натуралистичность греческого искусства по сравнению со схематичностью египетского: не под-

¹ Гаспаров М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 397.

ражание позволяет греческому мастеру создать образ бога так, как если бы он его видел, а воображение. Идеальный образ встает перед внутренними очами художника. Однако возникает вопрос — где находится его источник? В первую очередь, воображение применяется в античной теории искусства именно для того, чтобы объяснить правдоподобие вымысла. Идеальный образ низводится до уровня простого художественного представления. В таком духе рассуждают об источнике искусства и рационально настроенные философы, как, например, Сенека.

В целом же форма искусства рассматривалась как украшение, служащее для отдыха и развлечения, а понятие о специфически художественном содержательном удовольствии, которое пытался сформулировать Аристотель, из теории искусства почти исчезло. Также в позднеантичных и на долгое время ставших классическими учебниках и риторика рассматривалась как простое оформление, прилагаемое к речи для красоты и легкости восприятия. Ввиду этого теоретики разбирали сложнейшие приемы услащения речи, разнообразные фигуры и тропы, и решали тонкие вопросы хорошего вкуса, как бы игнорируя тот факт, что любая, даже простейшая, речь строится по тем же принципам. Это отразилось и на тенденциях в развитии как позднегреческого, так и, впоследствии, позднеримского искусства, где все большее место занимали формалистические эксперименты, игра жанрами, стилистические упражнения, непременно отсылающие к признанным авторитетными образцам. Еще Гораций на пике расцвета римской цивилизации в «Послании к Августу» жаловался на вкусы публики, не приемлющей поэзии, не написанной в подражание древним. Эллинистическое искусство, несмотря на все новаторские достижения, оказывалось строго регламентированным, только не внешней по отношению к нему, а внутрихудожественной традицией.

Конец эллинизма: характеристика мировосприятия. Эллинистическая философия гораздо меньше внимания уделяла вопросам, связанным с красотой и искусством, чем учения классического периода, поскольку, как уже говорилось выше, главной сферой ее интереса была этика, подкрепляемая все более отвлекающей от всего чувственного метафизикой. Если философы обращались к искусству, то с чисто внешней или сугубо технической стороны. При этом торжество *чувственного формализма* в самом искусстве соответствовало торжеству *сверхчувственного идеала* в области мысли.

Если в начале эпохи эллинизма философы пытались найти идеал гармоничной жизни в сочетании телесного и духовного начал, то мыслители новой эпохи испытывали к телесному, в том числе и к телесной красоте, скорее презрение, предостерегая против ее обманчивой прелести. Ранние эллинистические философы еще видели в искусстве инструмент пропаганды и популяризации своих идей и пытались найти форму, адекватную этой необходимости. Мыслители позднего эллинизма охотно упражнялись в сочинении сатир и любовных эпиграмм в классическом стиле, высказывая в то же время мысли, диаметрально противоположные сюжету этих упражнений.

Та же ситуация сохранилась и с принятием христианства. Византийские императоры без тени сомнения поручали восхваление христианских святых поэтам, пишущим в изящном языческом стиле и пользующимся традиционной, насыщенной яркими мифологическими образами метафорикой, а христианские деятели оттачивали свое перо на материале античной риторики. С другой стороны, бросается в глаза *отвращение к материи*, к телесной форме, ко всему плотскому, нарастающее в позднеантичной культуре, пессимизм в отношении какого-либо телесного очищения или возвышения, будь то в жизни или в искусстве. Ярким примером этого может служить гностическое учение, возникшее почти одновременно с христианством и описывающее мир как практически абсолютное зло, создание дурного демиурга — последней, искаженной ипостаси бесконечно трансцендентного и бесконечно далекого от этого мира божества. Материя выступает антиподом этого божества, к которому своей душою, и *только* душою, ибо именно она родственна по своей природе вечному Богу, должен стремиться человек.

Еще один интересный пример приводит, рассуждая о феномене позднеантичного аскетизма, С. С. Аверинцев: он говорит о критике, которую античные мыслители, а также поэты, высказывали в адрес ранних христиан, упрекая их не за избыток аскетизма, а за его недостаток — за слишком доброе отношение к материи, обоснованное верой в боговоплощение и выразившееся в доктрине о телесном воскресении. Он замечает: языческий «автор довольно легких стихов в киническом духе внезапно с такой страстью называет тело «болезнью», «смертью», «роком», «бременем» и «неволей», «тюрьмой» и «пыткой» для души, с такой нечеловеческой брезгливостью говорит о реальности пола и зачатия, а впрочем, и самого дыхания, что становится ясно: не этому «последнему язычнику», не его единомышленникам и братьям по духу было защищать права мудрой естественности против христианского аскетизма. Если они

не шли в пустыню и не предавались аскезе, то не потому, что относились к телесному началу в себе с непринужденной жизнерадостностью, а скорее потому, что, в отличие от христиан, не надеялись очистить свою плоть никакими постами»¹.

Неоплатонизм. Определение прекрасного у Плотина. Последним ярким учением античности явился возникший в III веке н. э. *неоплатонизм* — и именно это новое учение, возрождая Платона, вернуло глубокую философскую значимость столь важному для его древнего предшественника понятию прекрасного. Создатель неоплатонизма *Плотин* учился в Александрии, а значительную часть жизнь провел в Риме, имея возможность впитать все, что возникало и что тревожило многоликую Римскую империю на пороге принятия христианства. Трактаты Плотина, специально посвященные эстетической проблематике, такие как «О красоте» (обозначенный его учеником и издателем «Эннеад» Порфирием как первый трактат Плотина) и более поздний, «Об умопостигаемой красоте» (V книга), — пользовались популярностью и в античности, и в Новое время. Несмотря на это, при любых рассказах о философии Плотина эстетическая часть учения обычно опускается. Плотин не претендовал на новизну — он претендовал на толкование, осмысление и возрождение идей уже и для его времени древнего философа. Отличие его трактовок красоты от трактовок, предлагаемой Платоном, гораздо меньше бросается в глаза, чем более общее различие в их метафизических системах. Но это небольшое отличие исключительно значимо для понимания переходного от античности к христианской эпохе периода, и влияние Плотина во многом определило основы христианского, а особенно византийского (православного), взгляда на красоту и возможность художественного выражения сверхчувственного.

Плотин часто прибегает к сравнениям из области искусства, даже когда желает просто пояснить платоновское понятие эйдоса — идеального прообраза материальной вещи. Само то, что из двух глыб мрамора, одной необработанной и другой, превращенной в статую, именно последняя представляется прекрасной — уже указывает, что красота не является свойством материи, но приходит в нее извне, от художника. Но и здесь, опять же, не из его рук или глаз, и даже не из головы, а из замысла, возникшего в нем потому, что ему присуще искусство².

¹ Аверинцев С. С. Образ античности. СПб., 2004. С. 31.

² Плотин. О сверхчувственной красоте // Плотин. Эннеады. Киев, 1995. С. 191.

Указав на это, Плотин переходит к немедленному оправданию искусства, очень серьезно переосмысливая платоновскую концепцию, поскольку однозначно выступает против сторонников трактовки искусства как подражания: «Тем же, кто пытается унижить искусства указанием на то, что они подражают природе, мы можем ответить... что они, воспроизводя вещи, не останавливаются на одной только видимой их стороне, но восходят и к тем принципам, на которых основывается их природа; наконец, что они иногда и в собственном смысле творят новое, когда, например, прибавляют то, чего недостает для совершенства предмета, и это потому, что обладают в самих себе чувством красоты. Фидий, например, создал фигуру Зевса, отнюдь не имея перед глазами чего-либо чувственного, но изобразил Зевса таким, каким себе его представлял, каким он и нам бы явился, если бы мог быть видимым»¹. Сами вещи — подражания идеям, случайные, искаженные, созданные природой. Художник, человек, наделенный умом, способен своим внутренним оком созерцать идеи. И значит, искусство художника способно *подражать идеям*, минуя вещи. Плотин делает, по сути, очевидный вывод из платоновской концепции. Но относительно Платона эта новая трактовка является радикальным переосмыслением его взглядов. Ведь таким образом художник способен создать нечто более прекрасное, чем мы можем увидеть в природе, и, создавая это прекрасное произведение, он, кроме того, не вводит нас в обман — ведь он напрямую копирует эйдос и не соблазняет наш глаз недолжной, чувственной красотой. По крайней мере не больше, чем его могли бы соблазнять прекрасные природные вещи.

Но на самом деле его апология искусства и красоты его произведений, такая красочная и яркая, оказывается не столь уж значимой для его собственного учения. Ведь путь восхождения к постижению высшей красоты, который у Платона начинался с восхищения прекрасными телами, Плотин как-то незаметно начинает с восхищения прекрасным образом жизни, прекрасными поступками, причем теми, которые производят не драматические искусства, «но мужи, называемые благими»². До этого Плотин говорил о чувственной красоте — но скорее в смысле определения того, что же можно назвать прекрасным, и тогда пришел к выводу, что красота порождается только причастностью к эйдосу. Но только обратившись к «красоте более далекой, которая уже не воспринимает-

¹ Там же. С. 192.

² Плотин. О красоте // Плотин. Первая эннеада. СПб., 2004. С. 239.

ся чувственными очами, но только лишь зрением души»¹, он наконец начинает говорить о восхождении — о воспитании духовного зрения. После того как ты научился видеть прекрасные деяния, следует, говорит Плотин, обратиться к красоте благой души, и объясняет каким образом: «обратись в себя и смотри»². Он вновь прибегает к художественной метафоре, позаимствованной у Платона: в отношении себя человек должен быть как ваятель, устраняющий все лишнее, выпрямляющий искривленное, шлифующий и очищающий — чтобы увидеть наконец собственную сущностную, глубинную красоту (потому что безобразие души, ее злоба для Плотина как «болотная грязь для прекрасного тела. Впрочем, иной человек может и привыкнуть, и пристраститься к грязи»³).

И от этой темы *самосозерцания* в целях постижения высшей красоты Плотин уже не отказывается: лишь тому, «кто не способен чувствовать красоту во всей ее полноте и глубине, она представляется как нечто внешнее»⁴. Плотин многократно повторяет мысль о единстве созерцаемой красоты с созерцающим, который, чтобы воистину созерцать, сам должен стать прекрасным, как глаз, чтобы видеть солнце, должен был стать солнцевидным⁵. Он уподобляет богов прекрасным статуям, созерцающим самих себя, и истинный созерцатель эйдосов сам сияет светом тех эйдосов, чья родина в сверхчувственном мире. Рассуждение о красоте у Плотина всякий раз очень быстро переводит его к мистической теме. Его созерцание высшей красоты — это уже не просто созерцание, наслаждение, познание ее, а соединение, слияние с нею.

Несмотря на это, Плотин явно очень трепетно относится к красоте мира в целом, в том числе и материального мира. Считая материю фактически небытием, он все-таки не согласен с гностиками относительно ее злой природы и возводит создание мира к благому божеству: мир является как бы непосредственным отражением, подобием божества, в котором оно проявляет себя всецело: Творцу не нужен был план и расчеты, чтобы сотворить мир, он возникает сразу, поскольку образец таков, и существует вечно, потому что образец его вечен. Потому материи практически нет, что все, что есть в мире, является отражением божественного. Это также является рассуждением

¹ Там же. С. 231.

² Там же. С. 239.

³ Там же. С. 234.

⁴ Плотин. О сверхчувственной красоте // Плотин. Эннеады. Киев, 1995. С. 205.

⁵ Плотин. О красоте // Плотин. Первая эннеада. СПб., 2004. С. 240.

мистика, чья мысль и стремление направлены на соединение своей души с высшим, а не на описание и объяснение мира. Создание мира — это также нечто вроде самосозерцания божества, как самосозерцание души ведет к соединению с божеством. Даже природа есть созерцание, она созерцает — и очертания тел реализуются, как если бы выходили из нее¹. Жизнь является созерцанием на всех уровнях, и Плотин ставит иероглифическое письмо египтян выше алфавитного потому, что оно дает созерцанию непосредственные образы, в то время как алфавит заставляет составлять и действовать.

От эстетики к мистике. Рассуждение о красоте соотносится и конкурирует в текстах Плотина, как и у Платона, с рассуждением о благе. То высшее, к соединению с чем стремится душа, может быть названо и истиной, и благом, и красотой. Но Единое — понятие, введенное Платином для систематизации платоновского учения и ставшее его мистической основой, источник высшего порядка, высшей гармонии — неопределимо. Неопределимо именно в силу предельности своего единства. Плотин доводит до логического завершения греческую идею порядка. Единое Плотина — предел и главный источник порядка. Оно содержит в себе все и с точки зрения созерцания может быть названо красотой — для умов, уже слившихся с ним, способных к его созерцанию. Но как то, что дает всем вещам быть тем, что они суть — оно есть Благо. Благо — причина существования прекрасных идей (а следовательно, и прекрасных вещей), красота же — причина того, что они прекрасны, и, таким образом, красота как бы растворяется в универсальности Блага. Однако если сказать, что Единое прекрасно — то ничто не могло бы быть прекрасно, кроме него². И красота его, которая является источником всех прекрасных форм, сама по себе *бесформенна*.

Платиновская мистика впервые разрывает оформленность античного мировоззрения: источник бытия неопределим, ему невозможно поставить пределы. Доходя до конца, идея упорядоченности, высочайшего обобщения, соединения всех определений, формы всех форм теряет определимость и оформленность. Источник бытия становится бесконечным. Но если эта высшая метафизическая истина, совершеннейшая красота, предмет подлинного созерцания — бесформенна и бесконечна, то любая материальная форма является по отношению к ней *нигем*.

¹ Адо П. Плотин, или Простота взгляда. М., 1991. С. 41.

² Рист Дж. Плотин: путь к реальности. СПб., 2005. С. 75.

В любом случае, созерцая прекрасное в вещах, мы созерцаем не прекрасную материю, но прекрасную форму. Лучше, вернее было бы, если бы эта форма могла созерцаться без всякого посредства материи. Мраморная глыба, превращенная в статую, прекраснее, чем необработанная, но форма ее без участия мрамора — еще прекраснее. Созерцая же эту прекрасную форму как внешнюю, мы не постигаем всей красоты, покуда не сольемся и не соединимся с ней, потому истинным и единственным созерцанием всегда будет созерцание источника всей красоты — бесформенного первоначала, а созерцание его невозможно без слияния с ним, ибо оно неопределимо. Поэтому, несмотря на явное оправдание силы искусства и способности чувственного мира к проявлению идеи, Плотин делает вывод об их неспособности выразить подлинное бытие. Во время мистического откровения материальная сторона искусства отступает на второй план, и красота в эстетическом, чувственно воспринимаемом смысле лишается на исходе античности какой-либо самостоятельной сущности. Перед лицом метафизики, приходящей к понятию бесконечного Бога, эстетика терпит крах. Последующей христианской мысли, отталкивающейся от этой достигнутой предыдущей эпохой точки, предстояло, в целях создания нового осмысления воспринимаемого мира и новой художественной традиции, этот кризис преодолевать.

Литература

Источники

1. *Аристотель. Поэтика* // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1983.
2. *Платон. Гиппий больший* // Платон. Соч. в 4 т. Т. 1. М., 1990.
3. *Платон. Пир* // Платон. Соч. в 4 т. Т. 2. М., 1993.
4. *Плотин. О красоте* // Плотин. Первая эннеада. СПб., 2004.
5. *Плотин. О сверхчувственной красоте* // Плотин. Эннеады. Киев, 1995.
6. *Фрагменты ранних греческих философов*. М., 1989. Ч. 1.

Дополнительная литература

1. *Аверинцев С. С. Образ античности*. СПб., 2004.

Эта и другие работы знаменитого русского филолога, специалиста по позднеантичной и раннехристианской эпохам, в высшей степени полезны для проникновения в особенности античного эстетического мировосприятия.

2. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.

Введение и первые главы этой работы, посвященной раннесредневековой поэтике, дают великолепный обзор различий между средневековым, античным и новоевропейским эстетическим мировосприятием, а также подробно описывают мировоззренческие особенности и конфликты перехода от античности к христианству.

3. *Гаспаров М. Л.* Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.

Работы М. Л. Гаспарова представляют собой тонкий анализ особенностей античной поэтики, вписывая филологический анализ в широкий культурный и мировоззренческий контекст.

4. *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 2000.

Книга представляет собой достаточно интресный взгляд на эстетическую проблематику и основные тенденции ее развития. Исследование начинается с обширного и оригинального рассмотрения проблематики античной эстетической мысли начиная от ее истоков и до позднээллинистической теории искусства.

5. *Гомбрих Э.* История искусства. М., 1998.

Главы этой книги, написанной известным историком и теоретиком искусства XX века, посвященные античному искусству, вписывая его в мировоззренческий контекст античной культуры, позволяют глубже понять античную эстетическую мысль и особенности ее воплощения в художественных формах.

6. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: В 8 т. М., 1963–1994.

Фундаментальное восьмитомное исследование, предлагающее оригинальный и влиятельный взгляд на античную философию, во многом определивший интерпретацию основных ее категорий в отечественной мысли второй половины XX века. Античная философия в целом представлена здесь в эстетической перспективе. Особое внимание уделено как формированию античного мировоззрения и античных эстетических категорий, так и поздним векам античной культуры, переходу от античности к средневековью.

7. *Панофски Э.* IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002.

Книга известного американского теоретика и историка искусства дает обширный мировоззренческий очерк развития эстетической идеи от античности до Нового времени, анализирует философские основания изменения художественной практики.

8. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.

Книга содержит систематическое изложение эстетических учений античности от архаики до эллинизма. Помимо философских учений рассматриваются воззрения теоретиков искусства и основные эстетические категории античности.

Темы семинарских занятий

1. Эстетические категории в структуре античной философии.
2. Красота и искусство в философии Платона.
3. Античная поэтика, риторика и теория искусства.
4. Особенности эстетического мировосприятия в искусстве античности.
5. Преобразование эстетической позиции в позднем эллинизме.

Темы курсовых работ

1. Почему древнегреческой философии не нужна была эстетика как отдельная дисциплина?
2. Гармония как принцип античного мировосприятия.
3. Философия и искусство античности: единство и противоборство.
4. Принцип мимесиса в античной поэтике и искусстве.
5. Античное понятие катарсиса и его восприятие в новоевропейской эстетической традиции.
6. Софисты: логика и риторика.
7. Платон: поэзия и философия.
8. Миф и искусство в философии Платона.
9. Аристотелевская теория искусства.
10. Неоплатонизм и христианство о прекрасном и искусстве.

Глава 3

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЭСТЕТИКА

Общее представление о средневековой эстетике и предпосылки ее формирования. Начиная разговор об «эстетике Средневековья», следует еще раз напомнить о том, что использование слова «эстетика» применительно к «добаумгартеновским» временам — некоторый анахронизм, поскольку таковой науки, занимающейся проблемами искусства и красоты одновременно, тогда не существовало, да и сами слова «искусство» и «красота» понимались по-другому, не так, как их понимаем мы. Тем не менее «эстетика», несомненно, существовала, если толковать сам термин как мироощущение, мировосприятие, чувственное восприятие. И коль скоро мы намерены говорить об «эпохах» (античность, Средние века, Новое время), то речь и пойдет о смене главенствующих мироощущений. Только уйдя в прошлое, время начинает восприниматься как эпоха, люди начинают понимать, что чувствуют себя совсем иначе, что у них иное мироощущение. Отступив в прошлое, эпоха обретает очертания. Тогда ее можно описывать в качестве исторической реальности и целостности, чего-то уже чуждого, во многом закрытого для нас, проживающих в другом времени. Но если кроме слов и их смыслов у нас нет ничего, за что можно было бы «зацепиться» и «проникнуть» в ушедшие мироощущения (просто «вчувствоваться» в них мало), то описать эстетику Средневековья — значит попытаться восстановить значения некоторых, имеющих к ней отношение слов. Без такого разбирательства мы рискуем безнадежно заблудиться. Потому что взять и просто перенестись в прошлое нельзя, и то, что мы вычитываем из средневековых текстов о красоте и искусстве, сильно отличается от того, что думали по этому поводу их авторы. Поэтому и нужно рекон-

струировать контекст, в котором эти слова изначально употреблялись. Дело, однако, осложняется тем, что такой глобальный «контекст», как Средневековье, — очень большое обобщение, он включает в себя бесконечное множество разных текстов, входящих в свои контексты, также изменчивые в зависимости от места и времени.

Как известно, Средневековье следует за античностью, тем не менее многие вещи, которые мы считаем средневековыми, зародились гораздо раньше¹. Вхождение западного (включая Ближний Восток) человечества в «средний возраст» принято связывать с победой христианства. То, что писали о *красоте* и об *искусствах* христианские писатели II–IV веков, традиционно составляет раздел средневековой эстетики, меж тем исторически это еще античность. Но ориентированы эти писания на принципиально иную, чем античность — позволим себе использовать это новоевропейское понятие — систему ценностей, на библейскую традицию. Знаменитое противопоставление «Афин» «Иерусалиму» как раз и указывает на разность ориентаций². Какое дело нам, христианам, — заявляет Тертуллиан, — до языческих Афин, мы других корней. Но на самом деле вопрос о корнях сложен. Слишком многим христианство обязано «Афинам» (античности). И в частности, этой самой столь ловко используемой Тертуллианом *риторике*³. Кстати, бывшей профессиональным занятием большинства раннехристианских авторов, бранивших античность при помощи античных же риторических приемов. Ведь тот же самый упомянутый Тертуллианом «Портик Соломонов» (речь идет о притворе храма) имеет подспудную цель *риторически* отослать к тому портику, от которого получили свое название стойки — Росписному. От стойков христиане, вообще, взяли многое — в частности, стоическую практику «заботы о себе», которая оказалась им столь полезной, когда они столкнулись с «внутренним» врагом — гностическими сектами⁴. Потому что гностики поглядывали в сторону Афин: они подхватили какие-то элементы греческой учености, используя их в совершенно несвойственном им контексте, понизив в качестве и вульгаризировав.

¹ Аверинцев С. С. Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 17–64.

² Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994. С. 109.

³ Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

⁴ Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб., 2007. С. 29.

И все же Тертуллиан прав: между Афинами и Иерусалимом — пропасть непонимания. И эта пропасть так глубока именно потому, что речь идет не о несовпадении умозрительных теорий, а о разности мироощущений. Тертуллиан свидетельствует, что Афины и Иерусалим не просто думают по-разному об одном и том же, а вообще думают о разном. У них разные ориентиры, разный образ мыслей, разный *разум*. Одни — и это Иерусалим — живут в мире божественных *установлений*: хорошо, правильно и красиво то, что Бог *сотворил* по своей воле из ничего, установил и велел блюсти, дав людям законы в виде заповедей. Бог установил, ибо так пожелал, вовсе не руководствуясь при этом идеей блага, красоты или соображениями морали. Все в этом образе мыслей исполнено страха Божьего. «Выслушаем сущность всего, говорит Екклесиаст, бойся Бога и заповеди Его соблюдай, потому что в этом все для человеков» (Еккл. 12, 13). Да и как не бояться, если Творец держит тебя в своей длани и не дает провалиться в небытие, но может и отступить? Как не возносить Ему благодарность? Естественно, что в такого рода отношениях доминирует повелительное наклонение; Творец повелевает тварью, но и тварь должна принимать решение, как ей исполнять волю Творца. Поэтому *деяние* во исполнение, *поступок* — вот что становится исключительно важным. Меж тем в Афинах интересуются другими вещами. Тем, что никем не сотворено, существует от веку, вещами, чьи сущности усматриваются не телесными очами, а очами ума — *умозрением* (θεωρία). И на лестнице вещей они занимают самое высокое место, потому что вещи сотворенные, сделанные кем-то, существующие «по установлению», ниже по рангу и должны сообразовываться с первыми. Тот, кто сподобился умозрения и стал философом, живет блаженной созерцательной жизнью, мысля самого себя и окружающие вещи на манер Верховного Ума. С этой точки зрения деяния важны, но, вторгаясь в незыблемый строй мироздания, они нарушают существующее равновесие и неизбежно этот строй искажают. Принимая сторону олимпийских богов или хтонических сил матери-земли и тем самым навлекая на себя гнев противной стороны, ты впрягаешься в ярмо необходимости, которая в конце концов неотвратно возвращает все на круги своя. В итоге в одном и том же мире одни живут, имея в виду подвижный образ вечности, другие тяготеют к действиям, рождающим необратимое время истории. Вот потому-то одно дело Афины, другое — Иерусалим: в Афинах — порядок космоса, в Иерусалиме — порядок истории¹.

¹ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 88–113.

Узреждение традиции. Не нужно только полагать, что, противопоставляя Афины Иерусалиму, Тертуллиан руководствовался желанием описать типы эллинской и иудейской «культур» на манер какого-нибудь нынешнего культуролога, хотя права истолковать оппозицию в этом смысле у нас никто не отнимает. И все же главное не в том. Речь шла об учреждении традиции. Рождалось нечто неожиданное и необъяснимо новое, чему нужна была опора. Апостол Павел решительно отверг как иудейский закон, так и эллинский космос. Христианство как движение, возникшее на основе проповеди о воскресении Христа, начинает испытывать нужду в предшественниках, в традиции. Но традицию нужно было фактически создать, потому что традиция это не что-то живущее само по себе, традиция возникает в тот миг, когда на предшественника указывают пальцем. Только после такого указания оказывается, что она есть. Новый Завет для того и указывает на Ветхий, чтобы сделать себя его правопреемником. Правопреемником доктринальным. Но именно поэтому врагами оказываются и доктрины. И конечно, топоним Афины у Тертуллиана подразумевает афинскую Академию и философию в принципе. Тертуллиан прекрасно понимал, что у афинских платоников, давно сделавших свои мифы предметом ученых толкований, ему не найти сочувствия. Представление о воплотившемся, умершем и воскресшем Боге могло вызывать у них не более чем насмешливое удивление. Что это за Бог, снизошедший до облика смертного и подвергающий себя позорной казни? Вот и нет у Тертуллиана иного выхода, кроме как отвернуться от прославленной афинской школы, возгласив, что она христианам не указ¹. Но на что тогда опереться? В какой стороне искать духовной близости? И тогда Тертуллиан обращается к Иерусалиму, вполне отдавая себе отчет в том, что складывающемуся и оформляющемуся христианскому движению древний иудейский порядок духовно ближе греческой созерцательной формы. Тертуллиан отдает предпочтение деянию и поступку в лоне так называемого «*порядка держателей авторитета*»². Что это за порядок и чей авторитет он поддерживает? Речь идет о власти (*auctoritas*) Творца (*auctor*) над творением, обе-

¹ Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994. С. 165–166.

² Аверинцев С. С. 1) Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 20; 2) Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 76–100.

спеченной божественной потусторонностью и делегируемой разным носителям, пребывающим по эту, земную, сторону и уже здесь, в мире земном, своими силами ее удерживающим. Когда апостол Павел облек себя правом возглашать истину от имени Бога, он взял за образец поведение Бога Сына. Ведь сообщение о Боге Отце исходит от Бога Сына, который возложил на себя функцию представления Бога Отца в земном мире. Апостол Павел ведет себя в рамках той же логики наделения полномочиями и после откровения, последовавшего на дороге в Дамаск, учреждает Церковь, которая должна хранить, умножать и распределять Божественную благодать именем Божиим. Павел — не теоретик, а представитель, облеченный Божественными полномочиями, держатель божественных установлений, которому приказано свыше поступать так и не иначе.

Но совершенно очевидно, что этим установкам сопутствует иное — деятельно-историческое мироощущение. Если для греческого космоса характерно созерцание, а для иудейского закона — повиновение в приказном порядке, то христианину важен собственный выбор. (И Новый Завет отличается от Ветхого тем, что это индивидуальный договор с Богом, а не коллективный.) Бог дает христианину возможность выбирать потому, что Ему нужно, чтобы он пришел к Нему сам. Однако, выбирая, всегда можно ошибиться — впасть в грех. Бог не творец зла (*auctor malis*). Зло приходит в мир вместе с ошибкой в выборе. Такова суть христианского мироощущения, в этом коренится его отличие от двух предыдущих. Для античного мудреца зло неотъемлемая, пусть теневая, сторона бытия, для верующего иудея зло — нарушение заповеди, для христианина это следствие неверного выбора. С выбором, однако, дело обстоит тоже не так просто: выбор оказывается правильным, если, выбирая, отказываешься от себя, позволяя выбирать Богу в тебе. Парадоксально, но, для того чтобы обрести искомого себя, нужно отказаться от самого себя. От себя своевольного. И это при том, что никакой внешней шкалы для измерения себя, никакого специального прибора для отделения себя истинного от себя неистинного не существует. Вот отчего глубочайшим экзистенциальным актом в жизни христианина оказывается покаяние, оно окрашивает в очень особые тона все его существование. Покаяние в грехах, которое, скорее, следует назвать обращением из-за его фундаментальной серьезности. Обращение это необратимо, ибо связано с радикальной метаморфозой всего человеческого существа. (Необратимой и окончательной — вот причина, по которой все христианские авторы так

категорически возражают против циклического времени мифов и философии.) Ощущение собственной греховности доминирует в жизни христианина, фактически являясь способом его отношения к жизни ничуть не в меньшей степени, чем отрешенное созерцание — способом жизни античного философа.

Однако пропасть, разделяющая Афины и Иерусалим, не бездонна. Чтобы разойтись, надо сначала быть вместе. Тертуллиан сказал то, что он сказал, именно потому, что было нечто общее. Речь идет об общности оснований. Самых основательных оснований, которые еще только надо высмотреть, потому что для нас они скрыты во множестве привычных значений латинского слова «культура». Но среди этого множества значений исходное — «вращение души». Так вот, и в Афинах, и в Иерусалиме, и у христиан душу вращивают, только делают это по-разному. В некотором общем смысле «вращение души» это обретение взрослости и мира через прохождение определенной формальной процедуры, можно сказать, инициации. У Платона вхождение в мир взрослости описано в диалоге «Алкивиад», в котором Сократ объясняет юному Алкивиаду, что он чем-то может стать — для этого не надо изучать никаких наук — только «позабывшись о себе»¹. Что он имеет в виду? Что, только задавшись вопросом о себе, о том, что делает тебя собой, собой становишься. Сам этот вопрос, будучи задан, и есть процедура становления собой, «прихода к себе». Но для этого вопроса нужно созреть, потому что он означает определенный рубеж. Зрелыми не рождаются. В другом диалоге Платон говорит в том же смысле об «искусстве обращения» (τέχνη περίαγωγής — «Государство» VII, 518d3). И это тоже отрешение от себя ради себя, потому что, только выпав из жизненного потока, перестаешь видеть обычным зрением и начинаешь видеть зрением умственным, которому открываются сущности вещей. Потом это назовут эйдетическим видением.

Христианское обращение — метанойя. Нам же привычнее сталкиваться с термином «обращение» в христианских текстах, в которых оно описывается как обретение истины через божественное откровение. Христианское обращение начинается с сокрушения о собственной греховности, и это тоже искусство, техника. Техника особого рода. Ее правила складываются постепенно в богослужебном ритуале и особенно четко фиксируются в монашеских уставах. Но пра-

¹ Фуко М. Герменевтика субъекта. СПб., 2007. С. 13–211.

вила правилами, а решается все тем, происходит или не происходит обращение. Если оно происходит, открывается путь к спасению. В такой версии обращения суть христианского «понимания бытия». И лучше не сказать об этом, чем сказал Сергей Сергеевич Аверинцев: оно теперь не есть «само собой разумеющееся достоинство космоса», но «любовное дарение Творца, на которое мир... может ответить только трепетным изумлением и потоками благодарных слез»¹. Все премудрости мира сего, будучи от людей, отходят на второй план перед красотой творения и неисповедимостью путей Господних. Признание неисповедимости этих путей становится высшим знанием. В итоге христианские истины оказываются предельно парадоксальными: я поистине знаю, только отказавшись от знания, я поистине свободен, когда я раб Божий, и я есть поистине, когда я от себя отказался. Нельзя сказать, чтобы этой парадоксальности вовсе не было в античном обращении, но оно не предполагает такого радикального отказа от себя, имея своей целью уяснение своего положения в этом мире. Христианин более радикален, он вручает себя Божьей воле.

Если возвратиться к тому, что имеет в виду Платон, говоря об искусстве обращения, и обращение христианское — это действительно некий род *инициации*, т. е. такого события в человеческой жизни, благодаря которому человек становится существом *разумным*, а значит, сосуществующим с другими в каком-то мире и способным как-то вести себя в нем. Взрослый человек опытен, но дело не в том, что он просто набрался каких-то знаний и навыков, — он прошел радикальное испытание: испытал сам себя и обрел этот опыт — *опыт себя*. Он впервые столкнулся с *самим собой* как с тем, кто должен как-то себя вести, как с субъектом любого возможного опыта. И то, как прошло испытание, предопределяет, какой мир ему предстоит. Эти миры разные у платоника и у христианина.

Платоновское обращение обращает человека, который задается вопросом о *сущности*. Знать сущность вещей нужно для того, чтобы как-то вести себя — это ведь главный результат испытания. Для того чтобы усмотреть сущность вещи — еще она, сущность, именуется эйдосом, существенным видом, или субстанциональной формой — следует от вещи отстраниться. Отстраниться, чтобы указать — вот она. Она передо мной, а я, на нее указующий, в отдалении. Это мое отдаление

¹ Аверинцев С. С. Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 47.

словно удерживает вещь в себе самой, не давая ей перетекать в другие вещи. Все течет, но горы на горизонте текут медленнее, из-за большей своей удаленности, чем деревья на обочине. Нужно уловить их определенность, и то, что делает эту определенность такой, а не другой. Все лошади — лошади, но все — разные лошади, и нужно схватить особую определенность именно этой лошади. Однако определение сущности *этой* лошади возможно только на базе сравнения с сущностями других лошадей. Но откуда взять эту «базу»? Сами определенные вещи отсылают к своей общности — родам и видам, которые в каком-то смысле «первее»: первое для нас — последнее по природе (Аристотель). Поэтому платоник-созерцатель задается не просто вопросом о *сущности*: что такое такая-то вещь? — такие вопросы задаются на каждом шагу, и для этого не нужно быть философом, — а вопросом о сущности *всего*. Иначе это *всё* называют *сущим*.

Вопрос о сущем и есть главный философский вопрос. Вообще, для всей традиционной метафизики быть — это быть чем-то, чем-то одним, однако это и непрестанно оказываться многим по отношению ко многому. Мудрость, говорит Гераклит, состоит в том, чтобы *знать всё как одно*. Но это и есть *греческая формула красоты, полагающая красоту числом и мерой*. Но не счетным числом, которым считают вещи, а *числом самой вещи, связанным с ее сущностной структурной определенностью* (Платон, «Государство» VII, 522 е–526 а; у Аристотеля в «Физике» 219 b 6 f — «число считаемое и то, с помощью которого считают»¹). А мера не та здравая умеренность, которая якобы была присуща всем грекам, но *мерность или соразмерность самого космоса, выступающая как его красота*.

Такова античность. Христианское обращение не слишком интересует соразмерностями пределов сих, оно адресуется к запредельному Творцу мира. Место христианина — на разомкнутой границе миров. При этом христианин благодарен Творцу за мир земной, сотворенный прекрасным. Ортодоксальное христианство (в отличие от тех же гностиков) наследовало греческое отношение к бытию как благу. Неблагим и одновременно неистинным, в смысле существующим не по истине, а по лжи, сущее становится в результате человеческой ошибки в выборе — греха. Космология отцов Церкви — гимн красоте творения, мудрому художнику, устроившему его наилучшим образом. Зло в мир приходит вместе с человеческой свободой, без которой, однако, нельзя обойтись. *Как и в античности, мера, число, гармония остаются главными*

¹ Черняков А. Г. Онтология времени. СПб., 2001. С. 85–90.

эстетическими категориями, притом что созерцательное постижение совершенства творения не является целью христианина, его цель — возрождение к новой, вечной жизни. Победа над смертью. Бог для христианина, хоть и далекий, но живой и личный, это не совмещающее в себе пределы *единое* упорядоченного космоса. Прямо говорит Василий Великий: «Бог был для мира не сим одним, не причиною только бытия, но сотворил как благий полезное, как премудрый величайшее...»¹

Эстетические идеи в патристике. Крупнейший из отцов церкви на Западе Аврелий Августин приводит ставшее каноническим для всего средневековья определение красоты: «*Вся красота заключается в соразмерности частей и наслаждении цветом*» (PL. 33. Col. 65. Epist. 32). Это точное воспроизведение того, что говорил о красоте Цицерон (Туск. IV. 31). И тем не менее это не повторение, потому что фраза, хотя бы и составленная из тех же слов, у христианского писателя значит иное, чем у античного ратора. Оба — это очевидно — ведут речь о пропорции, имеющей численное выражение и дополненной красотой цвета, чем-то, численного выражения не имеющим, во всяком случае, к числу не сводимым. *Количественную* сторону красоты, изучаемую математикой, передает пропорция, цвет свидетельствует *качественную* — физическую — ее сторону³. На связь между качеством и количеством первыми обратили внимание пифагорейцы. При этом речь у них шла о звуке, качество которого напрямую зависит от длины натянутой струны. Из этого практического наблюдения родилась пресловутая «музыка сфер», музыкально-математическая теория античного космоса. Звук ли, цвет ли — это не принципиально. Важно то, что красотой у античных авторов наречена некая соразмерность, свидетельствующая о принадлежности вещи единому космическому порядку, порядку, не поддающемуся исчислению⁴. Прекрасной вещь делает форма. Форма не поддается измерению, поскольку предопределена целостностью космоса, которого никто никогда не видел целиком и не увидит. И оттого *красота — знак принадлежности вещи к космической целостности*, «печать целого на каждом»⁵.

¹ Василий Великий. Беседы на Шестоднев // Творения св. Василия Великого. М., 1991. Т. 5. С. 12 [Репр. изд.].

² Цит. по: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб., 2004. С. 58.

³ Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 290.

⁴ Ахутин А. В. Античные начала философии. СПб., 2007. С. 272.

⁵ Там же. С. 288.

Сходно пишет и рассуждающий о числах в музыке Августин. По его мнению, способность судить о звуке предполагает звучание, но от него не зависит, поскольку и тишина таковой способности не отменяет. Звук может быть одобрен или не одобрен слушателем, все это, однако, низшие «судящие числа», главное то, что над ними располагаются другие, — «скрытые». Именно они, пребывающие в неизменной истине, выносят окончательную оценку: «Но что происходит, когда мы поем известные нам строки “Deus creator omnium” (Бог, все создавший. — А. П.)? Мы это слышим благодаря числам откликающимся, запечатлеваем числами памяти, произносим при помощи чисел движущихся, восхищаемся при помощи чисел судящих и все это принимаем с помощью других скрытых чисел: да, есть скрытые числа, которые возвышаются над прочими, безраздельно управляя восхищением, вызванным числами судящими. Ты, конечно же, не путаешь чувственный восторг и суждение разума»¹. Восторгу слушателя соответствует низший вид красоты, для полноценного ее восприятия требуется суждение разума. Разумная душа устремляется к высшему, охотно подчиняясь миропорядку, тогда как неразумная подчинена ему внешним образом и не безраздельно. Так это, между прочим, и у Платона с его устремлением от прекрасных тел к прекрасным душам, а от них — к прекрасному самому по себе. Дело, однако, в том, что *это вполне эллинское представление о красоте включается Августином в иной контекст, значительно смещающий акценты. Христианин устремляет душу к Богу для того, чтобы искупить грехи, а созерцательное постижение красоты и порядка мира для него дело второстепенное.* Разумеется, гармонию и красоту, рожденные в падшем мире, отвергать не следует, нужно только помнить, что они «временны и необязательны»: «...не гармония, подчиненная разуму, прекрасная сама по себе, но любовь к низшей красоте калечит и унижает душу. Стоит душе обратиться к такой красоте, тотчас же она лишается высшего порядка, которому принадлежит; она не покидает этот универсальный порядок, она все равно имеет в нем место, но подчиняться порядку и быть подчиненным порядку извне — это совсем разные вещи. Душа подчиняется порядку, когда она стремится к тому, что выше ее, я имею в виду Бога, когда она любит другие души как саму себя. Гармонию, рожденную в мире смертных, не стоит полностью отвергать, но следует помнить, что она лишь временная и необязательна»².

¹ *Augustinus A. De musica, libri 6* / Перевод М. Ю. Аркан.

² *Ibid.*

Если для эллина античный космос непреходящ и существует сам по себе, для христианина мир явление временное и преходящее, поскольку зависит от воли Божьей. Бог сотворил мир прекрасным, но случилось грехопадение, и прекрасный мир превратился в то, что он и есть, в «град земной». И как Бог с этим земным градом решит поступать дальше — на то Его воля. Град земной держится на себялюбии и не заботится о Боге, в то время как противостоящий ему град Небесный забывает о себе, заботясь о Боге. Поэтому красота вещей для христианина — лишь повод поразмышлять о бренности всего земного, ведь временные вещи в краткой земной жизни имеет смысл употребить во благо, чтобы полугнуть право наслаждаться вещами ветными (Августин. О граде Божиим. XI, 25). И конечно, неизмеримо важнее красоты вещей для христианина красота дел и поступков, укрепляющих град Божий, и, в первую очередь, красота жертвенного и аскетического «делания себя» — преображенная античная «забота о себе».

Когда-то греки, «заботясь о себе», нашли способ разомкнуть круг вины и возмездия — они изобрели трагедию, способ переживания ритуала без участия в нем¹. Сопереживая происходящему на сцене, зритель оставался только созерцателем происходящего. По Аристотелю, трагедия подражает действию законченному и важному. Резонно предположить, что исходно этим важным и законченным действием был ритуал, священнодействие как «делание святости» (*sacrificium*), «воспроизведение священного», т. е. *жертвоприношение*², преступное, по сути, деяние, влекущее за собой возмездие. Перенесенный в театр ритуал становится зрелищем, а соучастник процедуры — ее зрителем, отделенным от происходящего физически — рампой, но не душевно. Эмоционально он участвует в действии, но как «теоретик», сторонний, хотя никак не равнодушный, *созерцатель* разворачивающихся событий. Христианство, враг языческих зрелищ, вернуло театр к его литургическим истокам, но преобразило ситуацию коренным образом: развернув действие вокруг жертвы, которую сделало добровольной, оно превратило *жертвоприношение* в *самопожертвование*, остановив тем самым «эскалацию насилия» (чем невиннее жертва, тем эффективнее обряд). Христианский Бог жертвует собой, посылая на смерть Сына. И всякий истинный христианин — никакой не посторонний совершив-

¹ Ахутин А. В. Тяжба о бытии. М., 1997. С. 117–160.

² Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 38.

шейся (в историческом времени) и совершающейся (в вечности) жертве, но должен принять ее, уподобившись Богу. И когда тварь поступает подобно Ему, она спасается. Этот жертвенный прото-жест учреждает христианский мир, и всякое деяние христианина исполняется смыслом как его повторение. Таким образом, если эллинский космос кладет свою печать на вещи, делая их прекрасным отзвуком собственной целостности, *христианская красота — это пегать Божественной жертвы на каждом деянии христианина.*

Побеждающее христианство возвращает изощренную дифференцированную античную культуру к изначальным архаическим комплексам, к ритуальным ее корням. Собственно, в значительной мере поэтому оно и побеждает. *Эстетика христианского средневековья принципиально сакральна, и, несмотря на повсеместные заимствования у античности, эта эстетика радикально переосмыслила античность применительно к своим собственным задачам.* (Переживание прекрасного в Новое время — вещь, коренным образом отличающаяся как от античной, так и от средневековой эстетики.)

Ритуально-сакральная сущность средневековой эстетики обнаруживается в разных сферах деятельности и на разных ее уровнях: от простого ремесла до творчества духовного — писания богословских трактатов, сочинения церковных гимнов и мистических комментариев к текстам Священного Писания и т. д. Она проступает в бытовом поведении и обращении с вещами домашнего обихода, в строго регламентированном светском и церковном церемониале.

В мире, в основании которого лежит не умоглядная сущность, а поступок, существенно меняет свой смысл слово «искусство» (греческая τέχνη, латинская ars). Слово, совмещающее ряд значений: изготовления вещи, знания того, как ее изготавливать, и самой этой вещи. Иными словами оно, это слово, включает значение и науки и ремесла. По Аристотелю, ремесленное знание хоть и ценно само по себе, но менее ценно, чем знание о вещах природных, которые суть компоненты космического миропорядка, в то время как созданное людьми — игра случая и людской прихоти. Знание природного устройства предполагает знание причин, и это епархия философов. Что же касается ремесла, оно зависит от опытности и навыка. И знание общего порядка бытия здесь вроде как ни при чем. Науки «теоретические» (созерцательные) о сущем самом по себе (физика, математика и первая философия) имеют дело с вечными и неизменными «причинами», с тем, говорит Стагирит, чье

начало не может меняться. Меж тем исходная точка ремесла — ремесленник, он и сам непостоянен, и дело имеет с изменчивым материалом, не зная исчерпывающе причин ни своего успеха, ни своего поражения. И это относится ко всем практическим (о действиях) наукам и наукам «поэтическим» (об изготовлении вещей). Поэзия, представляющая собой производство стихов, числится среди последних. Так это в античности. *Победа христианства, религии творения, модифицирует противопоставление естественного искусственному. Ведь продуктом Божественного творчества делается вся природа, больше не существующая сама по себе, но только в связи с актом творения.* Так перекраивается вся Аристотелева классификация наук. Одновременно ремесло становится очень почтенным занятием и статус ремесленника повышается. Античное знание причин преобразуется в догадку о замысле и Промысле. Короче говоря, *все искусства в Средневековье имеют прототипом акт Божественного творения и, стало быть, покоятся на ритуальной основе.*

Если в античности главным из искусств была все-таки трагедия, то христианство к театру и театральным представлениям, ко всякого рода популярным зрелищам развлекательного свойства отнеслось недоверчиво, им было суждено уступить место действию, быть может, с определенной, особой точки зрения, театральному, но все же от античного театра очень далекому — мы имеем в виду *литургию*. Сделавшись божественной литургией, театральное действие возвратилось, как уже сказано, к своим ритуальным истокам. *Статуя стала иконой, античный храм — христианской базиликой, словесное искусство (в основном) — проповедью, завершив тем самым переход от античности к Средневековью*¹.

Что же касается так называемых «свободных искусств», наук, составляющих круг общеобразовательных дисциплин, Средневековье не внесло в их список никаких особенных изменений по сравнению с поздней античностью. В него вошли: грамматика, риторика и диалектика (тривий); арифметика, геометрия, астрономия и музыка (квадрия). Содержание их в принципе осталось тем же, однако кое-что изменилось. Некогда потесненная философией риторика в каком-то смысле берет реванш. Практически все наиболее именитые христианские писатели получили риторическое образование и многие начинали

¹ Аверинцев С. С. Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 56–59.

карьеру риторам. Риторика послужила им своеобразным мостом, парадоксально соединившим два разных берега, два совершенно разных типа речи. Объяснить широкой, и часто образованной, публике смысл христианского учения можно было только толкуя священные тексты на привычном ей языке, языке традиционной созерцательной философии, используя соответствующую лексику: например слова «сущность», «сущее» и т. д. Но все эти «сущности» и «сущие» были чужды и непонятны иерусалимскому «авторитетному» языку повелений, или «дискурсу императивов». Всякий философский текст изобилует определениями, которых не сыщешь ни в Ветхом, ни в Новом Заветах. Но когда в религиозные тексты попадают чужие инородные слова, их надлежит подобающе интерпретировать — так возникает догматическое богословие Вселенских соборов. Догматическое богословие вырабатывает догматы используя философские термины и вменяет себе в задачу объяснить, какое толкование священного текста правильно, а какое является еретическим, а заодно присмотреть за тем, чтобы философия вела себя скромно и не лезла на первые роли. Именно на «риторической кухне», в убеждающих речах богословов, в экзегетических писаниях отцов Церкви, греческие и латинские слова («ипостась», «персона» и другие) облекаются новыми смыслами, формируя язык, на котором вскоре заговорит классическое Средневековье и классическая схоластика.

Показателен в этом плане пример Аврелия Августина: пережив христианское обращение и безоговорочно подчинившись логике авторитета, которая выше всякого человеческого разума, Августин там, где это, по его мнению, возможно, совмещает эту логику с традиционной философской *созерцательной логикой сущности*. Не торопись подчиняться авторитету, в частности, моему, «которого почти что и нет», но «*sapere aude!*», «дерзай мыслить!», — приводит он слова Горация, позже повторенные Кантом в качестве девиза Просвещения и Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании»¹. В «Исповеди» отец церкви, разумеется, не будучи первым, задается вопросом о *сущности* времени, предполагающим в качестве ответа *определение* времени. Ответ звучит как-то нерешительно: «Уж не растяжение ли души (*distentio animi*)?» Важно, однако, то, *как* задан этот вопрос. Если в первых книгах «Исповеди» (всего их тринадцать) Августин повествует об истории своей жизни вплоть до обращения, то последние посвящены устройству мира. Эта

¹ Augustinus A. De quantitate animae, XXIII.

композиция логична, ибо сначала нужно обрести подлинное зрение и только после этого представляется возможным вопрошать о памяти и времени и выстраивать некую космологию. Возвращаясь к вопросу Августина, на который он *не дает* безоговорочного ответа, следует сказать, что сама постановка вопроса уже характеризует спрашивающего, ибо вопрос о сущности, даже не получающий привычного по форме ответа, все равно ощущается как правомерный и верно адресованный. Тем самым *созерцательный* вопрос о сущности времени, который задается Августином *из необратимого исторического времени* вневременному Началу, *становится вопросом риторическим и экзистенциальным*. Вопрос задает (характеризует) вопрошающего. Поэтому, возвращаясь к пресловутому «растяжению души», души, представляющей собой «образ Бога», бесконечно удаленный от предвечного Образа (Троицы), надо отметить, что «образование» христианской души — процесс никогда не завершающийся, или, как позже скажет во времена Возрождения Джованни Пико делла Мирандола, «творение неопределенного образа» (знаменитая речь о достоинстве человека).

Острое переживание необратимости времени характерно не только для Августина и западной патристики. Как известно, Василий Великий говорил о «дне вечернем и дне невечернем», имея в виду под первым историческое необратимое время, день, зарождающийся вечером, а под вторым — вечность. Тем не менее и Августин, и Василий Великий полагают, что сотворение мира произошло до времени, время возникло с сотворением мира. Историческое время родилось из невечернего и вневременного «осьмого дня». Однако оно *столь же действительно в своей необратимости*, как и вечность в своем пребывании. Поэтому христианский мир оказывается *историей исторической и историей вечной* — одно другому не мешает — сведенными в историю эсхатологическую. В этой истории соседствуют необратимое время и вневременное событие сотворения мира и боговоплощения. *Двойная перспектива, заданная раздвоением сущего на вечное и временное, этот главный фактор христианского мироощущения, кладет пегать на всю средневековую жизнь. На всю средневековую деятельность, на все занятия, науки и искусства (ремесла)*. Эти занятия, несмотря на значительную дифференцированность, как уже сказано, все больше начинают тяготеть к ритуальной основе, некоторым образом срачиваясь между собой. И конечно современное видовое деление искусств на словесные, музыку, живопись, архитектуру и т. д. лишь условно может быть перенесено на Средневековье.

Двойной артикуляции мира соответствует двойная артикуляция слова. Слова, которое Священное Писание напрямую связывает с созданием мира и Боговоплощением. Слова, перестающего для христианского автора быть просто именем вещи, поскольку всякое слово несет на себе отпечаток творящего и спасающего божественного глагола. Творение вещей Богом — это их «изречение», *verbum locutio* (Ансельм Кентерберийский). Но и людская артикулированная речь тоже являет собой сплав времени и вечности, ибо последовательность слов выражает линейный, временной характер речи, становящейся внятной лишь благодаря надвременным парадигмам склонений, спряжений и т. д. При этом главные слова, слова богословия обретают по преимуществу форму *славословия*, вознесения хвалы Господу. Это в первую очередь «слава Отцу и Сыну и Святому Духу», по сути, *гимническая поэзия*, и только потом догматическое богословие, ищущее поддержки у философии. Этим объясняется *повышенный эмоциональный тонус повествования* и многочисленные *элементы восточной поэтики псалма*, молитвенные обращения к Богу (поэтика *invocatio*, «взывания») и бесконечные отсылки к тексту Библии как высшему авторитету. Ведь то, что говорит автор того или иного текста, он старается говорить «не от себя», а буквально, «как Бог на душу положит», лучше всего цитатой. При этом особого внимания требует зачин, от которого многое зависит. Патристические тексты отличает трепетное отношение к началу, отчасти сохраненное и схоластикой. Так, уже во времена высокой схоластики Джованни Фиданца Бонавентура начнет свой «Путеводитель души к Богу» с того, что воспроизведет начало двух текстов — ветхо- и новозаветного: «В начале...», и затем дважды повторит, как заклинание, слово «начало», *In principium primum principium... invoco*, приобщаясь к тройственному ритму творения: *fiat, fecit, factum est*, — (Бог сказал): «Да будет!», сделал, и стало¹.

Мир средневекового человека, даже неграмотного — мир Книги. Только читают ее не так, как читают книги нынче. Можно было бы сказать, что это не столько всем нам знакомое восприятие текста, сколько причащение полноте смысла. Смысла Слова, никогда исчерпывающе не постижимого. Иными словами — *таинство*. В конечном счете — а конечный счет — прерогатива Средневековья, — всякая книга в Средние века отсылает к Писанию, а всякий образ — к Первообразу. Для того чтобы понять текст, не нужно выходить за его пределы (аналогичен процесс

¹ Бонавентура Дж. Ф. Путеводитель души к Богу. М., 1993. С. 40–52.

«чтения» иконы). Современному читателю привычно соотносить содержание книги с реальной жизнью. Для средневекового «читателя» действительности вне Книги не существует, потому что только в ней она и проживает, и все сущее — буквы Книги Жизни. Именно поэтому возрождается орнамент, пиктография Мирового древа — креста, симметрия раскрытого Писания с двумя его створками — Ветхим и Новым Заветом. Вот как, например, описывает мировое событие главный борец с гностиками (т. е. платониками, хотя и вульгарными) Ириней Лионский (II — начало III в.): «...Господь пришел к своим... и непослушание, бывшее по поводу дерева, исправил своим послушанием на дереве: и обольщение, которому несчастно подверглась уже обрученная мужу дева Ева, разрушено посредством истины, о которой счастливо получила благовестие от ангела также обрученная мужу Дева Мария... <...> И как через деву род человеческий подвергся смерти, так через Деву и спасается, потому что непослушание девы уравновешено послушанием Девы. Грех первозданного человека получил исправление через наказание перворожденного, и хитрость змея побеждена простотою голубя, и таким образом разорваны узы, которыми мы были привязаны к смерти»¹.

Смысл рождается из соотнесения, можно было бы сказать современным словом, монтажа эпизодов (египетский плен означает пленение души в теле и т. д.). Таким образом, вхождение в текст есть причащение души Богу, ее возвышение.

Слово написанное сохраняет связь со словом звучащим, причем не просто произносимым, а декламируемым или распеваемым. Стих из гимна св. Амвросия «Deus creator omnium», «Бог, все создавший», служит Августину примером при анализе времени (Conf. XI). О нем же он говорит в трактате о музыке (см. выше). С музыкой дела обстоят так же непросто, как и с книжным текстом. С одной стороны, это вполне не та музыка, которая сейчас у нас на слуху, и, вообще, не совсем то, что мы называем музыкой, с другой, отношение к ней достаточно сложное. И так это и у средневековых и у античных авторов. Ведь античная *τεχνη μουσικη* происходит от *μουз*, первоначально существ хтонических, т. е. присутствовавших при рождении космоса из хаоса, а позже составивших свиту Аполлона. В Средневековье еще не изгладилась память о темном мифопоэтическом прошлом, в котором музыка — она же поэзия — зачаровывала в прямом смысле, т. е. завораживала и подчиняла себе, при-

¹ Цит. по: Мейендорф И. Введение в святоотеческое богословие. Вильнюс; Москва, 1992. С. 35.

водя в исступление (μανία). Когда хитроумный Одиссей изыскал способ послушать сирен-убийц (вариант муз), повелев привязать себя к мачте, музыка, очистившись созерцанием, превратилась в искусство.

(Раннехристианская *церковная музыка* складывается на почве иудейской, египетско-сиро-палестинской и позднеантичной греко-римской традиций (христианская псалмодия, антифонное и респонсорное пение, раннехристианские гимны, например, Климента Александрийского). Возникает обычай чтения нараспев отрывков из Библии — литургический речитатив. Существовавший до конца I тысячелетия запрет на использование музыкальных инструментов в богослужении соблюдался не строго. С разделением церквей на Восточную и Западную связано формирование региональных традиций церковной музыки. На Западе местные варианты литургии (помимо римской и миланской (амвросианской) — староиспанская (мосарабская), старофранцузская (галликанская), кельтская (британо-ирландская) — постепенно были вытеснены официальным римским хоралом, названным в честь папы Григория Великого (ок. 540–604) грегорианским. Окончательно свод грегорианских песнопений сложился к концу IX в.)

Для Августина музыка — «наука хорошо модулировать» (De musica 1, 2), определение, повторенное позже Исидором Севильским¹. И *наукой* музыка является именно потому, что она выше, например, искусства пения соловья, *ибо модулирование в ней опосредовано разумом, созерцательной наукой о числах, математикой*. В диалоге «О музыке» Августин пишет: «Н а с т а в н и к: Ты видишь, слово “наука” совершенно необходимо. У ч е н и к: Вижу. Н.: Скажи мне, следовательно, прошу тебя, разве не кажутся тебе подобными этому соловью все те, кто хорошо поет по чутью, т. е. делает это в соответствии с числом и приятно, хотя на вопрос о числах и интервалах высоких и низких голосов ответить не умеет? У.: Я считаю их совершенно подобными. Н.: Так что же? Тех, кто охотно внемлет им без этой науки, разве не следует уподобить скотам, коль скоро мы видим, что слоны, медведи и некоторые другие виды зверей трогаются пением, а птицы радуются своим голосам... У.: Согласен...»²

К науке относит музыку и Исидор Севильский, полагающий, что мир «составлен из гармонии звуков, и само небо вращается в гармоническом

¹ *Исидор Севильский*. Этимологии, или Начала в XX книгах. Книги I–III. Семь свободных искусств / Изд. подготовил Л. А. Харитонов. СПб., 2006. С. 131.

² *Augustinus A. De musica* / Перевод М. Ю. Аркан.

ритме (*modulatio*), и ритм этот управляет страстями...»¹. При этом есть музыкальная практика, и есть теория музыки, чья цель, снабдив музыканта учебным пособием, облагородить «страстное» начало музыки, сделав чувство созерцаемым.

Не причисленные к «свободным», *искусства изобразительные* в Средние века также пережили своеобразную эволюцию, став предметом анализа. Средневековые, прежде всего восточные, Византия, создало свою, ни на что не похожую органичную «теорию образа»² — богословие иконы. Заводя, однако, речь об *иконах*, нельзя не упомянуть автора, роль которого в разработке средневековой образности трудно переоценить. Имеется в виду автор ряда трактатов, вошедший в историю под именем Псевдо-Дионисия Ареопагита. Труды этого автора, впервые упомянутые в споре православных с монофизитами, настолько адекватно выразили умонастроение и мироощущение людей, чающих и ищущих, как всегда, порядка в хаосе, что стали чем-то вроде прописи, или программы, для всей наступающей эпохи. Мы уже говорили о том, что средневековая *онтология* в ее первозданности представляет собой *порядок держателей авторитета*, иерархию начал, начальствующих «не от себя», но именем запредельного Творца, удерживающего нас над пропастью небытия. Сама эта онтология нечто не *отвлеченно* *знаемое*, а именно *переживаемый* порядок сущего, и в качестве такого мироощущения, переживания — *эстетика*. Автору Ареопагитик удалась вещь трудноосуществимая: его тексты отвечали требованиям философского ума образованного платоника, оставаясь, несмотря на солидную долю ереси, в общем, в рамках ортодоксии. Образность Ареопагитик оказалась доступной и не слишком ученой публике, обнаружившей у него свои заветные мысли и чувства. Дионисий был признан еще и потому, что оказался хорошим стилистом. *Богословие этого автора, возвращаясь к своей «первой сущности», вновь превращается в славословие. Но именно это и делает Дионисия одним из главных представителей патристической эстетики.* Когда прославить нужно потустороннее начало мира, невыразимое и не поддающееся именованию, поскольку превосходящее всякое выражение и именование, и только осязаемое в бытии вещей, слова славословия набирают силу ровно в той мере, в какой демонстрируют бессилие передать величие предмета. В этой ситуации нельзя использовать готовое слово, но над-

¹ Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах. Кн. I–III. С. 131.

² Быков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII–XII вв. М., 1989. С. 401–469.

лежит онеметь, отрицанием и молчанием произнеся то, что обычная речь сказать неспособна. Поэтому согласно Дионисию *положительное богословие* (коль скоро оно именование и тем самым положительное знание) должно иметь продолжение в *отрицательном богословии*, завершаясь исполненным невыразимого смысла актом *молгания*.

Это учение Псевдо-Дионисия опирается на получившую детальную разработку у неоплатоников, в частности у Прокла, *идею пригастия*, представляющую собой фактически ту же иерархию сущих. Именно в иерархию сущих претворилась античная «логика определения», гласящая, что быть — это непременно быть чем-то, и значит, мир — лестница существ, в большей или меньшей степени причастных *единому*. Разумеется, такая эволюция античного логоса существенно его преображала, возвращая античное созерцание к истокам, искусству обращения, признавая, что на каждом бытийном уровне богопознание совершается сообразно природе познающего. Еще одна особенность, бросающаяся в глаза в текстах богослова: *обычная визуальная метафора у Дионисия — не совсем метафора, или даже совсем не метафора, а описание, пусть христианизированной, но уходящей корнями в самую седую архаику, в фундамент всякого мироуствования, метафизики света*. Эта естественная «метафизика», существовавшая с незапамятных времен задолго до появления какой-либо философии, воспринимается не одним только зрением, а всеми пятью чувствами совокупно. Она артикулирует космическое целое, размечая исходные константы, пространственно-временные ориентиры (верх-низ, тепло-холод, свет-тьма, близь-даль, правое-левое). При этом утренний свет воспринимается как начало мира, «просвещающее» библейскую ночную *тьму над бездною*, и, тем самым, начало жизни, блага, познания... Когда в VIII–IX веках в ходе долгой иконоборческой смуты будут закладываться основания византийского богословия иконы, учение Дионисия об образности окажется весьма кстати. Комментированные крупнейшим византийским богословом Максимом Исповедником (580–662), чья «Мистагогия», объясняющая смысл литургических действий, составляет важную часть патристической эстетики, труды Дионисия попадут на Запад, и вдохновленный ими переводчик Иоанн Скот Эриугена напишет свое «Разделение природы». Более того, спустя несколько веков плод с древа восточной патристики произведет исключительное впечатление на аббата Сугерия, выстроившего под влиянием Дионисиевой метафизики света в Сен-Дени под Парижем первый образец готической архитектуры, в котором внутреннее пространство крипты залито сиянием пропущенных сквозь витражи

солнечных лучей. Изумительный образец этой метафизики света представит в своей «Божественной комедии» Данте. И наконец, главный философ Возрождения, Николай Кузанский, сославшись на «божественного Дионисия», убедительно докажет условность всякой *конечной меры* сущего, подрывая тем самым основы богословия, имеющего своим предметом некую вечную иерархию «метафизических мест», и, стало быть, оповестит мир о начале конца эпохи Средневековья.

Особенности византийской эстетики. Меж тем родоначальником собственно византийской традиции богословия иконы считается крупный богослов, зачинатель схоластики, Иоанн Дамаскин (ок. 675–749), защищавший почитание икон во времена иконоборчества и поддержанный Феодором Студитом (759–826) и патриархом Никифором (ум. 829). Ветхозаветный призыв «не сотвори себе кумира», на который опирались иконоборцы, в сущности, только в талмудическом иудаизме и большинстве направлений ислама означал тотальный запрет на изображение священных лиц и событий. В эллинизме синагоги нередко украшались символическими картинами, часто включавшими изображения библейских персонажей. При этом изображения раннехристианского периода трудно отличить от их античных прототипов. Лишь в V–VI вв. на основе языческих изображений, например Фаюмского портрета, складывается особый изобразительный христианский язык и широко распространяется культ икон¹. Но если на Западе иконы не составляли проблемы — их считали «Писанием для неграмотных», то на Востоке задался вопросом о богословском обосновании иконопочитания, вопросе, значительно повлиявшем на характер византийского богословия в целом.

По мнению защитников икон, писание икон обосновывается фактом боговоплощения, являясь его документальным свидетельством. Изображая плоть, мы изображаем Логос, ставший плотью. Сущность Бога считается непознаваемой как в восточном, так и в западном богословии. Но на Востоке церковное предание связывает божественные имена не с перспективой «умного взгляда», который, как учит западная традиция отрицательного богословия, «касается» непознаваемой божественной сущности, но с *божественными энергиями*, о которых будет говорить в XIV веке св. Григорий Палама². Учение Максима Исповедника о двух волях (энергиях) Иисуса Христа в конечном счете

¹ Лурье В. М. История византийской философии. СПб., 2006. С. 411–412.

² Черняков А. Г. Онтология времени. СПб., 2001.

повлияло на характер изобразительности: *Христос, снятый с креста или Христос в гробу не труп, но только бездыханное тело*¹.

Тщательно расписанные Вселенскими соборами «функции» иконописного образа² со временем сделали икону изображением нормативным не только в смысле соответствия предписанному живописному канону. Икона адекватно воспроизводила идеальную норму, сущностный порядок, логос собственно средневековой жизни. *Икона не просто образ и предмет культа в привычном нам смысле, но, главное, она обобщенный образ христианского мира со всей присущей ему архитектоникой — *itago mundi**. Христианское мировое древо, изображающее мироздание в целом, каким оно виделось людям некогда. И поскольку мироздание виделось именно зданием, возведенным мудрым зодчим, *икона, плоскостное изображение, в сильной степени пригастна архитектуре*.

Реальная *архитектура Средневековья* — если ограничиться только культовыми сооружениями — развивалась через катакомбы и базилику к христианскому храму, стилистически своеобразному на Востоке и романскому или готическому на Западе. Символика храма-собора общеизвестна: алтарь Господень с куполом — небесами и вознесенным над ними крестом — с внешней стороны, — внутри представляет собой целокупный мир со всей его иерархией христианских «метафизических мест» — от ада до рая. Символика введения во храм — причащение полноте смыслов бытия. Меж тем плоскостная икона, кстати, часто изображающая культовые сооружения, и по сути, метафора храма-мира, что бы она в конечном счете ни изображала. Припомним, что в изобразительной основе иконы лежит техника так называемой обратной перспективы, предназначенной для создания изображений, стремящихся отвергнуть или превзойти свой миметический удел. (Это, впрочем, не исключает натурализма образов.) Обратная перспектива схватывает объект с разных точек зрения, в движении, изнутри и снаружи одновременно, и передаваемое движение и есть по сути акт введения во храм. Поэтому позиция музейного зрителя перед иконой незаконна, как незаконны в храме случайные посетители. От нескромного разглядывания икону часто ограждает оклад, именно оклад, а не рама, поскольку икона не окно в стене — изображение неизбежно частичное, — икона — символическое изображение мира в целом. Это не мир, каким мы *видим его сейгас* с определенной фиксированной

¹ Лурье В. М. История византийской философии. СПб., 2006. С. 433 и сл.

² Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 406–407.

точки зрения, — такова новоевропейская, прямая перспектива, а мир, каким мы его *знаем* в его принципиальном устройстве (конечно, новоевропейская прямая перспектива — это тоже мир знаемый, но знаемый принципиально по-другому, нежели античный или средневековый). Но поскольку речь идет об изображении мира в целом, на нем неизбежно лежит та самая божественная печать, о которой шла речь выше, когда говорилось о сущности красоты, и именно поэтому Евгений Николаевич Трубецкой называл икону «умозрением в красках»¹. Некогда философ Плотин не пожелал позировать для портрета на том основании, что душу не изобразить, а плоть изображения недостойна. Впрочем, если без изображений не обойтись — вроде бы добавлял он — художнику все равно следует избегать «несовершенств зрения». Под таковыми несовершенствами основатель неоплатонизма подразумевал перспективное сокращение предметов, ослабление яркости удаленных вещей, расплывчатость их очертаний... — все то, что позже стало азбукой живописной техники Нового времени². Некоторым советам Плотина, не ведая об их авторе, иконописцы все же последовали, возродив древние архетипы, заданные эстетической *программой* Псевдо-Дионисия Ареопагита. Позже, однако, к функциям иконы, описанным Иоанном Дамаскиным, функциям вполне условным, добавились иные, психологического порядка. Богословы периода VII Вселенского собора рекомендовали изображать страдания мучеников как можно более натурально, чтобы вызывать у зрителя сочувствие. Язык средневековой изобразительности складывался постепенно, существенную роль в его формировании сыграли положения «теории образа», утвержденные собором. Эта доктрина базировалась на упомянутой выше «естественной» метафизике света. В иконописной практике орнаментальному характеру симметричной композиции распятия соответствует преимущественно беспримесное употребление цвета. Поскольку изображается знаемое, а не видимое, цвет имеет значение: пурпурный цвет означает жертвенную кровь Христа, он же — знак власти, синий и золотой цвета означают божественную мудрость, зеленый — жизнь и т. д. Всему положительно знаемому в иконе соответствуют «цветные» цвета, например, цветом изображаются сцены жизни Христа и святых. Но, как нам уже известно, положительное богословие завершается богословием отрица-

¹ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.

² Бычков В. В. Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII–XII вв. М., 1989. С. 406–409.

тельным, апофатическим, перечеркивающим при именовании Творца все именованья как недостаточные и в конце концов выразительно «умолкающим». Но именно поэтому собственно таинство, непостижимый переход от жизни к смерти и от смерти к жизни в иконе тоже передается, можно сказать, апофатически — контрастным сочетанием черного и белого (младенец Христос в пеленках или воскресший Лазарь на фоне черной пещеры). В «сверхсветлой» тьме берет начало белый луч «светодаiania», распадаясь в преломлении, подобно солнечному лучу, многоцветьем тварного мира¹. Иконическая метафизика света адекватно представляет иерархический мир Средневековья, изображая неизобразимое, совмещая тонкости платонического умозрения с повседневным видением.

Порядок держателей авторитета. Разумеется, икона представляет идеальную иерархию, тогда как в реальности нам предстает иерархия далеко не идеальная, сведенная к утверждению сакральной власти церкви, в которой без мудрствований видят Августинов град Божий. «Неотмирное» происхождение града служит оправданием притязаниям не только на «духовную», но и на вполне земную власть. Тем не менее учреждающее саму иерархию представление о том, что *власть приходит извне*, остается основополагающим. Власть осуществляется и утверждается на всех уровнях — экономическом, социальном, политическом, идеологическом — и во всех сферах жизни именно как приходящая извне, делегируемая тем или иным держателям полномочий. Никто не выступает «от себя», но всякий — от имени высшей инстанции, никто — даже король, даже император — не собственник, но «временный пользователь». Никто не «автор», *auctor*, и как действующее лицо, и как учредитель, но, в конечном счете, действует и учреждает — живет — властью (*auctoritas*) одного Автора, сотворившего все, что существует. В Средние века все настолько зыбко, что идея властной вертикали, освященной свыше, представляется спасительной. И здесь нужно добавить еще одно существенное замечание: иерархическая вертикаль требует ритуально-церемониального узаконивания. Экономика, этика и политика «временного пользования», всякое средневековое установление зиждется на демонстративных жестах, на публичных церемониях и ритуалах, порождая своеобразную пронизанную символизмом эстетику жеста. Средневековый порядок из-за отсутствия не столько даже письменных

¹ Там же. С. 449–450.

обязательств — таковые были — сколько юридических гарантий их выполнения *держится на гестном слове* и сопровождающем его дачу публичным ритуале, нуждающемся в свидетелях клятвы. Таков «оммаж» — церемония установления вассально-сеньориальных отношений. Будущий вассал вкладывал свои руки в руки будущего сеньора, клятва верности сопровождалась поцелуем, и отныне считалось, что они — *hommes des mains et de bouche* (букв. «люди рук и рта»). Отношения могли быть расторгнуты, но их нельзя было вероломно нарушить, что случалось, естественно, сплошь и рядом. Но именно поэтому верность слову считалась главной добродетелью, а предательство — наихудшим грехом. Бог представлялся в образе справедливого сеньора, а дьявол, отец лжи, — в облике вероломного вассала. Распределяя наказания в Аду, Данте воспроизводит эту систему ценностей. Таковы же церемонии введения в должность, инаугурации и т. д., невозможные без *лигного* присутствия главных действующих лиц. Но всякий ритуал, включая светский, являет собой метафору священнодействия, только поэтому он имеет силу. *Культура Средневековья — культура символического жеста и лигных отношений.*

Личный характер сохраняется и в отношении к вещам — утвари, предметам домашнего обихода, орудиям труда и войны, например, хорошо известном по средневековому эпосу отношении рыцаря к мечу, надеваемому именем. Изготовление и использование вещей, как, впрочем, и всякое более или менее важное действие, было в высшей степени ритуализовано. Ритуален труд средневекового ремесленника, но не потому, что большая часть заказов, так или иначе, связана с церковью, а потому что, *занимаясь своим ремеслом, ремесленник священнодействует...* с великим тщанием украшая внутренние, иногда мельчайшие, поверхности собора, которые, никому, кроме Бога, видеть не суждено¹.

Средневековая культура — культура «ручная» не только потому, что в ней безусловно преобладает ручной труд, но еще и потому, что ей присущ некий универсальный символизм *руки*, прежде всего десницы Божией, благословляющего *жеста*, пальцев, сложенных для крещения, рук, вложенных в руки в ритуале «оммажа», руки, сжимающей меч или крест. Современное рукопожатие — реликт этого космического мироупорядочивающего жеста, подтверждавшего *лигный характер*

¹ Харитонович Д. Э. В единоборстве с василиском: опыт историко-культурной интерпретации средневековых ремесленных рецептов // «Одиссей». Человек в истории. М., 1989. С. 77–97.

отношений всех со всеми. Поступок или волевое решение, на которых зиждется христианство, не может не быть личным — хотя бы власть и приходила извне, ее узаконивает публичная процедура. Это определенная эстетика, эстетика, как сказано, неизбежно ритуально-сакральная, равно как и *эстетика мира обратной перспективы*. Именно ритуальность и сакральность противопоставляют ее как античной *эстетике формы*, так и новоевропейской *эстетике творчества и самовыражения*.

Разумеется, это очень общее определение средневековой эстетики не охватывает великого разнообразия не таких основополагающих, разного рода мелких «эстетик», существовавших в различное время в разных местах или в одном регионе одновременно, как например, в XII веке во Франции в клюнийских монастырях и в аббатстве Сен-Дени. В цистерцианской эстетике *красива сама аскеза* и, соответственно, прекрасны неукрашенные вещи, вещество — камень, дерево. Драгоценности, которыми украшает свою веру Бернард Клервоский — словесные. Аббату Сен-Дени тоже хорошо известно, каким замечательно красивым может быть легкое слово, но ему нравятся и другие драгоценности, а именно драгоценные камни, которые суть застывший свет (аббат читал Псевдо-Дионисия), и он украшает ими предметы культа, превращая само место богослужения, храм, в роскошную оправу для ритуала. Такова готика. Готический архитектор-конструктивист очищает стены от всего лишнего, вставляя в проемы витражи. Наряду с «ученой» и общепринятой эстетикой существует эстетика «низовая», народное творчество.

Эстетические идеи в схоластике. Высокое Средневековье на Западе, являясь временем, когда создаются университеты (XII–XIII вв.), формирует свой *круг наук* и обобщающие все наличное знание знаменитые *суммы* богословия, неизбежно в том или ином пункте касающиеся темы красоты и традиционно для схоластики вслед за античностью разграничивающие *прекрасное* (*pulchrum*) и *пригодное* (*aptum*), *украшенное* (*decorum*) и *благопристойное* (*honestum*). Вместе с тем, *истина, бытие, благо и красота* — понятия для схоласта «обратимые»: все они подразумевают друг друга. «Вид, или красота, — учит Фома Аквинский, — «обнаруживает соответствие свойству Сына» подобно тому, как «свойству Отца» соответствует «бытие», а Святому Духу — «польза», и она предполагает три условия: *целостность, или совершенство*, поскольку вещи несовершенные уродливы; *надлежащую пропорциональность, или*

гармонию; и, наконец, яркость или ясность, поскольку красивыми называют вещи яркого цвета»¹. Схоластическая эстетика уже привычно дополняет традиционное античное пифагорейско-платоновско-аристотелевское представление о красоте как о «космичности» настоящим указанием на несотворенную Причину. Презрение к миру, исповедуемое гностиками, этой эстетике совершенно чуждо, она лишь склонна время от времени напоминать о том, что несомненные красота, благодать и истинность посюстороннего бытия только тогда подлинны, когда они средство, но не цель сама по себе.

Секуляризация средневековой культуры Запада, начавшаяся почти одновременно с обретением Средневековьем своей классической формы², означала изменение отношения к «дарам» и, стало быть, к труду. Долгое время считалось, что дары Господни — пространство (земля) и время (жизнь) — счету не подлежат, и грешно на них наживаться. Много ли земли человеку надо? — задавался сравнительно недавно вопросом один русский граф, именно полагая, что земля счету не подлежит. Конечно, «временное пользование» тоже требует усилий, оно соблазнительно: за него приходится драться, воевать. Но, в конце концов, преследуемая при этом цель — не умножение собственности и богатства, а признание, слава и честь, авторитет. У того больше авторитета, кто больше уподобился верховному Дарителю, который, как скажет великий современник великого Данте Майстер Экхарт, потому Бог, что без всего. Богат тот, кто «без богатства», т. е. независим от него: не забывает о том, что оно — не его. Какой-нибудь прототип героя средневекового эпоса мог быть с нынешней точки зрения обыкновенным грабителем, но в конечном счете оправданием ему был красивый жест — акт дарения награбленного, распределения между вассалами добычи, им захваченной, часть которой непременно отсылалась сюзерену. Этот акт дарения был актом чести не только потому, что предполагал игру, в которой рискуют жизнью, — войну и ее замену — турнир, но и потому что воспроизводил устой общества, его идею, цементировал иерархию, поддерживал лестницу, чьими ступенями были честные слова и личные обязательства.

Несколько позже дары — землю и время — начинают без оглядки «считать», умножать, делить, в итоге наживаться на них. Ростовщичество из презираемых занятий переходит в разряд допу-

¹ Фома Аквинский. Сумма теологии. Ч. 1. Вопр. 1–43. Киев; Москва, 2002. С. 475–476.

² Ле Гофф Ж. 1) С небес на землю // «Одиссей». Человек в истории. М., 1991. С. 25–47; 2) Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.

стимых (не одни евреи могут им заниматься), и появляется *понятие* (а не оценка на глазок) урожайности. *Счет и письмо*, пребывавшие на втором плане (какой смысл в письменном скреплении обязательств, в документе, если отсутствует механизм юридической ответственности; считать же допустимо военную добычу, а никак не «дары»), отчасти сохраняя свой *символический и сакральный* смысл, получают повсеместное широкое распространение. Напомним: символическое число, «число считаемое», «считает сущее» изначально, кладя на все печать непостижимой троичности. Меж тем число мирское, обыденное, это такое число, с чьей помощью ведется счет «рыночный». Когда начинает доминировать обыденный счет, наступает «буржуазная» эпоха, *время городов*. Равным образом письмо сакральное суть некие *нагертания*, смысл которых недоступен непосвященным (не просто необразованным, а не прошедшим *ритуал* посвящения). Доминирование «профанных» счета и письма неизбежно предполагает перемены в отношении к образованию. Образование начинают *полугать* в специальных учебных заведениях, школах, отличие которых от античной *σχολή* (первое значение слова — «досуг») в том, что в школе и учителя и ученики — «рабы клепсидры», «наживающиеся на времени», получающие знания, которые оплачивают. Формируется каста работников умственного труда, *искусства превращаются в дисциплины*, в числе таких высших дисциплин окажется спустя несколько столетий эстетика. Таковы потенции *схоластики*, в полной мере развернутые и реализованные уже *новоевропейской наукой*.

Переход от Средних веков к Новому времени начался с *краха иерархии сущих*, связанной с постепенным устранением «посредников», держателей авторитета, хранителей границ «метафизических мест», словом, с *обмирщением* культуры. Мы имеем в виду не оттеснение религии или воцарение безверия, но «изменение хронотопа», распадение вертикальной иерархии и ее преобразование в горизонтальный мир-картину. Секуляризация, ставшая началом конца Средневековья, заключалась не в том, что от «того света» повернулись в «этому», отказавшись от веры и религии. Мир становился «разнообразным» не из-за прельстившей вдруг гуманистов идеи разнообразия, а по мере *расшатывания «порядка держателей авторитета»*. Всевозможные посредники, светские и духовные, все хуже справлялись со своей ролью хранителей «метафизических мест», и ступени «лестницы» становились все более шаткими. В ситуации ненадежности держаться приходится за «воздух», *непрестанно оглядываясь на себя с целью удостоверения*

собственных представлений. «Картезианская точка» (знаменитый принцип когито), о которой принято говорить как о начале Нового времени, была осознанием такого положения дел. Все сомнительно, кроме того, что, когда я мыслю себя мыслящим (воспринимающим, ощущающим что-то), я есмь ощущающий это, воспринимающий, представляющий себе что-то, мыслящий...

Впрочем, началось это за триста лет до Декарта, когда в «Божественной комедии» Данте Алигьери Новое время тихо постучалось в дверь. А постучало оно, когда в восприятии части современников *поэтический вымысел стал возвещать истину не хуже, а то и лучше богословского текста, и авторитет его автора (поэта, не богослова и не мистика) гуть ли не превзошел — а для гуманистов именно превзошел — авторитет автора какой-нибудь Суммы. Данте представил современникам образ Средневековья, средневекового «ума» (в смысле рации, порядка, счета), он воспроизвел средневековый мир в его целостности и сделал это не как магистр богословия, а на свой страх и риск как художник, поэт-выдумщик, никого обмануть не стараясь. И выдумка оказалась предельно правдивой, отражающей как простонародную, так и ученую мудрость. С появлением «Божественной комедии» средневековый мир отодвинулся в прошлое, иерархия, которую стало возможным разглядывать, перестала быть актуальной, функционирующей, положив начало новому представлению о мироздании как о созерцаемой зрителем — новоевропейским субъектом — картине. Но это уже был мир мирской, время прямой перспективы и других, привычных нам, искусства и эстетики, о которых речь далее.*

Литература

Источники

1. Блаженный Августин. Творения. СПб.; Киев, 1998. Т. 4.
2. Бонавентура Дж. Ф. Путеводитель души к Богу. М., 1993.
3. Василий Великий. Беседы на Шестоднев // Творения св. Василия Великого. Т. 5, М., 1991. [Репр. изд.].
4. Исидор Севильский. Этимологии, или Начала в XX книгах. Книги I–III. Семь свободных искусств / Изд. подготовил Л. А. Харитонов. СПб., 2006.
5. Тертуллиан. Избранные сочинения. М., 1994.
6. Фома Аквинский. Сумма теологии. Ч. 1. Вопр. 1–43. Киев; Москва, 2002.

Дополнительная литература

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.

Книга крупнейшего византиниста и культуролога Сергея Сергеевича Аверинцева является основополагающим трудом для всех изучающих средневековую мысль. Книга посвящена как проблемам поэтики, так и собственно философии.

2. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

Книга представляет собой собрание статей, написанных в разные годы.

3. *Аверинцев С. С.* Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976.

Наиважнейшая работа по теме, вводит в проблематику раннего Средневековья, не переиздавалась.

4. *Ахутин А. В.* Античные начала философии. СПб., 2007.

Книга содержит универсальное определение красоты, уточняя его относительно античности и античной «музыки». Необходима для уяснения специфики средневековой эстетики.

5. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

Сводный труд по проблемам византийской эстетики.

6. *Бычков В. В.* Эстетика // Культура Византии. Вторая половина VII–XII вв. М., 1989.

Глава в коллективном трехтомном труде, в которой излагаются основные положения «теории образа» в Византии.

7. *Ле Гофф Ж.* С небес на землю // «Одиссей». Человек в истории. М., 1991.

Статья в альманахе об эволюции средневековой культуры Запада в X–XIII вв.

8. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.

Основополагающий труд по проблемам средневековой культуры. Автор анализирует разные параметры средневековой бытовой культуры и средневековой ментальности.

9. *Лурье В. М.* История византийской философии. СПб., 2006.

Философско-богословское сочинение, в котором, в частности, разъясняются особенности византийского богословия иконы.

10. *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие. Вильнюс; Москва, 1992.

Конспект лекций по патристике, в доступной форме осведомляющий об основных ее проблемах, обильно цитирующий источники.

11. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

Важная статья, принадлежащая перу великого ученого, без которой невозможно понять ритуально-сакральную сущность средневековой эстетики.

12. *Фуко М.* Герменевтика субъекта. СПб., 2007. Курс лекций в Коллеж де Франс.

Важен раздел об отличиях христианского обращения (метанойя) от античного.

13. *Черняков А. Г.* Онтология времени. СПб., 2001.

Из обширной проблематики книги особенное внимание следует обратить на разъяснение понятий «числа считающего» и «числа считаемого», на анализ концепции Псевдо-Дионисия Ареопагита и на трактовку понятия «энергии» в западном и восточном богословии.

Темы семинарских занятий

1. Предпосылки формирования средневековой эстетики.

2. «Афины и Иерусалим». Особенности христианского мироощущения в сравнении с античным.

3. Приоритет поступка. В чем он выражается. Следствия для эстетики.

4. Христианское обращение в сравнении с античным и ветхозаветным.

5. Формула красоты («печать целого на каждом»). Ее смысл применительно к средневековому христианскому миру.

6. Ритуально-сакральная сущность средневековой эстетики.

7. Эстетические идеи в патристике.

8. Византийское богословие иконы.

9. Основные понятия эстетики Средневековья.

10. Крах «порядка держателей авторитета» и конец средневековой эстетики.

Темы курсовых работ

1. Василий Великий «Беседы на Шестоднев». Эстетический аспект.

2. Григорий Нисский «Об устройении человека». Место человека в космосе.

3. Эстетика христианского (средневекового) обращения (метанойя) как формы «заботы о себе». По конкретным источникам.

4. Эстетика средневековой монашеской аскезы (конкретное место, время, источники).

5. Структура и смысл ритуала. Эстетика литургии.

6. Церковный и светский ритуал в Средние века.

7. Эстетический аспект дисциплин тривиума и квадривиума.

8. Слово и музыка в Средние века (Запад, Восток, период, памятник).

9. Эстетика иконы.

10. Эстетика средневековой архитектуры (период, памятник).

11. Понятие «книги» и «текста» в Средние века.

12. Эволюция счета и письма в Средневековье.

13. Эстетика «Житий».

14. Поэтика и риторика в Средние века (конкретный источник).

15. Цистерцианская эстетика и готика.

16. Куртуазная эстетика.

Глава 4

ЭСТЕТИКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Основные черты культуры и эстетики эпохи Возрождения.

Эпоху Ренессанса, растянувшуюся на три столетия (XIV, XV, XVI века), нельзя понимать как буквальное возрождение античной эстетики или античной культуры в целом. В Италии осталось много античных памятников, отношение к которым во времена Средневековья было пренебрежительным (многие из них служили каменоломнями для строительства церквей, замков и городских укреплений), но с XIV века стало меняться, а уже в следующем столетии их стали не просто замечать, ими любовались, их всерьез изучали. Однако в остальных странах Европы таких памятников было очень мало или они вообще отсутствовали, а между тем Возрождение представляло собой не локальное, а общеевропейское явление. В разных странах его хронологические рамки сдвигались по отношению друг к другу. Так, Северное Возрождение (к которому относят все страны Западной Европы, кроме Италии), началось несколько позже и обладало своими специфическими чертами (в частности, гораздо большим влиянием готики), но мы в состоянии выявить некий инвариант ренессансной культуры, который в модифицированном виде распространялся не только на страны Северной, но и Восточной Европы.

Культура Возрождения представляет собой не простую проблему для исследователей. Она пронизана противоречиями, настолько сильными, что в зависимости от угла зрения, под которым ее рассматривают, одни и те же исторические факты и события могут приобрести совершенно разную окраску. Споры начинаются с первого же вопроса — о социально-экономической основе этой эпохи: принадлежит ли ее культура

к феодально-средневековой или ее надо относить уже к новоевропейской истории? Иначе говоря, правомерно ли объяснять культуру Возрождения подъемом средневековых городов, особенно в Италии, сопровождавшимся обретением политической независимости, высоким уровнем развития цехового ремесла и расцветом на этой базе особой городской (ремесленной) культуры, отличной от культур аграрного, клерикального и рыцарского типа? Или заявившая о себе городская цивилизация выросла на новой экономической основе — сложившегося масштабного разделения труда, интенсивных финансовых операций, образования первоначальных правовых структур гражданского (буржуазного) общества?¹ Примиришь враждующие школы историков, придерживающихся первой или второй точки зрения, можно только сославшись на переходный характер рассматриваемой нами эпохи, на ее амбивалентность и незавершенность во всех аспектах, когда новое еще уживалось со старым, хотя и находилось с ним в острых противоречиях. Вот почему однозначные характеристики и оценки здесь не действуют.

Рассмотрим в свете сказанного некоторые особенности данной эпохи. Первая удивительная черта Возрождения проявилась в том, что политически неструктурированное, организационно аморфное, социально разнородное европейское общество оказалось способно создать такую культуру, которая выделилась на историческом фоне всех других культур и прочно вошла в память человечества. Возрождение сумело переработать и создать симбиоз культур античности и Средневековья. В свою очередь, ренессансная культура выросла на почве того исторического зазора, который сложился в ситуации ослабления средневековой клерикальной власти и еще не укрепившегося абсолютизма, т. е. в ситуации расшатавшихся властных структур, давших место для развертывания самосознания и активной деятельности личности.

Вошедшее с этого времени в употребление понятие гуманизма и гуманистов, как носителей этого феномена, приобрело новый смысл по сравнению со старым, где оно обозначало просто преподавателей «свободных искусств». Ренессансные гуманисты были представителями различных сословий и профессий, занимая неординарное положение в обществе. Гуманистами могли быть и ученые, и люди «свободных профессий», и купцы, и аристократы (граф Джованни Пико делла Мирандола), и кардиналы (Николай Кузанский), и даже папы.

¹ Петров М. Т. Проблема Возрождения в советской науке. Л., 1989.

Таким образом, понятие гуманизма фиксирует совершенно новый вид социокультурной общности, для которой не существенна сословная и имущественная принадлежность его членов. Их объединяет поклонение новым, рожденным временем ценностям, среди которых, прежде всего, надо отметить антропоцентризм — стремление поставить человека в центр мироздания, предоставить ему право свободной деятельности, связующей реальный и трансцендентный миры. Далее — способность ценить все то, что имеет чувственный характер, внимание и любовь к красоте природы и красоте тела, реабилитация чувственных удовольствий. Наконец, освобождение от беспрекословного следования авторитетам (как церковным, так и философским, что, в конечном счете, привело к Реформации), тщательное собирание и любовное изучение античной культуры во всех ее проявлениях (хотя сводить весь Ренессанс к одному этому пункту нельзя!).

Обратим внимание на характер науки этого времени. С одной стороны, можно восхищаться научными открытиями в области математики, оптики, гуманитарных и естественных наук, сделанными в эти века, хитроумными техническими изобретениями, с другой стороны, говорить о научной революции еще рано: не создана экспериментальная база для научных исследований, не отработаны критерии верификации научных идей, позволяющие отличать научные гипотезы от чистых фантазий, не готов математический аппарат для проектирования технических изделий. Все это будет осуществлено буквально сразу же за порогом Ренессанса, следовательно, можно утверждать, что Ренессанс подготовил научный переворот XVII–XVIII веков. Сама же наука и техника Ренессанса носила не в меньшей мере художественный, чем сциентистский или технологический характер. Самым ярким образцом такого симбиоза явилась деятельность Леонардо да Винчи, у которого художественные идеи переплетались с научно-техническими, живопись он именовал наукой, требуя ее серьезного научного изучения, а его технические проекты обладали блеском и великолепием художественных решений.

Можно даже сказать, что Возрождение создало атмосферу тотального эстетизма. Идея совпадения красоты и истины (истины чувственного познания), которая через три века ляжет в основу создания новой философской науки — эстетики, была выдвинута именно в это время (XV век). Наслаждения зрения, созерцания красоты — ренессансный «визибилизм», или «оптикоцентризм», — доминирующая черта эпохи. Этим она отличается от предшествующего ей Средневековья, где допуска-

лись наслаждения только сверхчувственными явлениями — видениями, и от последующей эпохи — барокко, которая любила следить за трепетным процессом трансформации чувственного мира в высшие духовные сферы. Одна лишь античность с ее культом обособленного, пластически изолированного тела может быть сопоставлена с Возрождением в духовной оценке зрительных ощущений. Но ренессансные художники сделали шаг вперед от античного изображения тела: на основе разработанной теории линейной перспективы они сумели органично вписать тело в пространство (античность была сильна в передаче объемов, но плохо ориентировалась в пространстве).

Любовь к красоте приводила людей Возрождения к тому, что эстетические эмоции вторгались у них в религиозные переживания. Леон Батиста Альберти, архитектор, мог назвать флорентийский собор Санта Мария дель Фьоре «приютом для наслаждения», что было неслыханно в прежние времена (против такого обмирщения церкви и религиозной жизни яростно протестовали проповедники типа Савонаролы). Эстетическое начало пронизывало жизнь гуманистов, их любимым занятием было подражать фигурам античного мира, перенимать их стиль речи и манеры, облачаться в римские тоги¹. Театрализация жизни имела место не только в Италии, но и в других странах, где протекало Северное Возрождение, менее ориентированное на античность в своих эстетических идеалах, а больше на позднюю «пламенеющую» готику, перенасыщенную декоративными мотивами². Но и там различные формы жизни — от придворной и церковной, до бытовых житейских ситуаций, война и политика — все получало эстетическую окраску. Для того чтобы стать придворным, в это время уже мало было одной рыцарской доблести, требовались овладение искусством тонкого обхождения, изящество речи, грация манер и движений — словом, эстетическая воспитанность, о чем поведал Кастильоне в трактате «Придворный». (Эстетическое начало в жизни проявлялось не только как красота, но и как трагический пафос церковных мистерий и безудержный смех народных праздников-карнавалов³.)

Ренессансное мировоззрение всего сильнее проявилось в тех сферах жизни, где имелаась тесная связь между духовной деятельностью

¹ Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.

² Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 2004.

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

и практикой, где духовное состояние требовало пластического воплощения. В этом плане изобразительные искусства, а среди них живопись, имели неоценимые преимущества перед всеми другими художественными занятиями. Вот почему именно с этого времени ведет отсчет новая эра в жизни творцов этого искусства — художников. Из средневекового мастера, члена того или иного ремесленного цеха, художник вырастает в значимую фигуру, признанного интеллектуала, универсальную личность. Если объективной основой появления мастеров уже не ремесленных, а «изящных искусств», т. е. художественной деятельности, стало постепенное высвобождение от скованности цеховым регламентом, рутиной средневековой жизни, то субъективными факторами являются осознание себя личностью, гордость своей профессией, утверждение своей независимости от владетельных особ (с которыми художникам, правда, все время приходилось иметь дело, так как они были их заказчиками. Но вмешиваться в творческий процесс им не позволялось!).

Теперь гуманитарные знания («свободные искусства») становятся необходимы художнику в той же мере, как и признанным носителям интеллектуального начала — философам и поэтам. Три величайшие фигуры Возрождения — Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти и Микеланджело Буонаротти — демонстрировали свободное владение не только анатомией, композицией и перспективой — предметами, без которых невозможно достижение мастерства в живописи, — но и литературным и поэтическим слогом. Немаловажный факт — появление жизнеописаний художников как значительных личностей не только своего времени, но и окрасивших его своей славой (так трактовал биографии гениев Возрождения Вазари), а также сочинений об искусстве, настоящих литературных произведений, в которых художники сами осмысливают свою деятельность на философско-эстетическом уровне, в чем они сильно разнятся от подобных им опусов Средних веков, имевших всего лишь техническую и дидактическую направленность. Отсюда вытекает объяснение столь часто проводимых сравнений живописи и поэзии, причем в споре этих искусств за первенство приоритет отдавался живописи (здесь адепты визуальности могли опереться и на широко известный афоризм античного риторика Симонида: «поэзия подобна живописи» — *ut pictura poesis*). Другой возрожденной античной идеей стал принцип соревнования, соперничества между художниками.

С конца 20-х годов XVI века равновесие чувственного и рационального, созерцания и практики, состояние единства творческой индиви-

дуальности с окружающим миром, чем был славен Ренессанс, начинает смещаться в сторону самоуглубления личности, тенденций ухода от мира, чему соответствует повышенная экспрессивность искусства, своеобразный игровой фигуративизм, сдвиг в сторону формальных исканий. Так рождается феномен маньеризма, который не мог заполнить собой весь горизонт ренессансной культуры, но явился одним из свидетельств начала ее кризиса. К концу XVI века в ренессансной живописи, скульптуре и архитектуре все явственнее начинают проступать черты стиля следующей за ним эпохи барокко. Таким образом, можно подвести черту под теми достижениями, которыми обогатил человечество Ренессанс. Важнейшими итогами этого исторического типа культуры являются осознание человеком себя как духовно-телесной индивидуальности, эстетическое открытие мира, генезис художественной интеллигенции¹.

В марксистской эстетике устойчиво держалась однозначная трактовка Возрождения, данная Ф. Энгельсом, назвавшим его величайшим прогрессивным переворотом в истории, породившим титанические характеры, обладавшие единством мысли, чувства и действия в противоположность ограниченным личностям буржуазного общества. Совершенно не принимались во внимание другие оценки данной эпохи, высказанные, в частности, русскими философами Серебряного века Н. Бердяевым, П. Флоренским, В. Эрном, для которых эмансипация личности от религии и утверждение индивидуализма, произошедшее в эпоху Возрождения, представлялось не прогрессивным моментом в духовном развитии человечества, а, скорее, потерей пути. Так, Бердяев полагал, что отпадение от Бога привело к самоунижению человека, духовный человек принизился до человека природного; Флоренский считал, что данная эпоха — не возрождение, а начало вырождения человечества: стремление человека устроиться в мире без Бога — не прогресс, а духовное извращение и дезинтеграция личности. Своеобразную трактовку ренессансной личности, в чем-то сходную с идеями вышеназванных русских философов, дал А. Ф. Лосев в капитальном исследовании «Эстетика Возрождения»². Выражение, введенное Лосевым, — «обратная сторона титанизма», должно было показать, что утверждение ренессансным человеком своей самостоятельности в мыслях, чувствах и воле, всесторонняя развитость личности («универсальный человек») имеет оборотной стороной не духовную

¹ Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982.

² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

свободу, а полнейшую зависимость от необузданных страстей, крайний индивидуализм, аморализм и беспринципность. Характерные типы Возрождения — Цезарь Борджиа и Макиавелли. Идеология макиавеллизма для Лосева это типичная ренессансная мораль индивидуализма, освобожденная от всякого человеколюбия. Несколько иную, но тоже неоднозначную трактовку Возрождения предложил В. В. Биbihин в книге «Новый Ренессанс»¹. Для него Возрождение — эпоха, в которой проявилась полнота бытия человека, жизнь в свете славы, способность к созиданию своей судьбы — это все непреходящие ценности, которые не должны быть потеряны. Но Возрождение явилось одновременно исходным этапом, с которого началось движение человечества в сторону сциентизма, калькулирования и расчисления всех составляющих жизненного мира. Биbihин говорит о плоском рационализме цивилизованного человека, культивировании технической сноровки за счет мудрого вчувствования в мир, о разрушении традиционного уклада жизни, о равнодушии к природе и других изъянах современного общества, отдаленным предшественником которого был Ренессанс.

В заключение параграфа отметим, что культура Возрождения рассматривается ныне в единстве ее противоречивых сторон, причем исследователи стараются не делать акцент ни на одном из ее многообразных ликов².

Учение о красоте. В XV–XVI веках формируется новое направление мысли, получившее позже наименование собственно *ренессансной философии*, которое по своей проблематике сначала занимает маргинальное положение по отношению к господствующей схоластической мысли того времени, а впоследствии вытесняет или же трансформирует схоластику.

В рамках этой философии разрастается аналитическое поле эстетической проблематики, где ведущими темами является природа красоты и существо художественной деятельности, причем главное внимание уделяется своеобразию различных видов искусства.

Представления о красоте на протяжении эпохи Возрождения менялись соответственно основным стадиям ее эволюции. Как убедительно показал А. Ф. Лосев, направленность всей этой эволюции, по существу,

¹ Биbihин В. В. Новый Ренессанс. М., 1998.

² Баткин Л. М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995; Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. М., 1977.

была задана трудами *Фома Аквинского* (1225–1274) — самого влиятельного представителя эстетики *Проторенессанса*.

Красота свойственна всему сущему, когда в материальных вещах просвечивает Божественная идея, — продолжает Фома средневековую линию христианизированного неоплатонизма. Существование же безобразного он объясняет «недостатком должной красоты» — прежде всего цельности и пропорциональности вещи. Красота, таким образом, предстает в божественной оформленности сотворенного мира.

Определяющим вкладом *Фома* в культуру Возрождения явилась ориентация на более полное освоение философии *Аристотеля*, из наследия которого в Средние века была взята на вооружение схоластики логика, но отвергались сочинения по физике. Фома последовательно использует фундаментальные аристотелевские категории для описания мироустройства — материи, формы, причины, цели, и клеточкой мироздания называет, вслед за *Аристотелем* и в полемике с *Платоном*, индивидуум, который создается Богом сразу вместе с формой и материей и который является одновременно действующим и целевым. Тем самым в фокусе эстетики оказывается человек в единстве духа и тела — носитель и духовной, и телесной красоты, а ведущим принципом художественного изображения человека провозглашается *индивидуализирующий пластический принцип*.

Имея пример его применения из эпохи эллинизма, художник Возрождения использует его уже в готической традиции — принципа единства архитектуры и скульптуры — при созидании храма. Поэтому, хотя в искусстве Проторенессанса присутствуют элементы романского, византийского стилей, доминирующей тенденцией в нем остается готика, и красота выражается прежде всего в пластических образах.

Как обоснованно заключает *А. Ф. Лосев*, «неоплатонизм в западной философии XIII века появился вместе со своим *аристотелевским осложнением*.

Как в античные времена *Аристотель* из платоновского универсализма делал все выводы для индивидуальных вещей и существ, так и в XIII веке понадобилось аристотелевское уяснение всех деталей индивидуально-го бытия... на фоне все еще платоновски понимаемых возвышенных и торжественных христианских универсалий»¹. Символическим выражением такого умонастроения явилась затем «*Афинская школа*» *Рафаэля*, где в центре картины помещены дискутирующие фигуры

¹ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 175.

Платона и Аристотеля. Вместе с этим религиозная эстетика выходит на путь светского понимания неповторимой человеческой личности, признания самоценности его разума и чувства красоты.

Впервые «у Фомы, — отмечает А. Ф. Лосев, — раздался мощный и убежденный голос о том, что храмы, иконы и весь культ могут являться предметом именно эстетики, самодовлеющего и вполне бескорыстного любования, предметом материально-пластической структуры и чистой формы. Поскольку, однако, вся эстетика Фомы неразрывно связана с его богословием, говорить здесь о прямом Ренессансе еще рано. Однако говорить здесь об эстетике Проторенессанса уже стало совершенно необходимо, ибо стало возможным не только падать ниц перед иконой, но и получать удовольствие от созерцания ее формальной и пластической целесообразности»¹. Отсюда берет начало усиливающаяся впоследствии тенденция ценить красоту, таким образом, в собственно эстетической функции, относительно самостоятельной по отношению к культу.

Утверждению ценности эстетического удовольствия позднее немало способствовала теория наслаждения *Лоренцо Валла* (1407–1457), автора ряда философских работ («Об истинном и ложном благе», «Диалектические опровержения», «О свободе воли»), где была подвергнута критике схоластическая традиция с позиций научности, определяемой через анализ языка.

Характеризуя эстетику Проторенессанса как «неоплатонизм с аристотелевской акцентуацией», А. Ф. Лосев подчеркивает в то же время его качественное отличие от эллинистической эстетики, обусловленное его развитием в христианской традиции — проникновенной любовью к индивидуальности человека в единстве духа и тела, глубиной и искренностью чувства: это — «*интимная теловегность*», определившая *своеобразие гуманизма* в эпоху Ренессанса.

Эстетические идеи Фомы Аквинского нашли отражение в искусстве *раннего Ренессанса*, в поэзии Данте и Петрарки, новеллах Боккаччо и Сакетти. Реабилитация телесности выразилась в объемном изображении на плоскости персонажей библейских сюжетов (фрески Джотто, Мозаччо), затем человека и всех живых существ природного мира, поскольку они несут в себе красоту.

Дальнейшее теоретическое обоснование этих новых тенденций в художественной культуре происходит на переходе *от раннего Ренессанса к высокому* — у *Николая Кузанского* (1401–1464), самого крупного

¹ Там же. С. 154.

мыслителя Ренессанса, автора трактата «Об ученом незнании» и других работ, в которых он развивает античные идеи о *совпадении противоположностей* в свое учение о *coincidentia oppositorum*, переосмысляя понятие Бога и открывая перспективу философской мысли в Новое время. «Бытие Бога в мире есть не что иное, как бытие мира в Боге»¹, — в такой диалектической форме философ задает движение мысли к пантеизму.

Для неоплатонизма Кузанца, нераздельного с аристотелизмом, не существует отдельного мира вечных идей, и мир существует в целостности неповторимых, единственных вещей, обретающих красоту по мере своего осуществления формой. Философ называет все существующее произведением абсолютной красоты, явленной в гармонии и пропорции, поскольку «Бог пользовался при сотворении мира арифметикой, геометрией, музыкой и астрономией, всеми искусствами, которые мы тоже применяем, когда исследуем соотношение вещей, элементов и движений»².

В трактате «О красоте», написанном в виде проповеди на тему из «Песни песней» — «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя» Кузанский объясняет универсальность красоты в мире: Бог является трансцендентным первоисточником красоты, и когда она излучается в виде света, она тем самым делает явным благо. Прекрасное поэтому есть добро и цель, влекущая к себе, воспаляющая любовь. Красота понимается Кузанским, таким образом, в динамике: она есть эманация любви Бога в мир, и в ее созерцании человеком красота рождает любовь к Богу³. Понятие света остается здесь основополагающей эстетической категорией вместе с понятием красоты.

Связь добра, света и красоты у Кузанского предстает также в динамике соотношения абсолютного и конкретного. Бог есть абсолют в тождестве добра, света и красоты, однако в своей абсолютности они непостижимы. Чтобы сделаться явной абсолютная красота должна принять конкретную форму, быть снова и снова иной, что рождает множественность ее относительных проявлений. Абсолютность красоты уступает место конкретному множеству, в котором свет его единства постепенно слабеет и затмевается.

Возрождение этого затмившегося света, по Кузанцу, и становится *задачей творчества художника*: мир в своей конкретности предстает

¹ Николай Кузанский. Сочинения в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 241.

² Цит. по: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 299.

³ Подробнее см.: Базулева Т. Л. Динамическая концепция красоты Н. Кузанского // Подobie и подражание в средневековой культуре. СПб., 2009.

одновременно пронизанным светом истины, добра, красоты — как теофания, где каждая вещь светится внутренним смыслом. Искусство являет, таким образом, *мистический пантеизм* мира, а поскольку разум художника — подобие Божеского, художник создает формы вещей, дополняющих природу. Впервые художественная деятельность трактуется здесь не как подражание, но уподобление Богу в творчестве, продолжение Его творения. Эта идея стала позднее основополагающей для творчества Леонардо да Винчи.

Деятельное отношение к миру, однако, по Кузанскому, несет в себе и опасность — безобразие души человека может исказить восприятие красоты. В отличие от красоты, безобразное принадлежит не самому миру, но сознанию человека. Таким образом, здесь впервые также ставится вопрос о субъективности эстетической оценки и личностной ответственности художника.

Концепция красоты Кузанского повлияла на всю эстетику высокого Ренессанса и стала теоретическим основанием для расцвета искусства.

По существу ее разделял *Альберти*, заключая, что «красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно»¹. Однако, будучи не только теоретиком, но и художником-практиком, архитектором, он стремился конкретизировать представление о красоте живого божественного тела природы, давая выражение ее гармонии числом. Неоплатонизм приобретает у Альберти, таким образом, черты пифагорейской эстетики, усиливая свое светское содержание: красота в общем плане трактуется как модель эстетически совершенного; красота в архитектуре, живописи, скульптуре получает характер структурно-математических моделей.

Несколько иное направление получил далее неоплатонизм у *Марсилио Фичино* (1433–1499), возглавившего *Платоновскую академию* в Кареджи. Большую часть своей жизни он посвятил комментированию Платона, в числе его работ — «Комментарии на «Пир Платона», однако в конце жизни он изучает также неоплатоников. В своих комментариях к трактату Плотина «О красоте» он объясняет ее в духе христианского неоплатонизма. Прекрасный человек, прекрасный лев, прекрасный конь оформлены таким образом, «как это установил Божественный ум через свою идею и как затем всеобщая природа зачала в своей первоначальной зародышевой мощи»². Красота тела есть, по Фичино, соответствие его формы бо-

¹ Цит. по: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 258.

² Там же. С. 256.

жественной идее, безобразии — напротив, отсутствие такого соответствия. Последнее возникает в результате сопротивления материи. Безобразное, таким образом, в отличие от Кузанского, утверждает Фичино, может присутствовать в самой природе. Поскольку же Божественный ум с его идеями понимается как прообраз разума человека, постольку художник способен творить красоту, придавая телам форму, соответствующую их идее, и тем самым уподобляться Богу в творческой деятельности, заново творить природу, «исправляя» случившиеся в ней ошибки.

У Фичино идеи Божественного разума утрачивают, по существу, дистанцированность от разума человека, адекватно проявляются в нем.

Так формулируется главный принцип в ренессансной эстетике — *антропоцентризм*: оперируя Божественными идеями, человек создает красоту в мире и сам становится красотой. Свободная человеческая индивидуальность, изображаемая телесно, трехмерно, рассматривается как венец красоты в природном мире, поскольку «мы считаем наиболее красивым то, что одушевлено и разумно и притом так оформлено, чтобы и духовно удовлетворять формуле красоты, которую мы имеем в уме, и телесно отвечать зародышевому смыслу красоты, которым мы обладаем в природе...»¹. Неоплатонизм Фичино, по определению А. Ф. Лосева, приобретает более светский характер.

Введенный Кузанским принцип динамического соотношения эстетических категорий получил развитие в трактовке Фичино понятия гармонии. В гармонию он включает три разновидности — гармонию душ, тел и звуков, подчеркивая их общую черту — красоту движения, которую называет грацией. Грация как гармония движения выражает индивидуальную неповторимую красоту, наивысшую степень одухотворенности предметного мира, и ее постижение художником полагает активное личностное осмысление бытия.

Разработку понятия грации В. Татаркевич считает существенным вкладом в эстетику Ренессанса, дополнившим «*платоновско-пифагорейский мотив*» в трактовке красоты «*платоновско-плотиновским мотивом*». Значимость последнего, — отмечает польский эстетик, — заключалась прежде всего в том, что «наряду с *concinntitas*, пропорцией и природой, грация стала предметом классической эстетики, менее ригористическим и рациональным, чем остальные»². Эти новые акценты

¹ Там же.

² Цит. по: Шестаков В. П. Эстетика Ренессанса // История эстетической мысли. М., 1985. Т. 2. С. 149.

в понимании красоты были близки и духовным поискам в творчестве Рафаэля, Боттичелли, Тициана.

Тенденция к усилению антропоцентризма, по существу, сводящего роль Бога в творении к аристотелевскому перводвигателю, в полной мере проявилась уже у ученика Фичино — Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494), автора таких известных работ, как «900 тезисов по диалектике, морали, физике, математике для публичного обсуждения», «О сущем и Едином». Примечательным в этом отношении является небольшой текст Пико «Речь о достоинстве человека» (изданном посмертно), в котором автор излагает собственный миф о сотворении человека.

Согласно этому мифу, Бог, завершив творение, пожелал, «чтобы был кто-то, кто оценил бы смысл такой большой работы, любил бы ее красоту, восхищался ее размахом»¹. Создав именно для этой цели человека, Бог сказал: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные».

Из этого мифа видно, что человек трактуется, *во-первых*, как существо *оценивающее*. Средневековая философия во многом исходила из того, что красота — это атрибут самого творения, что сущее, благое и красивое тождественны в Бытии, которое есть Бог, но различаются в сотворенном. Ренессансная же установка по отношению к творению состоит в том, что оно изначально существует по ту сторону оценки, и оценивание красоты творения принадлежит лишь человеку.

Во-вторых, в этом мифе с понятием человека связывается идея *места*. В средневековой философии место человека было определено четко:

¹ Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. М. 1962. Т. 1. С. 507.

это среднее положение между царством животных и ангелов, и такое положение определяло человеку следование собственной природе в форме преодоления всего животного (плотского) в человеке в пользу ангельского (духовного). В мифе Пико сохраняется средневековая идея порядка творения, не созданного человеком, но эта идея сопрягается со свободным выбором этого места.

Тенденция к отождествлению Бога и природы нашла свое логическое завершение в *натуралистическом пантеизме* позднего Возрождения у *Джордано Бруно* (1548–1600) — в его сочинении «О бесконечности, Вселенной и мирах». «*Natura est Deus in rebus*» («природа есть Бог в вещах») — гласит один из ключевых его выводов. Красота телесная и красота духовная существуют для философа нераздельно, друг через друга. Вероятно, можно принять определение красоты в этой тенденции А. Ф. Лосевым как «светский неоплатонизм с его субъективно-личностной влюбленностью в природу, в мир, в Божество...»¹.

Однако сформулированное Пико назначение человека «быть как Бог», имело своим следствием далее утверждение самоценности человеческого бытия в его неповторимой индивидуальности, ее выражения в творческой манере художника. *Поздний Ренессанс* характеризуется становлением и доминированием эстетической концепции *маньеризма*. Слово *maniera* (от лат. «рука») вошло в обиход из практики обучения «манерам» вести себя в обществе, где ценились непринужденность, изысканность поведения. В эстетике *Джорджо Вазари* (1511–1574), художника и историка искусства, «манера» становится важнейшим понятием для обозначения своеобразия почерка художника, стиля произведения и получает широкое признание².

Проблема красоты в природе уступает место красоте в искусстве, и на первый план выходит рефлексия о существе художественного творчества, о возможности реализации идеи в материи, о манере как форме соотношения идеи и материи. В силу противодействия материи, согласно концепции маньеризма, в природе присутствует не только прекрасное, но и безобразное, и смысл творчества заключается в способности художника, с одной стороны, отбирать в ней только ее лучшие части для подражания, а с другой — сделать вещи соответствующими идее в замысле художника. Задача гения, таким образом, состоит в том, чтобы

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 334.

² Подробнее см.: Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1995.

превзойти природу, и *эстетическим идеалом* впервые провозглашается «искусственность».

В искусстве эпохи маньеризма ценится очарование, грация, утонченность, заменившие общее понятие красоты, ускользающие от определения каких-либо правил их созидания, прежде всего математических. Многоликость прекрасного в искусстве, пронизанного динамикой стремления к наивысшему духовному совершенству, способствовали оживлению готической традиции, возрождению экспрессии и экзальтации, подготавливая формирование эстетики барокко.

Риторика и поэтика Возрождения. Возрождение античных устоев культуры особенно ярко проявилось в ренессансной теории литературы и словесности. В античности культура, понимаемая как пайдейя, т. е. воспитание, опиралась, прежде всего, на слово. Философия и риторика, из которых одна (философия) — теория речи внутренней, именно мышления, а вторая (риторика, или красноречие, ораторское искусство) — теория речи внешней, коммуникативной, составляли основу образованности и культуры. Обе дисциплины опирались на принцип приоритета общего над частным, единичным, характерный для эпох господства метафизического сознания. Поэтика (учение о поэтическом искусстве), как правило, входила в состав риторики, это отчасти было связано с тем, что по своей общественной значимости поэзия ставилась ниже ораторской деятельности. Но до нас дошли из античности два самостоятельных сочинения по поэтике — греческий трактат Аристотеля (не в полном виде) и латинское стихотворное «Послание к Пизонам» Горация. Риторические принципы прослеживаются и в них, в особенности у римского поэта, черпавшего свои идеи из разных источников.

В западноевропейских странах на протяжении всего тысячелетия, последовавшего за падением Западной Римской империи, в теории поэзии абсолютный приоритет принадлежал Горацию, и объясняется он прежде всего тем, что Гораций писал на всем понятной латыни, тогда как греческий оригинал «Поэтики» Аристотеля был доступен немногим. Первые переводы его трактата на латинский язык появились лишь на рубеже XV–XVI веков, за ними последовали переводы на национальные языки — сначала итальянский, затем французский и на все другие.

Риторическая традиция в Ренессансе, несмотря на увлечение гуманистов античностью, приобрела некоторые новые черты. Одна из важнейших в них — то, что изобразительные искусства — живопись и скульптуру по значимости стали приравнивать к словесному искусству (что было

неслыханно для античности), а их анализ шел по риторическому пути. Людовико Дольчи (1557 г.) ведет свой анализ живописи в той же последовательности, в какой риторика предписывала строить словесное произведение: у него последовательное рассмотрение композиции, рисунка и колорита соответствует риторическим правилам поэтапной работы над речью: инвенции (нахождение темы), диспозиции (расположение материала) и элокуции (словесное оформление).

Риторика настолько проникла во все клетки ренессансного гуманистического сознания, что ее можно найти не только в поэмах итальянцев, но даже у Шекспира. Знаменитый монолог Гамлета о человеке построен, по мнению С. С. Аверинцева, чисто риторически: он начинается с восхищения человеком: «Какое чудо природы человек! Как он благороден разумом! <...>», что представляет собой риторический прием энкомии (восхваления), а заканчивается словами: «А что мне эта квинтэссенция праха?», — «нормальная топка риторического порицания», или «псогос»¹.

Вернемся к спору за приоритет между горациевской и аристотелевской поэтиками. Если сочинение о поэтическом искусстве Марко Види было написано в стихах по-латыни и опиралось еще на Горация, то после перевода аристотелевского трактата на латинский язык, сделанном Джорджо Валла в 1498 году, и перевода Бернардо Сеньи на итальянский язык в 1549 году главные идеи Аристотеля о способах подражания в поэзии (мимесисе), строении трагедии, жанровой определенности драматических и эпических произведений, эффекте, производимом трагедией (катарсисе) стали завоевывать прочное место в сознании гуманистов. На протяжении всего XVI века продолжалось серьезное изучение поэтики Аристотеля, стали появляться комментарии к ней, постепенно перерастающие в самостоятельные (с опорой на нее) исследования законов поэзии². В 1550 году были опубликованы «Объяснения поэтики Аристотеля» Маджи, в 1560 году появилась поэтика Скалигера, выдающегося гуманиста, переехавшего во Францию и ускорившего своим приездом развитие гуманистической мысли в этой стране. Скалигер известен прежде всего как систематизатор мировой истории и создатель единой исторической хронологии, действующей до сих пор,

¹ Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской культурной традиции. М., 1996.

² Шестаков В. П. Философия и культура эпохи Возрождения. Рассвет Европы. СПб.: Нестор-История, 2007.

хотя и оспариваемой создателями так называемой «новой хронологии». Поэтика Скалигера представляла собой попытку примирить Аристотеля с Горацием, включающую в себя учение о единстве места действия, правила построения композиции, определения цели поэзии как сочетания поучения и наслаждения. Ярко выраженный рационализм Скалигера заставляет некоторых ученых считать его фигурой, пограничной между Ренессансом и наследующим ему классицизмом¹.

Возможно, это так, но надо помнить, что ментальность и самих литературных деятелей Возрождения была достаточно рационалистична. Они ставили перед собой задачу осмыслить и систематизировать в словесности все то, что Средневековье оставило неосмысленным, стихийным, несистематизированным, не втиснутым в строгие рамки норм и законов. На первом месте по важности для гуманистов стояла категория жанра, поэтому главное внимание уделялось распределению литературных тем по жанрам и их проверке на соответствие законам жанра. В этом плане современная им литература представлялась строго выстроенной и выверенной на соответствие правилам хорошего вкуса в противоположность словесности Средневековья, где, по их мнению, господствовала жанровая неразбериха, смешение низкого и высокого, соответствующее общему снижению вкуса. Тем не менее это не исключало полемики между различными направлениями в гуманизме, особенно между сторонниками аристотелевской поэтики, у которых черты рационализма были выражены сильнее, и платониками, которые отстаивали представление о поэте как существе божественном, вдохновенном, полном энтузиазма и божественного безумия, т. е. взгляды, высказанные Платоном в диалоге «Ион» и других произведениях, где он касался проблем творчества. В теории литературы аристотеликов было большинство (в отличие от ренессансной философии, где доминировали платонизм и неоплатонизм), но и здесь встречались апологеты платоновской позиции.

Платоновскую линию в поэтике проводили те литераторы, которых допустимо относить к течению маньеризма. Они проповедовали более свободное обращение с жанрами, не требовали строгой стиливой систематизации литературы, поэтому можно сказать, что здесь, уже внутри ренессансной словесности, начинала разворачиваться та борьба рационализма с иррационализмом, которая в следующем XVII веке вы-

¹ Козлова Н. П. Ранний европейский классицизм (XVI–XVII) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

лется в соперничество двух направлений в европейском искусстве — классицизма и барокко. Среди адептов Платона фигурируют имена Франческо Патрици и Джордано Бруно, который выступал против подчинения поэзии рационально выработанным правилам и в своем сочинении «О героическом энтузиазме» подчеркивал роль вдохновения как решающего момента в создании поэтического произведения¹.

Другой темой споров стал вопрос: какую цель преследует поэзия. Если большинство теоретиков поэтики отвечало на него в каноническом духе — цель поэзии услаждать (приносить наслаждение) и убеждать (поучать), то нашлись и такие, кто вопреки этой догме стали утверждать, что цель поэзии, и в первую очередь трагедии, ограничивается тем, чтобы лишь вызывать чувство удовольствия у зрителя. Но это были не просто абстрактные рассуждения, нет, они опирались на эмпирические наблюдения над поведением зрителей в театре и строились на обобщении данных наблюдений. В результате среди итальянских литераторов произошел раскол; можно сказать, что здесь уже стали проявляться тенденции, с одной стороны, к элитарной трактовке искусства, с другой — к массовой, демократической. Так Робортелло апеллировал к интеллектуальной элите, как основной составляющей театральной публики, а Кастельветро, наоборот, — к массовой. Отсюда вытекало то, что для Робортелло важен был эмоционально-интеллектуальный урок трагедии — катарсис, который поднимал моральный этос зрителей, развивал у них весь набор стоических добродетелей, а для Кастельветро важнее был гедонистический итог. На апелляции к сознанию «человека толпы» строилась у Кастельветро и защита «единств» в трагедии — единства действия и места действия. Объяснялась необходимость единств тем, что простой человек лишен фантазии и способности к обобщению. Чтобы поверить в происходящее театральное действие, он должен быть уверен, что оно действительно происходит перед его глазами здесь и теперь, вот на этой самой сценической площадке, а если ему предлагается поверить в то, что на том самом месте, где была площадь, теперь вырос лес или открылись дворцовые покои, он просто не в состоянии будет сообразить, как такое могло произойти и потеряет интерес к представлению².

Стремление создать нормативную поэтику с опорой на категории жанра и стиля было характерно не только для представителей итальянского

¹ Итальянская литература. Литература чинквеченто // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1985. Т. 3.

² Андреев М. Л. Второе рождение нормативной поэтики. М.: ГУ ВШЭ, 2003. С. 31.

гуманизма, но и для гуманистов стран Северного Возрождения — Франции и Англии.

Во Франции литературная школа, назвавшая себя «Плеядой», выдвинула таких талантливых поэтов, как Ронсар и Дю Белле. Последний уделял большое внимание вопросам теории литературы. В написанном в 1549 году знаменитом сочинении «Защита и прославление французского языка», где одновременно давали о себе знать италянизирующие тенденции, он требовал создания строго систематизированной теории поэзии. Вместе с тем в его поэтике соединялись платоническая и аристотелевская линии. Платоническая явилась в интерпретации Марсилио Фичино, объединявшего пророчество, таинство, энтузиазм, поэзию и любовь в убеждении, что они внутренне связаны между собой. Дю Белле, как и Фичино, считал, что поэт является одновременно и пророком и влюбленным, наполнен энтузиазмом. В этом смысле творчество безлично, так как в состоянии вдохновения личность теряется, но, чтобы произведение осуществилось реально, необходимо возвращение к разуму. Вдохновение должно быть дополнено знанием образцов, на которые ориентируется вкус, образованностью в греческой и латинской словесности; от поэта требуется также следование правилам и отработанное мастерство стихосложения¹.

Обратившись к английскому Возрождению, следует сказать, что оно несколько запоздало по сравнению с романским, поэтому его нижняя и верхняя границы сдвинуты — оно захватывает XVII век (в театре — творчество Шекспира, в философии — его современника Френсиса Бэкона). Другая его отличительная особенность в том, что античную культуру английские деятели Возрождения воспринимали через призму творчества итальянских гуманистов. Но это не лишало британский Ренессанс оригинальности, наоборот, здесь, может быть, как нигде, национальная интерпретация общеевропейских ренессансных принципов выразилась наиболее ярко.

Национальное преломление антикизирующих принципов поэтики проявилось в наиболее известном трактате XVI века Филипа Сидни «Защита поэзии», опубликованном в 1595 году. Написанную по-английски, поэтику Сидни по аналогии с трактатом Дю Белле можно назвать «прославлением английского языка», ибо ее автор обладал изящным стилем и демонстрировал широкие возможности своего родного языка как в области поэзии, так и теоретического знания о ней. Задача работы,

¹ История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987.

предпринятой Сидни, заключалась также в том, чтобы защитить поэзию от традиционных нападков на нее, обвиняющих поэтов во лжи. Филиппики против поэзии основаны на том, что поэт творит, следуя голосу своего воображения, и даже в аристотелевской поэтике ему предписывается воспроизводить возможное по вероятности и необходимости и более того — невозможное вероятное. (В последнем случае имелось в виду невозможное в фактическом смысле, фантастическое, но вероятное в психологическом.) Следовательно, перед Сидни стояла нелегкая проблема защиты воображения, как главного орудия поэтического творчества, поэтому сюда и были направлены его силы. Здесь-то и проявилось платоническое начало в трактате Сидни. Следуя за Платоном, он бесстрашно акцентирует самостоятельную силу воображения, считающуюся божественным даром. Воображение создает идеальные образы людей, которых, может быть, и нельзя встретить в действительности, но, во всяком случае, оно способствует улучшению человеческой природы. Сила поэзии в том, чтобы трогать и побуждать, а это автор «Защиты поэзии» считает более важным моментом, чем способность учить и убеждать (хотя этим каноническим моментам он тоже отдал дань!), и это потому, что эмоциональное воздействие дает импульс к развитию всех других стремлений — нравственных и интеллектуальных.

В согласии с аристотелевской поэтикой Сидни требовал соблюдения единства действия и единства места его протекания. Подразделив поэзию на жанры — их всего восемь, — Сидни ждет от поэта, чтобы он четко определился с жанровой формой и не смешивал трагическое начало с комическим в одном произведении (хотя допускает такой жанр, как трагикомедия)¹.

Ф. Бэкона можно назвать последним философом Ренессанса и первым философом Нового времени. В его эстетике и поэтике уже ощущается дух того рационализма, который возобладает в великих метафизических системах XVII века. Обладая энциклопедической эрудицией, британский философ решился на то, чтобы систематизировать все накопленные к его времени знания, науки и искусства. Классификация Бэкона основана на принципе различения познавательных способностей человека — памяти, воображения и рассудка. В соответствии с ними он делит все необозримое количество человеческих знаний на три большие сферы: история,

¹ Володарская Л. И. Первая английская поэтика // Philip Sidney. *Astrophel and Stella. An Apologie for Poetrie*. Филип Сидни. Астрофил и Стела. Защита поэзии. М.: Наука, 1982.

поэзия, философия. Помещая поэзию между историей и философией, Бэкон в этом случае следовал за Аристотелем, хотя в теории познания был противником его авторитета. Подобно Сидни, Бэкон сосредотачивает внимание на воображении. С одной стороны, Бэкон считает воображение самостоятельной способностью ума, без которой невозможно познание, с другой — требует его подчинения рассудку, так как неконтролируемое воображение легко может стать источником «призраков», или «идолов» сознания, с которыми Бэкон вел борьбу. «Под поэзией, — пишет он, — мы понимаем своего рода вымышленную историю, или вымыслы. История имеет дело с индивидуумами, которые рассматриваются в определенных условиях места и времени. Поэзия тоже говорит о единичных предметах, но созданных с помощью воображения, похожих на те, которые являются предметами подлинной истории, однако при этом довольно часто возможны преувеличения и произвольные изображения того, что никогда не могло произойти в действительности»¹. Подразделяя поэзию на три рода — эпический, драматический и параболический (аллегорический), Бэкон отдает предпочтение последнему роду, считая, что своими образами-иносказаниями аллегория открывает скрытый смысл явлений. Но, отдавая дань поэзии, Бэкон не забывал подчеркнуть, что в плане познания истины поэзия не может сравниться с наукой, поэтому поэзия должна в большей мере «считаться развлечением ума», чем серьезным занятием. Так в лице Бэкона проявился процесс постепенного вытеснения ренессансного универсализма сухим рационалистическим «проектом Просвещения».

Эстетика архитектуры и живописи. Новые мировоззренческие ориентиры эпохи находят свое выражение в новом типе художественного видения. Рождающемуся ренессансному мироощущению оказываются чужды чрезмерная экспрессия позднеготической пластики и необозримость безудержно устремленного ввысь пространства готических соборов. Новый художественный метод, основанный на эстетическом восприятии окружающей действительности и доверии к чувственному опыту, находит опору в античной культурной традиции. Первые попытки достигнуть ясных, гармоничных и соразмерных человеку форм предпринимались мастерами Проторенессанса, подлинным же родоначальником нового ренессансного стиля в архитектуре считается флорентийский зодчий Филиппо Брунеллески. В его произведениях средневековая и античная

¹ Бэкон Ф. Сочинения в 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 184.

традиции творчески переосмысляются, образуя единое гармоническое целое, как, например, при возведении купола собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции, где применение готической каркасной конструкции сочетается с элементами античного ордера¹. Постройки Брунеллески во Флоренции ознаменовали начало новой эпохи в искусстве зодчества, однако, чтобы стать основой самостоятельного стиля, новые художественные приемы требовали теоретического осмысления. В архитектуре Ренессанса такой теоретической основой для дальнейшего творческого развития стал трактат XV века «Десять книг о зодчестве» итальянского гуманиста, художника и архитектора Леона Баттиста Альберти. В своем труде Альберти во многом исходил из современной ему архитектурной практики. Благодаря трактату Альберти архитектура Ренессанса из свода отдельных практических рекомендаций стала наукой и искусством, требующим от архитектора овладения многими дисциплинами.

Сущностью красоты, согласно Альберти, является гармония. «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»². Гармония рассматривается как некий универсальный закон, пронизывающий все мироздание. В качестве основополагающего принципа гармония, по Альберти, единит собой все многообразие вещей, соизмеряет собой всю природу и становится основанием образа жизни и внутреннего мира человека. Применяя законы гармонии, архитектура, по замыслу Альберти, должна отвечать тому идеалу «безмятежности и спокойствия радостной души, свободной и довольной самой собою», который был характерен для гуманистического мировоззрения³.

Вслед за Витрувием Альберти признает основой архитектурной постройки соединение «прочности, пользы и красоты»⁴. Понятие красоты теперь становится применимым к произведениям искусства, является одним из важнейших критериев их оценки, красота и польза оказываются при этом неразрывно связанными. «Обеспечить необходимое — просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставят радости. К тому же то, о чем мы говорим, способствует удобству и долговечности»⁵.

¹ Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. СПб., 2007. С. 227.

² Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1. VI, 2.

³ Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. СПб., 2007. С. 252.

⁴ Там же. С. 253.

⁵ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1. VI, 2.

Подлинное единство и гармоничность архитектурного сооружения могли быть достигнуты, по мысли Альберти, применением в архитектуре античных правил меры, соразмерности частей целому, симметрии, пропорции и ритма. Главным же средством, обеспечивающим гуманистический характер произведения зодчества, т. е. его соразмерность человеческой природе и восприятию, служил классический ордер. Основываясь на трактате Витрувия, а также на собственных обмерах руин древнеримских построек, Альберти разработал правила построения и применения различных вариантов ордера для различных типов зданий. Античная ордерная система позволяла достигать гармонических отношений между человеком и пространством архитектурной среды путем соблюдения соразмерных человеку пропорций¹.

Настаивая на том, что в архитектуре красоты и гармоничности можно достичь только путем следования определенным и строгим правилам, Альберти тем не менее писал, что, учась у древних, «мы не должны действовать словно по принуждению законов»² и рационалистические правила не должны служить препятствием для проявления творческой воли художника. Подлинное мастерство заключается в том, чтобы, возводя разнообразные постройки, действовать каждый раз так, чтобы каждая отдельная архитектурная деталь или их сочетание, благодаря которому здание приобретает индивидуальный облик, оказывались закономерной, органичной частью единого целого и все сооружение оставляло в целом впечатление единства и совершенной законченности.

Альберти подчеркивает важность того, чтобы облик здания соответствовал статусу и назначению постройки. Он выстраивает некую иерархию зданий сообразно их достоинству (*dignitas*), на вершине которой оказывается храм. Храм эпохи Возрождения приобретает, по сравнению со средневековым, совершенно новый облик. Его основой теперь становится центрально-купольная композиция, как наиболее полно выражающая созвучие божественного макрокосма и человеческого микрокосма в гармонично устроенном мироздании. Основу такой композиции составлял круг, считающийся самой совершенной геометрической фигурой и потому наиболее подходящей для храма, а организуемое таким образом внутреннее пространство воспринималось легкообозримым и завершенным³. Многие ренессансные архитекто-

¹ Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. СПб., 2007. С. 253.

² Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1. I, 9.

³ Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. СПб., 2007. С. 39.

ры, начиная с Брунеллески, путем экспериментов по-разному решали задачи возведения центрально-купольного сооружения. Вершиной этих поисков и символом ренессансной архитектуры стало возведение начатого Браманте и законченного по проекту Микеланджело собора Святого Петра в Риме, увенчанного мощно вздымающимся куполом, своей грандиозностью и одновременно совершенной гармоничностью утверждавшего новый гуманистический идеал героической личности в пространстве христианского космоса.

Типом же светской постройки, наиболее отвечающим новым устремлениям эпохи, являлась загородная вилла, в атмосфере которой происходит действие большинства гуманистических диалогов. «...Вилла должна всецело служить радости и раздолью»¹, способствуя гуманистическим занятиям и установлению гармонических отношений человека и природы. Другой характерный тип ренессансного здания, городской палаццо, представлялся своеобразным аналогом виллы в городской среде, носящим замкнутый, более строгий характер. Одним из знаменитых дворцов Флоренции стал палаццо Ручеллаи, спроектированный Альберти в соответствии с изложенными им правилами.

Теоретические основы архитектуры, а также практические указания, сформулированные Альберти, отвечали духу и потребностям времени, а его трактат стал основой для творчества выдающихся архитекторов Высокого Возрождения, таких как Донато Браманте или Микеланджело Буонаротти. Свое же законченное «классическое» выражение эстетика архитектуры Ренессанса получила в трактате «Четыре книги об архитектуре» выдающегося зодчего эпохи чинквеченто Андреа Палладио. Обобщив свой собственный опыт, а также результаты тщательного изучения развалин античных построек, Палладио создал новую систему пропорциональности античных ордеров, учитывающую практические нужды своего времени. Он сделал ордер гибким инструментом зодчего, благодаря правильному применению которого достигается максимальная сила эстетического воздействия.

Новые художественные формы рождались в результате пробуждающегося интереса к вещам земным, реальным. Интерес и жажда познания окружающего мира находили свое выражение прежде всего в изобразительном искусстве. Первым способом познания природных вещей становилось искусство всматривания в окружающий мир, воплощавшееся в произведения живописи. Леонардо да Винчи считал

¹ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1. IX, 2.

живопись совершенным инструментом познания окружающего мира, поскольку она способна охватить самые разнообразные его творения и в совершенстве отобразить их. Главной задачей живописца теперь становилось воссоздание реального мира, что привело к разработке теории линейной перспективы, позволяющей получить трехмерное изображение предметов в окружающей их пространственной среде.

Леон Баттиста Альберти в «Трактате о живописи» уподобляет картину прозрачному окну или проему, через который нам открывается видимое пространство. Задача живописца, по мнению Альберти, заключается в том, чтобы «представить формы видимых вещей на этой поверхности не иначе, как если бы она была прозрачным стеклом, сквозь которое проходит зрительная пирамида» и «изображать только то, что видимо»¹. Не менее важным было и достижение живописцем изображения пластического объема на плоскости: «Мы, конечно, ждем от живописи, чтобы она казалась очень выпуклой и похожей на то, что она изображает»².

Такое понимание живописи стало результатом постепенного преодоления средневекового изобразительного принципа. Средневековое искусство понимало изобразительную поверхность как плоскость, на которой отдельные фигуры выступают на нейтральном фоне, образуя единую протяженность, лишенную пространственности. Такой принцип изображения имел своей основой средневековую трактовку пространства как «чистейшего света», никак не структурированного, в котором растворяется реальный мир. Новое искусство рождалось в ходе постепенного переосмысления пространства как «бесконечности, воплощенной в реальности»³. Картина образует свое собственное пространство и может теперь существовать независимо от архитектуры, так же как и скульптура. Это время появления станковой живописи. Но и оставаясь монументальной, она уже не утверждала, как прежде, плоскость стены, но стремилась к созданию иллюзорного пространства.

Первые элементы трехмерного изображения пространства и объемных фигур появляется в живописи Джотто, дальнейшее же развитие живописи демонстрирует поиск мастерами перспективного единства всего пространства картины. Художники искали опору для правильного

¹ Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 2. С. 34.

² Там же. С. 54.

³ Пановский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 86.

построения перспективы в математической теории, поэтому истинный живописец должен был обладать знаниями математики и геометрии. Теория математически строгого метода построения перспективы была разработана в трудах Пьеро делла Франчески и Леона Баттиста Альберти и стала основой художественной практики.

Стремление к реалистическому изображению не означает отход от религиозности. Реализм ренессанса отличен от позднейшего реализма XVII века. В основе художественного мышления — стремление соединить два полюса, возвысить земное, увидеть в нем божественное совершенство, его идеальную суть, и приблизить к земному небесное, мир трансцендентной реальности. Религиозные сюжеты остаются ведущими в живописи, но в их трактовке появляется стремление придать религиозному содержанию новую силу убедительности, приблизив к жизни, соединив божественное и земное в идеальном образе. «Перспектива, — отмечает Э. Панофский, — открывает в искусстве... нечто совершенно новое — сферу визионерского, внутри которой чудо становится непосредственным переживанием зрителя, когда сверхъестественные события словно вторгаются в его собственное, кажущееся естественным зрительное пространство и именно сверхъестественностью побуждают верить в себя»¹. Перспективное восприятие пространства «доводит Божественное до простого человеческого сознания и, напротив, расширяет человеческое сознание до вмещения Божественного»².

Леонардо да Винчи называет живопись наукой и «законной дочерью природы». Следуя природе, живописец должен ни в чем не отступать от ее законов, добиваться достоверности, реалистичности изображения. «Вы, живописцы, находите в поверхности плоских зеркал своего учителя, который учит вас светотени и сокращениям каждого предмета»³. Однако это не должно быть простым копированием. Неустанно наблюдая, исследуя, анализируя природные формы, живописец воссоздает их силой воображения в своем произведении в новом гармоническом единстве, своей достоверностью и убедительностью свидетельствующем о красоте и совершенстве творения. По глубине постижения Леонардо да Винчи сопоставляет живопись с философией. «Живопись распространяется на поверхности, цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их

¹ Там же. С. 96.

² Там же. С. 97.

³ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2008. С. 62.

собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину»¹. Зрительный образ схватывает полнее и достовернее истинную суть предмета, чем понятие. Благодаря изучению и овладению внешней формой предметов художник способен проникать в глубинную сущность природных законов и уподобиться Творцу, создавая вторую природу. «Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов, пейзажей...»². Подражание природе становилось подражанием божественному творению. Подробность, с которой Леонардо да Винчи перечисляет все природные явления, доступные кисти живописца, выдает его захваченность полнотой и многообразием окружающего мира.

Признавая, что законы красоты и гармонии, лежащие в основе мироздания, можно постичь средствами живописи, Леонардо да Винчи разрабатывал в своих заметках основы художественной практики, благодаря которым художник может достичь совершенства в изображении всего окружающего мира. Он обращает внимание на передачу световоздушной среды в живописи и вводит понятие воздушной перспективы, которая позволяет достигать в живописном произведении единства человека с окружающей средой. Художник исследует проблему передачи светотеневых рефлексов, отмечая различные градации света и тени при различном освещении, которые помогают добиться рельефности изображений. Значительную роль отводит Леонардо да Винчи изучению основанных на числе пропорций.

Это же убеждение в рациональной, математической основе прекрасного руководило Альбрехтом Дюрером в создании его эстетической теории пропорций. На протяжении всего творческого пути Дюрер пытался разрешить проблему прекрасного. В основе человеческой красоты должно, по убеждению Дюрера, лежать числовое соотношение. Дюрер, в соответствии с итальянской традицией, воспринимает искусство как науку. Первоначальным намерением Дюрера было найти абсолютную формулу красоты человеческой фигуры, но впоследствии он отказался от этой мысли. «Четыре книги о пропорциях» — это попытка создать теорию пропорций человеческого тела путем нахождения правильных пропор-

¹ Там же. С. 10.

² Там же. С. 106.

ций для различных типов человеческих фигур. В своем трактате Дюрер стремится охватить все многообразие действительных форм, подчинив их при этом единой математической теории. Он исходил из убеждения, что задача художника — создавать прекрасное. «Мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным»¹. Основы прекрасного заключены в природе, «чем точнее произведение соответствует жизни, тем оно лучше и более истинно»². Однако в жизни трудно найти совершенно прекрасную форму, и поэтому художник должен уметь извлекать из всего природного разнообразия самые красивые элементы и соединять их в единое целое. «Ибо прекрасное собирают из многих красивых вещей подобно тому, как из многих цветов собирается мед»³. Следовать же своей фантазии живописец может только в том случае, если прекрасный образ, сложившийся в воображении, стал результатом долгой практики наблюдений и зарисовок красивых фигур. «Поистине, искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им», — пишет он⁴. Красота, в понимании Дюрера, является идеальным образом реальности. Признаваясь, «что такое прекрасное — этого я не знаю»⁵, он в то же время определяет основу прекрасного как соразмерность и гармонию. «Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях»⁶.

Эстетика Ренессанса представляет собой сложную, многоплановую картину, которая далеко не исчерпывается рассмотренными здесь примерами. Существовал ряд самостоятельных направлений и школ в искусстве, которые могли спорить и сталкиваться между собой. Тем не менее при всей сложности и многогранности развития указанные черты ренессансной эстетики были определяющими для эпохи.

Музыкальная эстетика. Рассматривая эстетическую культуру эпохи Возрождения, нельзя не упомянуть и о преобразованиях, происходивших в то время в музыкальной сфере, поскольку именно тогда начинается формирование тех принципов музицирования, которые

¹ Дюрер А. Дневники, трактаты, письма: В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 14.

² Там же. С. 232.

³ Там же. С. 29.

⁴ Там же. С. 193.

⁵ Там же. С. 14.

⁶ Там же. С. 29.

развивались в течение последующих трех столетий и привели европейскую музыку к невиданным прежде художественным высотам, сделали ее глубочайшим выразителем человеческой субъективности.

В то же время для неподготовленного слушателя, пожалуй, трудно было бы отличить музыкальные композиции Возрождения от средневековых. В то самое время, когда в живописи, скульптуре, архитектуре появлялись великие и революционные творения, резко порывающие с предшествующей традицией, когда зарождались гуманистические идеи, развивалась новая наука и новая яркая и не похожая ни на что прежнее литература — музыка словно бы затаилась, оставаясь в прежних, на первый взгляд, совершенно средневековых формах.

То, что может натолкнуть на мысль о подспудных глубоких изменениях, — резкая вспышка, произошедшая в XVII веке и связанная с появлением новых жанров, а также с преобразованием традиционных форм, даже самой структуры религиозного песнопения — причем таким сильным, что с тех пор и сама религия начинает выставлять совершенно новые требования к музыкальному сочинению.

Можно вспомнить суждения о музыке более поздних мыслителей. Так, например, о том, что, характеризуя в начале XX века западноевропейскую «фаустовскую» культуру, берущую свое начало в позднем Средневековье и достигшую расцвета в Ренессансе, О. Шпенглер именно музыку называет ее наивысшим выражением. Так же о музыке судят такие мыслители, как Гегель, называющий ее чистым «голосом сердца», и в еще большей мере Шопенгауэр, у которого она среди искусств стоит особняком и является непосредственной выразительницей Воли и в то же время глубочайшего акта субъективного самосознания.

При этом ничего подобного «голосу сердца» мы не могли бы найти ни в музыке Средних веков, ни в музыке Возрождения — ни в какой-либо иной музыкальной традиции, отличной от той, что стала развиваться в Западной Европе с начала XVII века. Французский писатель и музыковед Р. Роллан приводит характеристику музыки, пришедшую из XIII века: «главная помеха сочинения прекрасной музыки — это сердечная печаль»¹. Слова, с которыми едва ли согласились бы Бетховен или Шуберт, а возможно, уже и Монтеверди.

Все эпохи и культуры с древних времен были наполнены музыкой: песни, пляски, религиозные гимны или уединенное музицирование, от-

¹ Роллан Р. Музыканты прошлый дней // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1988. С. 29.

влекующее прекрасными звуками душу от той самой «сердечной печали», во все времена были непрерывным сопровождением человеческой жизни. Возможно, ни одно искусство не ценилось в древние времена так высоко, как музыка, и в то же время не являлось столь далеким от привычного нам «эстетического восприятия». Уже упоминалось в первых главах, что, к примеру, в Китае Конфуций фактически отождествлял музыку и ритуал, а в Греции поэт Терпандр был приговорен к суровому наказанию за то, что изменил музыкальный инструмент ради благозвучия. Это указывает на то, что отношение к музыке было далеко не эстетическим, но, скорее, сакральным. Музыка выражала не субъективное переживание, но божественную истину, звучание ее было звучанием космического миропорядка, подобием звучания неведомой слуху «музыки сфер», описанной пифагорейцами, а пение религиозного гимна — подобием пения ангелов. От древних плясок и до средневековых хоралов вслушивание в эту гармонию, совпадение с ней — это скорее религиозное действие, чем художественное творчество. Сама музыкальная ткань здесь весьма отлична по структуре от той, с которой мы привыкли сталкиваться в западноевропейской традиции: нет законченной композиции, развивающейся мелодии, эта музыка столь же обширна, как сам мир, она не предполагает ни записи, ни авторства. Музыка — возможно, самый действенный способ погружения в транс, в медитацию, в проживание непосредственной данности бытия. Из всех искусств музыка оказывается самой близкой к религиозному чувству, к мистическому опыту. Старинные музыкально-теоретические трактаты, включая трактаты эпохи Возрождения, полны восхвалений музыкальной гармонии, небесной красоты музыкальных звуков — и в то же время эта гармония часто не отличается от гармонии математической. Так, композитор и теоретик XVI века Джозеффо Царлино призывает к возвращению к новому пифагорейству в музыке, к «серьезному», математическому исследованию гармонии, которое только и может быть основой музицирования, в подлинном смысле удовлетворяющего божественному замыслу¹. Это отнюдь не исключает в музыке боговдохновенности, скорее является другой ее характеристикой. В середине XVI века единство «алгебры» и «гармонии» еще ни у кого не вызывает сомнений.

Любопытное объяснение радикального преобразования в сфере музыки, произошедшего в XVII веке, дает современный композитор

¹ Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.

и теоретик В. Мартынов. Опираясь на тезисы маклюэновской «Галактики Гуттенберга», он предполагает, что музыка Нового времени — т. е. так называемая «опусная» музыка — строится не как строго слуховой опыт, но по принципам визуальности, которые выразились в первую очередь в появлении *линейной нотации* — последовательной нотной записи мелодии, позволяющей воспроизвести композицию без предварительного слухового контакта с ней. Это преобразование относится именно к эпохе Возрождения. Оно впервые делает возможным отчетливое *авторство* в музыке и превращает музыку из безличного воспроизведения мировой гармонии в выразителя авторской *точки зрения* на мир¹.

Но невозможно было бы думать, что это преобразование произошло на пустом месте или что музыка Ренессанса была совершенно чужда общему духу эпохи. Музыкальная жизнь Возрождения была бурной и изменчивой, на все возможные лады реформируя средневековое наследие. Незаписываемая, песенная традиция была крайне сильна и достигла в это время большого расцвета. Жанр менестрельной песни был едва ли не более значимым, чем церковное песнопение, которое скорее рассматривалось в контексте теологической теории музыки, а не непосредственного музыкального удовольствия². Соединение письменной и устной практики достигается в первом ярком музыкальном течении XIV века — *Arg nova*, представители которого изобрели возможность записывать свою музыку. В XV веке уже приобретает силу тенденция к собиранию нотных материалов, благодаря которому наследие этой эпохи дошло до нас — причем собиратели подходили к своей деятельности крайне бережно, непременно фиксируя имена сочинителей — что было явственным знаменем новой, гуманистической эпохи. Теоретиками того времени новая музыка начинает осознаваться как существенный перелом в искусстве³. Новые веяния проникают и в религиозную музыку. Постепенно она начинает представлять собой синтетическое образование, объединяющее схоластически разработанные принципы построения церковной мессы и менестрельную песенную лирику. Новая музыка, достигающая особого развития во Франции и Нидерландах и представленная такими именами, как Дюфаи, Жоскен Дебре, Окегем, Обрехт, искусно соединяет их в оригинальных композиционных обра-

¹ Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2008. С. 163–189.

² Там же. С. 141–142.

³ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. М., 1983. Т. 1.

зованиях, где части традиционной средневековой грегорианской мессы чередуются с частями, представляющими собой вариативную разработку песенного материала — хотя нельзя сказать, чтобы это были в современном смысле вариации на тему песни, так же как нельзя сказать, что это была в современном смысле авторская композиция. Скорее, это было сложное и искусное полифоническое упражнение с применением разработки различных голосов песенной основы.

Известны слова Лютера, высказанные о музыке Жоскена Дебре: «Жоскен властвует над звуками, а над другими [композиторами] властвуют звуки»¹. Это суждение отражает соответствие между новым религиозным течением, развивающимся в XVI веке, протестантизмом, погружающим религию и Бога в глубь субъективности, и новым пониманием назначения музыкального творчества. По мнению В. Мартынова, все это — в том числе и фундаментальные преобразования, происходящие на исходе Возрождения в религиозной сфере, — постепенно и создает условия для того, чтобы музыка стала наконец в собственном смысле *искусством*: «пространством искусства музыка может стать только после полного и окончательного разрыва с принципом онтологического пребывания в сакральном»². Но это означает утрату музыкой своего прежнего места пребывания: из священнодействия исполнение музыки, в первую очередь, превращается в спектакль, в представление — или в *оперу*. «Опера, — отмечает Мартынов, — это нечто гораздо большее, чем просто новая музыкальная форма или новый жанр. Опера — это основополагающая парадигма всей западноевропейской музыки Нового времени. Само слово “опера” — *орега* — есть не что иное, как множественное число от слова *opus*, и поэтому слово “опера” можно истолковать как *opus opus’ов*, как произведение произведений, как музыку музык, а еще точнее, как некую исходную данность *opus-музыки*»³.

Такая оценка оперы отнюдь не случайна. Можно сказать, что новоевропейская музыка сформировалась именно как опера, как оперное представление, как синтетическое действо, из которого постепенно выделились различные музыкальные жанры. Первой оперой в собственном смысле слова, т. е. содержащей все необходимые черты последующего оперного искусства, принято считать поставленного в 1607 году «Орфея»

¹ Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2008. С. 49–50.

² Там же. С. 13.

³ Там же.

Клаудио Монтеверди. Творчество Монтеверди является своеобразной кульминацией развития традиции постановок «драмы на музыке», распространившейся в конце XVI века в Италии, уже в те времена ставшей главным центром оперного искусства.

Те же сюжеты, что стали популярны в оперном искусстве XVII–XVIII веков, служили основой для сопровождаемых музыкой постановок еще в XV веке, которые, в свою очередь, развивали уже существовавшую традицию музыкальных постановок, восходящую к началу эпохи Возрождения. Корни этой традиции, вероятно, уходят в «священные представления», являвшиеся действием, красочно излагающим христианские легенды. Вероятно, эти представления были своеобразным слиянием драматизированной церковной службы и народных религиозных празднеств. Центральные события этих празднеств происходили в помещениях храмов в присутствии высших церковных иерархов, но действие охватывало весь город, крайне серьезно и с большим энтузиазмом относившийся к этим представлениям: «Весь город покрывался театральными подмостками. Они виднелись на всех площадях, на всех больших улицах. Каждый кардинал возводил собственные сооружения»¹. Они оформлялись с особой торжественностью, и в их постановке применялась вся возможная по тем временам машинерия, над которой трудились лучшие художники Ренессанса, такие как Брунеллески и Леонардо: грохотал гром и вспыхивали языки адского пламени, грозящие грешникам, ангелы, подвешенные на невидимых глазу канатах, окруженные сиянием, спускались с неба, на котором в облаках восседал Бог, или же, свободно паря, пели сладостные песни². «Легко себе представить, какова должна была быть красота этих зрелищ и насколько она превосходила любую оперу, — пишет Роллан. — Святость места, огромные размеры храма создавали ничем не заменимое впечатление поэтической таинственности. То было не игра, а подлинное действие, в котором непосредственно участвовала публика. Никакой сцены — все было сценой»³.

Следующую ступень развития искусства синтетического музыкального представления в эпоху Возрождения можно связать с нарастанием интереса к античному театру, так что вскоре языческие сюжеты практически вытеснили христианских персонажей даже из священных

¹ Роллан Р. Музыканты прошлых дней // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1988. С. 37.

² Там же.

³ Там же. С. 41.

представлений, не говоря уже о театральных постановках, для которых итальянские правители временами строили целые специальные большие театры. Роллан отмечает, что они были ближе критическому и гуманистическому духу эпохи; в то же время музыке в новых постановках на античный лад уделялось меньше внимания, хотя вовсе из них она не исчезала. Нового расцвета музыкальное искусство достигает в Италии в эпоху Контрреформации — когда литературное гуманистическое слово Ренессанса начинает вызывать серьезные подозрения у церкви. Тогда же музыкальные произведения начинают создаваться на сюжеты, заимствованные непосредственно у ренессансных авторов, таких как Ариосто и особенно предвещающий новую романтическую эпоху внутренних чувств, грез и борений Торквато Тассо. Созданные им образы вдохновляли не только современников, но и последующих оперных композиторов, от Монтеверди до Генделя, на создание прекраснейших, глубоко прочувствованных музыкальных шедевров. Сам же Тассо предлагал новое понимание музыки и устанавливал новое соотношение между музыкой и поэзией, где музыке отводилась отнюдь не вспомогательная роль: «Музыка — это нежность и как бы душа поэзии»¹. Трагизм, внутренние борения и страсти в качестве предмета выражения, в качестве «души» поэтического слова входят в музыку конца XVI века, чтобы преобразиться в ней в прекрасные и размеренные звучания, одновременно спокойные и полные внутреннего чувства. На этой основе в конце концов и происходит тот бурный взрыв, который делает музыку выразительнейшим из искусств и «голосом сердца» европейской культуры на последующие три столетия.

Литература

Источники

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 1.
2. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М., 1935. Т. 2.
3. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1995.
4. Дюрер А. Дневники, трактаты, письма: В 2 т. М., 1957. Т. 2.

¹ Там же. С. 57.

5. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2008.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966.
7. Николай Кузанский. Сочинения в 2 т. М., 1979. Т. 1.
8. Пико делла Мирандола. Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. М., 1962. Т. 1.
9. Эстетика Ренессанса. Хрестоматия: В 2 т. / Сост. В. П. Шестаков. М., 1981.

Дополнительная литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

В книге известного отечественного культуролога творчество Франсуа Рабле представлено как своеобразная квинтэссенция характерных особенностей эпохи Возрождения, которая анализируется в ее связи и в отличии от средневековой культуры, в ее глубокой внутренней противоречивости.

2. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М., 1996.

Швейцарский историк культуры стремился в своих работах передать духовную атмосферу эпохи, показать, как стиль жизни перетекает в стиль искусства. Особенно ярко ему удалось это сделать в книге, посвященной итальянской культуре Возрождения.

3. История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005.

Книга известного итальянского исследователя содержит подборку текстов из истории эстетической мысли, позволяющих видеть определенные тенденции в трактовке красоты, а также богатый иллюстративный материал, представляющий эволюцию понимания красоты в истории художественной культуры.

4. История уродства / Под ред. У. Эко. М., 2007.

Эта книга Умберто Эко — подборка текстов из истории эстетической мысли, характеризующих определенные тенденции в трактовке уродства; она содержит богатый иллюстративный материал, представляющий эволюцию понимания безобразного в истории художественной культуры.

5. Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. СПб., 2007.

В книге систематично и обстоятельно представлена история развития архитектуры Италии в эпоху Ренессанса (от истоков до позднего Возрождения). Автор не только дает описание и стилистический анализ отдельных памятников выдающихся зодчих эпохи, но и прослеживает определенную логику развития ренессансной архитектуры на протяжении трех столетий. В книге представлен богатый подготовленный автором иллюстративный материал.

6. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004.

В книге подробно прослеживается постепенное рождение перспективного изображения пространства в живописи эпохи Возрождения. Автор рассматривает перспективу не только как живописный прием, позволяющий получить трехмерное изображение на плоскости, но и как отражение нового пространственного представления, свойственного эпохе. Ренессансная перспектива, являясь одной из возможных форм построения пространства в живописи, выступает как символическое выражение формирующегося нового миропонимания эпохи.

7. Пейтер У. Очерки искусства и поэзии. М., 2006.

Властитель дум интеллектуальной и художественной элиты конца XIX века У. Пейтер своими портретами выдающихся людей Ренессанса и других эпох сумел оказать огромное влияние на современное ему общество.

8. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 2004.

В книге признанного исследователя феномена игры «Homo Ludens» эпоха Возрождения анализируется как завершающая стадия эволюции средневековой христианской культуры. Значительное место в изучении этого процесса отводится анализу традиции искусства и происходивших в ней изменений.

9. Зерзан Дж. Тональность и тотальность // Зерзан Дж. Первобытный человек будущего. М., 2007.

Любопытная статья современного американского мыслителя, известного своей резкой критикой цивилизации, особенно в ее новоевропейском проявлении. Однако, несмотря на анархический пафос, исследование проводится на базе глубокого философско-культурологического анализа. В данном случае раскрывается связь между структурой новоевропейской социальной системы и структурой организации системы музыкальных тональностей, прослеживается становление тональной системы в эпоху Возрождения.

10. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 1–2.

Антология текстов античных, средневековых и ренессансных мыслителей, дающая представление об их стиле мышления и стиле языка.

11. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2008.

Книга известного современного композитора-минималиста, философско-теоретическое исследование современного состояния музыкального искусства на основе анализа его становления и развития начиная с эпохи Возрождения. Ряд первых глав — «О музыке *res facta*», «От музыки *res acta* к *opus-музыке*», «О специфике *opus-музыки*» — характеризуют произошедший в эпоху Возрождения фундаментальный переворот в мышлении.

12. Роллан Р. Музыканты прошлых дней // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1988.

В высшей степени живое и информативное описание музыкальной жизни от эпохи Возрождения до XVIII века, написанное глубоким музыковедом и блестящим писателем в начале XX века, когда музыкальная культура того времени впервые стала предметом серьезного интереса после долгого периода забвения.

Темы семинарских занятий

1. Основные черты культуры Возрождения и ее эволюции.
2. Учения о красоте: этапы, тенденции становления.
3. Специфические особенности эстетики Возрождения во Франции и в Англии.
4. Поэтика и риторика в культуре Возрождения.
5. Эстетические воззрения на изобразительное искусство и архитектуру.
6. Музыкальная эстетика Возрождения.

Темы курсовых работ

1. Творчество Данте — начало эстетики Ренессанса.
2. Эстетическая проблематика в философии Николая Кузанского.
3. Альберти как архитектор и теоретик архитектуры.
4. Леонардо да Винчи как художник и философ.
5. Особенности искусства Северного Возрождения: Альбрехт Дюрер.
6. Творчество Франсуа Рабле как философское осмысление противоречивости своей эпохи.
7. Французская поэтика XVI века.
8. Поэтика Ф. Сидни.
9. Ф. Бэкон о разделении искусств и наук.
10. Музыкальная жизнь эпохи Возрождения: предпосылки становления европейской музыкальной традиции.

Глава 5

ИСКУССТВО МЕЖДУ ВООБРАЖЕНИЕМ И РАССУДКОМ. ЭСТЕТИКА XVII ВЕКА

В историографии культуры сложились две точки зрения, отражающие общие методологические позиции относительно проблемы ее периодизации. С одной стороны, существует традиция рассматривать каждую эпоху как целостность, предстающую в образе единого выразительного стиля, в соответствии с чем история культуры выглядит как последовательность стилей, именуемых архитектурными терминами (готика, ренессанс, барокко, классицизм). Второй подход заключается в том, чтобы рассматривать каждую эпоху культуры как параллельное сосуществование различных стилевых направлений, одно из которых играет доминирующую роль, определяя стилевые акценты, характерные для той или иной национальной культуры в конкретное историческое время. Такие методологические установки проявляются и в отношении XVII века. Многие исследователи считают, что в начале Нового времени, т. е. на рубеже XVI–XVII веков, параллельно сосуществовали такие идейно-стилистические направления, как барокко и классицизм. Согласно этой типологии, художников, композиторов, писателей этого времени можно относить к одному из указанных направлений и соответственно интерпретировать их творчество. Так, Рембрандт, Веласкес, Эль Греко, Бах считаются представителями барокко, Пуссен и Лоррен — классицизма. Эта же модель проецируется на философию и эстетику (Декарт, Спиноза — представители классицизма, Лейбниц, Грасиан, Тезауро — барокко). При этом теоретические и методологические позиции этих философов трактуются как противоположные, несовместимые.

Обаяние, своеобразие, мощная выразительность барокко, первого стиля, распространившегося по всей Европе — от Испании до России,

от Италии до Голландии, заставили изменить популярную ранее оценку этого стиля, как не отвечающего критериям высокого вкуса из-за его избыточной декоративности и чрезмерной экспрессивности. Исследователи XX века (О. Шпенглер, Ж. Делез, А. В. Михайлов) полагали, что XVII век — целостная эпоха барокко, поглощающая имеющиеся различия как несущественные. При этом некоторые персонажи и особые черты культуры этого времени просто оставались за скобками рассмотрения, поскольку они не укладывались в данный стилиевой стереотип. Высказывалось даже мнение, будто бы в истории культуры потребность в барочной форме многократно воспроизводилась, соответственно можно насчитать около 20 исторически разбросанных инвариантов этого стиля¹.

Между тем возможен и другой подход к анализу истории культуры, в основе которого лежит понимание того, что целостность историко-культурной эпохи состоит не в стилиевой однородности, а в активном взаимодействии, ассимиляции и конфронтации различных тенденций и направлений, поэтому ни одно из них невозможно адекватно понять, рассматривая его в изоляции от других. Признавая стилиевые различия между барокко и классицизмом, нельзя не видеть, что оба эти направления имели общие исторические корни, что они выражали разные подходы к общим духовным проблемам. Поэтому есть основания говорить о ряде общих черт эстетики XVII века, разветвляющейся на два течения.

Картина мира. Наиболее характерные черты различия барокко и классицизма, которые обычно отмечают исследователи, относятся к принципам их стилиевой организации. Так, барокко связывают с иррациональностью, экспрессией, выражением безмерности, стихийности, а классицизм — с рациональностью, мерой, жесткой упорядоченностью. Но на самом деле эти противоположности представляют собой два полюса одного магнита, поскольку принадлежат к эпохе перехода от одной историко-культурной парадигмы к другой, только барокко в большей степени выражало осмысление и переживание крушения старой картины мира, а классицизм — тенденцию сопротивления разрушению, но не ради консервации старого порядка, а ради стремления построить новую парадигму. Сопоставляя стили ренессанса и барокко, выдающийся швейцарский историк искусства Генрих Вельфлин

¹ Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1995.

заметил, что разница между ними не в том, что первый отрицает, а второй — утверждает порядок, а в том, что это две разновидности порядка¹. Аналогично можно рассуждать, сравнивая барокко с классицизмом, которые явились различными порядками формообразования, выражающими общие мировоззренческие противоречия переходной эпохи (не случайно одним из общих для обоих направлений инструментов упорядочивания картины мира стала математизация). Обе эти тенденции исходили из общего корня — поколебленности абсолютной веры в теологию как универсальную идеологию, вследствие чего возникла необходимость установления новой системы взаимосвязи мира (Универсума) и человека (малого универсума). Общим переживанием являлась также драматизация отношений человека с реальной действительностью, утрата чувства гармонии между ними и острая потребность в новых основаниях самоидентификации человека в изменившемся мире.

Итак, XVII век явился переломной эпохой в духовном развитии европейской культуры, когда на смену средневековому религиозному символизму и ренессансному антропологизму постепенно приходит мировоззрение Нового времени, утверждающее самостоятельность сознания субъекта, познающего мир и выбирающего свои пути в практической деятельности. Суть кризиса теологического мировоззрения состояла в том, что при сохранении идеи Бога как творца, первоначала и всеобъемлющей бесконечности, начинается осознание разрыва объекта и субъекта, а вместе с этим главной мировоззренческой проблемой становится отношение субъекта к объекту. Идея Бога уже не гармонизирует это отношение, а как бы выносятся за скобки, встает *над ним*. В самом понимании объекта тоже происходят изменения — он теперь осознается не как природа («натура»), а как *мир*, вселенскость, т. е. как бытие, нетождественное человеку и несоизмеримое с ним. Отсюда возникает новая проблема — как возможно постижение, познание мира человеком, каковы возможности человека в этом процессе? Таким образом, мировоззрение обретает ярко выраженную гносеологическую доминанту, главный акцент приходится на вопрос об активности человеческого сознания в процессе познания мира и самоидентификации в нем. На первый план выдвигаются поиски адекватных методов познания (эмпиризм, рационализм), предлагаются различные приемы и инструментарии (механистическое моделирование, математизация).

¹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.

Мировоззрение человека этой эпохи было скорей пессимистическим, страдательным (Блез Паскаль обозначил его выразительным образом «мыслящего тростника»), поскольку мир предстал как необъятное разнообразие, пребывающее в состоянии постоянного изменения, по отношению к которому любая претензия на определенность, овладение порядком мирового устройства выглядела иллюзорной. Поиски возможного соответствия бытия и мышления выливаются в философию «кажимости» как осознания их нетождественности, в мировоззрении начинают доминировать не вера и знание, а образы представления. Кроме того, на фоне драматически переживаемых исторических событий (Тридцатилетняя война, формирование абсолютистских монархий, связанная с этим поляризация в обществе народной культуры и аристократии), явного несовершенства общественного устройства, отношений между людьми, да и самого человека реальная жизнь кажется слишком далекой от идеала порядка, гармонии, справедливости. Спасительным выходом из такого положения видится утверждение самосознания, самостояния человека, сосредоточение субъекта на себе как на микромире, выведение субъекта из мирового потока путем обозначения его территории как пространства рефлексии, интеллектуальной активности, творчества, когда «я» делает главным объектом мыслительного творчества самого себя. Такой позиции были присущи недоверие внешним способам связи с миром (через чувства и ощущения), борьба с заблуждениями («идолами сознания»), отказ от претензий на познание сущностей и обращение к построению всевозможных моделей мира — от механистически функционального представления (образ машины) до фантазмагорических метаморфных образов, созданных игрой художественного воображения. При этом творческая активность сосредотачивается на самом познающем субъекте как процессуальности осознания, когда важен не результат, а сам процесс, не «что», а «как». Таким образом, время востребовало целостного, собранного, самососредоточенного, гибкого, творчески активного субъекта, с развитым умом и воображением. Для того чтобы найти точку схождения «я» и мира, надо поместить мир внутрь моего сознания — я настолько смогу определиться в мире как конкретный, индивидуальный субъект, насколько окажусь способным *помыслить* о мире. Так, из недр культурного творчества начальной стадии Нового времени начинает формироваться тип европейского «Homo aesthetikus», как индивидуальности, устанавливающей свою гармонию с миром благодаря активной творческой деятельности сознания в единстве разума, чувства и воображения.

Мировоззрение. Эстетика. Искусство. Носителем эстетического сознания этой эпохи стало художественное мышление, опережавшее эстетическую теорию. XVII век не дал систематизированной эстетической теории, крупнейшие философы этого времени не размышляли о сущности искусства и красоты, оставаясь во многом во власти традиционных нормативов. Вместе с тем еще в рамках маньеризма, который иногда считают ранним барокко, при сопоставлении разных видов искусства постепенно вырастала *идея* искусства, что свидетельствовало о движении к его теоретическому самосознанию и выводило эстетическую мысль за рамки практически-нормативного обслуживания художественной деятельности. Но все же главный вклад этой эпохи в развитие эстетики — эстетические прозрения в ходе общемировоззренческих поисков философии и в области художественного творчества, выражавшего их дух и изнутри подготавливавшего возникновение эстетики как самостоятельной философской дисциплины, что случилось уже в XVIII веке.

XVII век часто называют «веком гениев», именно они в своем творчестве вырывались за рамки предписаний, следовавших из общепринятых тогда доктрин, обращенных скорее в прошлый век, нежели к современности. С другой стороны, неустойчивость, неупорядоченность нового мировоззрения, отсутствие в нем гносеологической уверенности побуждали искать опоры, например, в классических античных образцах или в идеалах высокого Возрождения, с присущей им гармонией истины, нравственности и красоты, или в различных моделях порядка, к которым стремились как к оппозиции реальной неупорядоченности жизни и мышления. Можно сказать, что *идея порядка* была идеалом, утопической мечтой всего XVII века. В «веке гениев» об искусстве говорили больше всего как о мастерстве, соединяющем метод, практику и науку.

Не в меньшей степени эстетическое сознание этого времени питалось самим мироощущением и образом мышления, язык жизни был в высшей степени эстетизирован, картинен, костюмирован, насыщен жестами, театрализован. Стремление придать облик, форму непредставимому, что отличало язык культуры XVII века и от символической знаковости Средневековья, и от антропоцентризма Ренессанса, требовало новой выразительности. В поисках нового философско-мировоззренческого фундамента рождался новый взгляд на смысл творчества, определяющими свойствами которого стали считать субъективность, свободу, осознанность и воображение — черты, которых не было ни в теологической, ни в антропологической его трактовках.

Основные проблемы, определявшие эстетическую составляющую мировоззрения XVII века, касались взаимоотношений человека, природы и мира, отношения искусства к действительности, понимания творчества и становления идеи истории.

Мировоззренческие поиски этого времени объединяло стремление восстановить целостный образ мира вопреки явно распадающейся старой мировоззренческой парадигме, и, как всегда бывает в подобных ситуациях, у человека обостряется потребность в осознании своего места в меняющемся мире. Главным героем нового видения становится человек, активность его сознания, но его образ был по-разному прочувствован, понят и выражен в двух основных стилевых тенденциях этой культуры, которые именуются барокко и классицизм. Разница между ними состоит, прежде всего, в том, что организующим принципом барокко была центробежность, как обращенность субъекта вовне, а классицизма — центростремительность, обращенность вовнутрь. В первом случае главные усилия были направлены на активизацию способностей сознания нащупать и выразить образ мирового целого в его бесконечности и изменчивости, а во втором — на то, чтобы основным предметом рассмотрения сделать самого мыслящего человека, подвергнуть анализу процесс и инструментарий мышления, а уже потом обращаться к построению картины целого.

Такие ориентации породили и главные характерные черты обоих типов мировоззрения, сказавшихся во всех видах культурного творчества — в философии, искусстве, эстетической теории и практике. В барокко — это экспрессивность, аффектация чувствований, целостность как нерасчлененность, неделимость субъективного и объективного, метод аналогий в мышлении, метаморфность как выражение взаимосвязей, неотчетливые настроения, присутствие недосказанности, тайны. По мысли Лейбница, «всякую часть материи можно представить наподобие сада, полного растений, и пруда, полного рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков есть опять такой же сад или такой же пруд»¹. Г. Вельфлин, характеризуя барочную образность, отмечает, что это «...образ становящегося, безграничного, не бытия, а бытования. Душа стремится к беспредельности. Материал становится сочным и мягким, масса текучей, тектоническая связь рушится... увеличивается число деталей, повторений отдельных мотивов... Решающее впечатление производят не отдельные детали,

¹ Лейбниц Г. Монадология // Лейбниц Г. В. Соч. в 4 т. М., 1982. Т. 1. С. 423.

а вся совокупность картины (таинственное взаимопроникновение формы, света и краски)»¹. Вслед за Вельфлином Ж. Делез, отмечая, что барочному образу соответствует образ эластичной, складчатой материи, выделял как ключевое мировоззренческое положение мысль Лейбница о том, что «...каждая душа или каждый субъект полностью закрыт, без окон и без дверей, и в своей весьма темной основе содержит весь мир, освещая полностью только маленькую часть этого мира, у каждого свой Мир, таким образом, он свернут или сложен в каждой душе, но всякий раз по-разному, так как есть только очень небольшая сторона этой складки, которая является освещенной»². Отсюда та значимая роль, которая отводится в системе барочной картины мира субъекту. Как поэтично писал священник собора Св. Павла в Лондоне Джон Донн, «нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, человек есть часть Материка, часть Суши, и если волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европы, и также, если смочит край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего, смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол — он звонит по тебе»³. Итак, барочный субъект есть не какая-то конкретная индивидуальность, некая конечность или априорность⁴, а вероятностный субъект, улавливающий метаморфозы мира, но «...это не варьирование истины, сообразно субъекту, а условие, при котором субъекту предстает истина варьирования», т. е. происходит как бы вытягивание мира через индивидуальность⁵, следовательно, чтобы субъект существовал для мира, нужно вложить мир в субъекта... Душа есть выражение мира (актуальность), но именно потому, что мир есть выражаемое душой актуальное (виртуальность)⁶. Таким образом, субъект осуществляется в незавершаемости события выражения (выражаемое не существует за пределами конкретных выражений), в опыте изобретения бесконечного произведения, которое реализует в материи виртуальность, актуализируемую в душе⁷. Д. Вико ввел понятие метафизической точки,

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М.; Л., 1930. С. 230.

² Делез Ж. Переговоры. СПб., 2004. С. 204.

³ Цит. по: Силлюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000. С. 83–84.

⁴ Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 113–114.

⁵ Там же. С. 35–36.

⁶ Там же. С. 48.

⁷ Там же. С. 63.

согласно которому человек может мыслить неделимое протяженным, потенцию как движение. Это места, в которых сходятся, не совпадая, умопостигаемое и наглядно представимое, *verum* и *factum*¹. Вместе с тем, признавая невозможность проявления образа мира помимо выражающего его субъекта, барочное мировоззрение не порывает окончательно с идеей божественного универсума, как предустановленной гармонии. Существует два типа представлений — когда монада представляет собой универсум (природа) и когда душа (монада) представляет себе (воспринимает) универсум в познании или в искусстве. Эта деятельность вторична, будучи искусственным порядком, привнесенным субъектом, ее результат предопределен пределами представления субъекта, тогда как природа как часть божественного является естественным авторитетом. И только разумно ощущающие души могут подражать своим творчеством божественному творчеству, ибо «всякий дух в своей области — как бы маленькое божество»².

В классицистской картине мира основополагающими принципами являются рационализм, аналитизм, самоконтроль субъекта, внимание к различиям и рядоположенности, упорядоченность композиции, сосуществование, а не слияние субъекта и предметного мира. Исходная позиция, так же как в барочном мировоззрении, состоит в признании отсутствия тождества бытия и сознания, в невозможности адекватного соответствия объективного мира человеческим представлениям о нем, поэтому познающий субъект должен чувствовать особую ответственность за содержание своего сознания, рационально контролировать процесс мышления. Если человек не может мыслить простые вещи, а видит материальное в духовном и духовное в материальном, то его (человека) достоинство должно состоять в мышлении, сознающем свою ограниченность, и направляющем свои усилия на то, чтобы усовершенствовать процесс мышления, чтобы проанализировать способ человеческого восприятия и выработать метод, максимально приспособленный к познанию мира, вытягивая с его помощью нить рациональных связей³. «Стремясь дополнить истину, мы способны улучшать ее, но не приращивать, т. е. обеспечивать лишь качество выражения... Совершенство в наших возможностях,

¹ Погоняйло А. Г. *Философия заводной игрушки, или Апология механицизма*. СПб., 1998. С. 130.

² Лейбниц Г. *Монадология* // Лейбниц Г. В. Соч. в 4 т. М., 1982. Т. 1. С. 428.

³ Ахутин А. В. *Понятие «природа» в античности и в Новое время*. М., 1988. С. 68, 109.

а открытие истин не от нас зависит», — писал английский классицист Бен Джонсон¹. Хотя признается то, что такие умственные способности, как воображение, фантазия, имеющие божественную духовную природу, возвышают человеческий ум над простыми вещами, нельзя в полной мере полагаться на них, понимая возможность впадения в заблуждение (как об этом писал Ф. Бэкон в своем учении об «идолах» сознания). По мысли Спинозы, говорить о способности воображения субъекта, о восприятии людей — это, конечно, не заблуждение, но и не реальность². Таким образом, классицизм искал свой, рациональный путь *самоидентификации* субъекта в мире как представления, осознанно выстраиваемого в процессе индивидуации. «Я» в своем восприятии доопределяет мир, следовательно, только существование «я» задает мир, в котором можно что-то понимать³. Если, с точки зрения Лейбница и Спинозы, мир уже существует, все многообразие уже дано, просто мы не в состоянии его охватить, то для Декарта актуально только действие нашего сознания, объединяющего и предмет, и того, кто его воспринимает, следовательно, именно оно является реальным событием в мире, а бытие есть «форма собранного субъекта»⁴. Мышление сосредотачивается на осознании условий своего воспроизводства, на отработке методологии мышления, наведении порядка в логике, на критическом определении сущности вещей через описание условий, в которых вещь проявляет себя, и через описание функций предметов и вещей вместо истолкования их сущности, вывода сознания в позицию свидетеля жизни природы и участника жизни сознания⁵. В такой модели мировосприятия анализ замещает аналогию, ум начинает различать, знак уже не представляет, а обозначает, он больше не магнетизирует сознание, которое направляется на себя⁶.

Творчество. Различные пути мировоззренческого поиска, которые условно обозначаются как барочная и классицистская тенденции, предопределили различие характера эстетических идей, взглядов на назначение

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 190.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 35.

³ Мамардашвили М. К. Картезианские размышления. М., 1993. С. 20.

⁴ Там же. С. 319, 343–344.

⁵ Погоняйло А. Г. Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998. С. 35–36.

⁶ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 93–99.

искусства, трактовку творчества, и художественно-образных построений в системе этих представлений. Так, для барокко основополагающим способом и механизмом творчества является остроумие, а для классицизма — мастерство и его рефлексия. Остроумие — это способность изощренного мышления, быстрого, изворотливого, творческого ума, улавливающего невидимые глазу связи¹. Итальянский исследователь Эммануэль Тезауро в сочинении «Подзорная труба Аристотеля», характеризую творческую изобретательность (*versalilita*), отмечает, что «она быстро соотносит друг с другом свойства предметов или несхожие подчас предметы, она их связывает или разделяет, их увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого или намекает на одно посредством другого, ставит одно на место другого с такой потрясающей сноровкой, на которую способен только фокусник. В этом и заключается суть метафоры, матери Поэзии, Символов и Девизов»². Испанский автор Бальтазар Грасиан в сочинении, названном «Остроумие, или искусство изощренного ума», писал, что «мысль без остроты суждений подобна солнцу, лишенному света и лучей», и отзывался об этой способности как о «пище души», а о «тонкости ума как пище духа»³ — «имеются люди с прекрасными умами, столь полными изящества, столь чуткими к утехам остроумия, что их с полным правом можно считать утонченными. Произведения их — это живая плоть с изобретательно-остроумной душой, тогда как есть другие произведения, подобные бездыханным трупам, что лежат в пыльных саркофагах, источенных червями»⁴. Он подчеркивал, что остроумие «...нетрудно опознать, но трудно определить... Чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие»⁵. Тезауро считал, что только благодаря обладанию тонкими чувствами и быстрым разумом остроумных творцов можно называть гениальными, только эти будоражащие воображение способности, заставляют завидовать саму природу⁶. Природное остроумие, по его мнению, эта дивная сила разума (источники которой скрыты) включает в себя два естественных дара — прозорливость и много-

¹ История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 229.

² Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000. С. 48.

³ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 697.

⁴ Там же.

⁵ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 229.

⁶ Там же. С. 627.

сторонность. Прозорливость позволяет проникать в глубь, в тайну сущностей, субстанций, в потаенность, а многосторонность позволяет охватить все, улавливая связи, различия и сходства¹. Остроумие, эта «божественная дочь Разума, многим знакома с виду, хоть мало кому ведома ее природа, однако в каждом веке и всеми людьми почитается она с восхищением, и когда через зрение или слух люди знакомятся с нею, считается за редкое чудо, и даже те, кто не понимает ее тайн, радостно и с восхищением приветствуют ее. Она Остротою зовется, великой матерью всякого изысканного концепта, она чистейший свет ораторского и поэтического искусства, живой дух мертвых страниц, насладительнейшая приправа к мудрой беседе, высшее из усилий ума, последний ответ божественности в человеческой душе»². Таким образом, только воображение, фантазия тонкого ума способна метафорически воспроизводить живой образ мира, совершая процедуру открытия-сокрытия, прикасаясь к тайне мира и в то же время сохраняя его сокровенность, давая возможность если не познания, то истолкования его.

Такой полный жизненных сил и внутренней неразгаданности образ явлен в красоте, которая «подобна свету, бестелесна, отделена от материальности и может быть познана только внутренним духовным чувством и воссоздана на основе внутреннего духовного образа, которым является разум, а этот внутренний образ — отпечаток вечных и божественных праформ»³. Красота отныне не в объективных природных моделях, «барокко обращается к Красоте, стоящей, так сказать, выше “добра и зла”. Она может выражать прекрасное через безобразное, истинное через ложное, жизнь через смерть»⁴. Барочная красота сродни образу совершенства целостности всего универсума, в котором «жизнь и смерть», высокое и низкое — лишь частные состояния грандиозной общности» — это нашло свое отражение, например, уже в самом названии пьесы Кальдерона «В этом мире все ложь и все правда»⁵. Следовательно, чем более многодетальным и чувственно достоверным, натуральным будет образ, тем больше в нем красоты, тем ближе он к жизненности универсума — «так, точно описать Красоту женщины куда менее важно, чем суметь передать все многообразие подробностей ее тела и их со-

¹ Там же. С. 625–626.

² Там же. С. 229.

³ Панофски Э. *Idea*. СПб., 1999. С. 76.

⁴ История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 233.

⁵ Силюнас В. Ю. *Стиль жизни и стили искусства*. СПб., 2000. С. 101, 92.

четаний». Вот, например, фрагмент произведения итальянского поэта Джамбаттисты Марино «Родинка на лице прекрасной дамы»: «Над родинкой прелестной — пушок манящим чудом на ланите. / Златые эти нити — / Коварный лес любви. / Ах, в нем цветов не рви — / Окажешься в плену, в любовной свите! / В лесочке этом бог любви засел / И души ловит в сеть и на прицел»¹. В отличие от статичной красоты классики, барочная красота драматически-напряжена, «в тесной взаимосвязи целого и детали рождается хитросплетение, не ведающее никакой иерархии между центром и периферией, в полной мере выражающее и Красоту завернувшегося края одежды, и Красоту взгляда, и реальность, и сновидение»².

Для классицизма XVII века опорой творчества служит не воображение, а мастерство применения методологии, посредством которой человеческое восприятие и его рациональная рефлексия воспроизводят событие встречи сознания и мира. Пафос рационализма постоянно усиливался стремлением противопоставить экзальтированной экспрессивности сознания, присущей барокко, иной, рассудочный, критически осознанный подход. При этом часто барочный язык подвергался жесткой критике. «Ныне естественность не в цене, — писал Бен Джонсон, — правильный и естественный язык кажется банальным. И лишь вымученный, вычурный стиль принято считать восхитительным... мода требует уродливости и выкрутасов, считая их признаками благородства... если придется выбирать, — то я, пожалуй, всегда глупому аффектированному красноречию предпочту неприкрашенное прямолинейное благоразумие»³. А Ла Манардьер называл поэзию приятной наукой, которая смешивает поучительность с развлечением, соединяя серьезность наставлений со сладостью языка: «...Благодаря поэзии в умы проникли откровения Религии, Гражданское Благоустройство, все достойное изумления в умозрительных науках и все полезное в искусствах поэзия делает достоянием людей... Достаточно счесть что-либо полезным, чтобы счесть прекрасным»⁴.

В рамках классицистского направления можно обнаружить две тенденции, сказавшиеся в формулировке эстетических позиций. Одну

¹ История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 232.

² Там же. С. 234.

³ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 175–176.

⁴ Там же. С. 299–300.

можно считать преимущественно нормативной, программной, направленной на выработку идеи искусства, согласно которой чувственное созерцание подвергается процедуре рационального очищения, освобождения от случайностей, благодаря чему видимые предметы природы уподобляются воображаемому внутреннему образцу, а идея, представая как действительность, но в более чистой форме, становится образцом для искусства. Идея мыслится прообразом, имманентным божественному интеллекту и заключающим в себе все вещи. Человек создает себе многочисленные представления соответственно многообразию вещей, им воспринятых. Но благодаря божественному предназначению между способностями человека-художника, художественным произведением и природой, творящей вещи, есть необходимое соответствие, на которое мы интуитивно стремимся опереться. Рассуждения об *идее* были попыткой привести к гармонии субъекта и объекта, утверждая человеческую способность познания. Классицизм развил учение об идее в смысле «законодательной» эстетики¹, одним из ярких примеров которой стал стихотворный трактат Николя Буало «Поэтическое искусство», где автор зарифмовал главный тезис классицистов: «Учитесь мыслить вы, затем уж и писать. / Идет за мыслью речь; яснее иль темнее, / И фраза строится по образу идеи»². Другое крыло классицизма, развивавшееся в русле гносеологических позиций Рене Декарта, делало акцент на присутствии воспринимающего и мыслящего субъекта, не претендующего на улучшение действительности и совершенство представления о ней — такие амбиции еще не были характерны для XVII века, они утвердятся позднее, на втором этапе исторического развития классицизма в XVIII веке — Веке Разума. А пока рационалисты ставили более скромные задачи: навести порядок в собственной логике, не умножая заблуждений, присущих безграничному энтузиазму экзальтированного воображения. Создавая умственную реконструкцию мира, рационалисты стремились к максимальной чистоте этой мыслительной операции, поэтому субъект избирал для себя позицию свидетеля, не вмешивающегося в ход вещей, воздерживающегося от оценочных утверждений, но активно рефлектирующего над тем, как он ее воспринимает. Избрав прообразом методологии реконструкции модель механицизма, воссоздающего образ природы путем описания ее функций, художник пристально внимателен к деталям, естественному ходу процессов,

¹ Панофски Э. *Idea*. СПб., 1999. С. 82–84, 87.

² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 427.

т. е. вполне реалистичен, но при этом стремится обозначить свою позицию соприсутствующего и все подмечающего наблюдателя¹. Как отмечал испанский мыслитель XX века Хосе Ортега-и-Гассет, «новым людям (рационалистам XVII века. — Е. У.) жажда красоты кажется чем-то ребяческим. Они предпочитают драматическое столкновение с действительностью. Но действительность всегда безобразна... безобразие объекта действует на нас отталкивающе и мы сосредотачиваемся на манере изображения», таким образом, меняется само назначение искусства, «...отныне оно заботится о спасении тленной и брэнной действительности, несущей в себе зародыши смерти и собственного исчезновения. Сама живопись становится некоей субстанцией... глаза зрителя должны наслаждаться живописью как живописью» — так Веласкес станет «изумительным живописцем безобразного»². В своей знаменитой картине «Менины» — портрете королевской семьи — Веласкес использует распространенный в это время прием: там присутствует зеркало, в котором отражается то, что не может быть видно при непосредственном взгляде на героев, т. е. мы видим отражение тех, кого нет в картине, кроме того, художник вводит в изображение и себя в процессе создания портрета, как бы указывая на то, что мы видим реальность не его глазами, а она сама предстает перед нами как нейтральное единство объективного и субъективного³. Таким образом, художник выявляет постоянную драму «перехода отсутствия в присутствие... фигуры... разыгрывающие акт своего явления нам... подобны призракам — им никогда не удастся до конца утвердиться в реальности и стать вполне существующими, они все время в состоянии перехода от небытия к бытию, от отсутствия к присутствию»⁴. Особенно примечательно, что такое впечатление создается авторами произведений намеренно, именно для того, чтобы обратить внимание на субъекта — *cogito*, художника, осознающего несовпадение сознания и реальности, тем самым выявляется позиция автора, прием, метод, которые заставляют при восприятии действительности видеть не реальность как таковую, а проблему отношения к ней

¹ Погоняйло А. Г. Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998. С. 34–36.

² Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 504.

³ Погоняйло А. Г. Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998. С. 94.

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Введение к Веласкесу // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 511.

субъекта. «Искусство этой эпохи репрезентательно в полном смысле слова. Его содержание не ограничено тем, что глаз считывает с холста, скульптурного объема или благоустроенного паркового ландшафта. Оно требует понимающего восприятия. Искусство как таковое вовсе не мыслится конечной целью, оно — живой посредник в духовном общении художника с человеческим коллективом»¹.

Для классицизма чрезвычайное значение приобретает проблема восприятия человеком мира и воздействия на реципиента образа, созданного художником. Отсюда проистекают характерные для этого времени подходы к таким традиционным проблемам эстетического сознания, как отношение искусства к действительности, творчество, авторство, отношение к традиции, проблема языка. Хотя в XVII веке еще не сформировалась проблема человека как таковая, но активно идет становление проблемы активности субъекта и его прав на собственный взгляд на мир, утверждения человеческого, а не универалистского образа мира, что станет фундаментом для энергичного раскрытия всей полноты смыслов субъектности в XVIII и XIX веках. Еще нет субъекта как интуирующего психологического индивидуума, но есть понимание его как субъекта самосознания, ответственной духовной деятельности. В эту эпоху еще не сложилась проблема автора, он трактуется скорей как знак авторитета, выступающего в качестве основания правомочности и полномочности, осознанного пребывания в состоянии спора с традицией, в осознанном отношении к ней². *Cogito ergo sum* — это формула авторства в классицистском смысле, как способа жить, бытийствовать. Каждый должен пробиваться сам, осознавать свой выбор и свои действия и отвечать за них.

Прежде всего, эти качества проявляются в отношении к традиции — принцип традиционализма утратил автоматизм и превратился в одну из актуальнейших проблем времени. Не следует обманываться столь частыми в текстах XVII века призывами учиться у древних, следовать за ними, подражать им. Во-первых, сама традиция была подвергнута рафинированному анализу, упорядочена вплоть до жесткой кодификации в виде эталонных форм (петраркизм, сенекианство, натурализм или маньеризм и т. п.), во-вторых, традиция принималась избирательно (классицистам кажется неприемлемой маньеристско-барочная тенденция,

¹ Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 66–67.

² Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. М., 1994. С. 106, 122.

для представителей барокко — классическая), а выбор представлял собой волевой, осознанный акт¹. В текстах того времени есть множество рассуждений на эту тему: «Древние распахнули двери и проложили путь, лежащий перед нами, но лишь как проводники, а не предводители... Истина открыта для всех и не принадлежит никому... Я не стремлюсь быть равным предшествовавшему мне, но лишь хочу, чтобы мой разум был сопоставлен с их разумом и чтобы для нас была определена степень доверия, соответствующая нашим достоинствам. ...Подражать, т. е. уметь использовать реальность или богатства другого поэта в собственных целях... Питаться чужим творчеством следует не торопясь, со вкусом, выбирая самое вкусное и полезное...» — писал Б. Джонсон². Следовательно, автор как бы вслушивается в уже сложившийся язык, из которого так или иначе исходит его собственное авторское понимание и без которого не может быть высказано его собственное слово — таким образом, слово ранее существовавшей культуры «существеннее действительности, сильнее автора. Слово (язык) для автора — объективная сила. Слово направляет высказывание автора. Это слово заготовлено наперед самой культурой»³. Так происходит сознательное обращение к культуре, где царит разумный порядок, которого не хватает природе, и отсюда дух черпает жизненные силы. Творчество уподобляется «кухне», где художник из имеющихся ингредиентов создает что-то новое⁴. Следовательно, творческий процесс рационализуется: выбор художественной ориентации, внимание к языку, подражание античным образцам — все это оказывается на самом деле проявлением активного действия субъекта творчества.

Одним из важных шагов в этом направлении была опора на мифологию как на культурную основу искусства, представавшую сферой возможного разрешения художественно-идеологических проблем⁵. От автора требовалось знание истории, традиции, практическое умение, владение языком и, конечно, острота и организованность собственного ума и воли. Живописное произведение начинает напоминать

¹ Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М., 1994. С. 24–29.

² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 174–175, 194.

³ Михайлов А. В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. М., 1994. С. 331–332.

⁴ Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 31–32.

⁵ Там же. С. 35.

хорошо продуманное театральное действо, картина похожа на сцену, где главное внимание уделено композиции, художник — на режиссера, контролирующего организацию целого. Вообще театр, как в барочной, так и в классицистской системе, как в высшей степени репрезентативный язык, выдвигается на первый план среди других искусств, на него ориентированы живопись и литература, даже повседневная жизнь театрализуется, *артизируется*, костюмируется¹. XVII век стал эпохой маскарадов, всеобщего лицедейства, что объясняется невозможностью осуществления самоидентификации субъекта. Таким образом, «если мир — это театр, то человек актер в этом мире, актер невольный, принужденный к многоликому разыгрыванию себя самой сущностью мира... Каждый носит маску, и весь мир — великое лицедейство»². В романе «Дон Кихот» — одном из великих произведений этой эпохи, — Сервантес показывает, что культура (благородное, ясное, возвышенное) — только фикция, которую обступает «...варварская и жестокая, бессмысленная и немая реальность вещей... Герой провозглашает, кем он хочет быть, но, поглощаясь действительностью, его волевое намерение материализуется, погребая под собой героя, которого мы воспринимаем как “role”, смешное переодевание. Трагедия оборачивается комедией». Мы видим, как инертная действительность выступает как разрушение, превращается в активную силу, «атакующую хрустальный мир идеального»³.

Театр выполнял роль своеобразного окна в мироздание, охватывая все уровни бытия — от жизненных коллизий человеческих отношений до символической метафизики мироустройства. Характерно название одной из пьес Кальдерона — «Великий театр мира», в которой даже Христос выступал в роли руководителя вселенского театра, персонажами многих спектаклей были Бог и Дьявол, Воля и Разум, Огонь, Земля, Вина, Благодать, Род человеческий и т. п.; в барочном светском театре драмы и комедии ближе к притче или мифу, нежели к зарисовке с натуры, все в них имеет символическое значение⁴.

В классицистском театре активизируется драматургический конфликт, усиливается динамика композиции спектакля, который вместе с тем

¹ Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000. С. 9.

² Михайлов А. В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. М., 1994. С. 344–347.

³ Ортега-и-Гассет Х. Размышление о Дон-Кихоте // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 133–146.

⁴ Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000. С. 379, 416.

строится как строго выверенная композиция, выражающая процесс развертывания идеи, вырабатывается система условных жестов, передающих различные человеческие страсти, а живопись, в свою очередь, предстает не как простое изображение, а как условная репрезентация духовного посредством телесного¹.

Проблема правдоподобия и предназначения искусства. Репрезентативность всей поэтики XVII века выдвигает две проблемы, волнующие теоретиков и практиков искусства этого времени — это проблема правдоподобия и проблема предназначения искусства. Первая, по понятным причинам, стала актуальной в эстетике классицизма, особенно в театральной и драматургической поэтике. В рассуждениях о правде и правдоподобию в полной мере проявилась двусмысленность, присущая мировоззрению этой эпохи. С одной стороны, говорилось о необходимости бороться с заблуждениями, порождаемыми волюнтаризмом воображения, и следовать, вернее подражать, природе, но, с другой стороны, тут же следовало уточнение, что «...человеческий дух не может быть удовлетворен правдой или истиной, не кажушейся правдоподобной»², что, как выразился французский классицист Жан Шаплен, «поэзия должна более придерживаться правдоподобия, а не правды (истинной причинности), ибо правдоподобие полезней правды»³. Отсюда следуют и практические рекомендации Ф. де Обиньяка: «...Оставаясь автором, поэт должен действовать настолько умело, чтобы никто и не заметил, что он все сочинил... Поэт должен соблюдать правдоподобие событий, будто бы эта история произошла в действительности... он должен отыскать глубинную причину, благодаря которой представление кажется правдоподобным, но должен скрывать свои устремления, чтобы все воспринималось как подлинная история... Подлинное не может быть предметом изображения, так как не все можно показывать в театре, возможное — так же, ибо не все покажется вероятным. Чтобы сохранить правдоподобие, нужно знать правила театрального искусства»⁴. Подлинным смыслом этих рассуждений является то, что, во-первых, поскольку правда факта не равноценна истине, а объективная и абсолютная истина недостижима, представление о ней критического и творческого ума более ценно, чем

¹ Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 61, 66.

² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 221.

³ Там же. С. 276–279.

⁴ Там же. С. 324–339.

слепое подражание реальности; во-вторых, что продукт рационального осмысления гораздо нужнее и важнее для человека, нежели простое наблюдение; в-третьих, что ценность художественного произведения неотделима от удовольствия, возникающего у того, кто воспринимает, а условием возникновения удовольствия является мастерство, с которым автор владеет художественным языком, разумно и выразительно организуя его; в-четвертых, что эстетическое удовольствие рождается благодаря эффекту «кажимости», игры творчества с реальностью и ее возможными смыслами (позднее, уже в XVIII веке, Кант сформулирует эти мысли в тезисе о том, что эстетическому взгляду природа предстает как искусство, а произведение искусства должно выглядеть так же естественно, как природа).

Таким образом, категория правдоподобия как эстетического и художественного качества репрезентации «стягивает в один узел» проблемы сущности и назначения искусства и его отношения к действительности, понимания сути художественного творчества и эстетической значимости искусства. Казалось бы, члены французской Академии слишком много-словно и педантично обсуждают вопрос о необходимости соблюдения принципа трех единств (обстоятельств, времени и места) в драматургии и сценических постановках, на самом же деле исподволь речь ведется о ключевых вопросах поэтики и эстетики.

О воздействии искусства. Второй аспект смысловых горизонтов «репрезентативности» в эстетике XVII века касается характера взаимосвязи того, кто представляет образ мира в искусстве, и того, для кого это делается. В этом аспекте между барочной и классицистской системами есть существенная разница. «Тайная поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое «второе дно», такой глубинный слой, к которому отсылает произведение само себя — как некий репрезентирующий мир облик-свод»¹. Но в то же время создания барокко открыты толкованию, требуют его и нуждаются в нем — «обдумывание, всякого рода осмысление и толкование — это такой ореол произведения, без которого оно вообще не обходится»².

Деятельность классицистов была более «человеческой», она в большей степени осознавала и подчеркивала субъективную сторону творческого

¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. М., 1994. С. 336.

² Там же. С. 337.

процесса, его рациональную продуктивность и ответственность. Барочное мышление не вполне рассталось с теологической уверенностью, что гармония предустановлена свыше, что мир в своей целостности совершенен, тем самым как бы уходя от ответственности за несовершенство реальной действительности. Критический рационализм классицизма привнес в это мировоззрение теологический скепсис, сомнение в том, что Богу безразлично, как живут люди на земле. Возникает уверенность в том, что человеческий разум, даже при всей своей ограниченности, не только может, но и должен помочь человеку навести порядок в его сознании, мыслях, чувствах и поступках — «тот, кто в своем воображении способен создать целое государство (и это, конечно, поэт)... способен направлять его советами, укреплять его законами, исправлять наказаниями, одушевлять религией и нравственностью... мы требуем, чтобы он умел точно отличать добродетель от ее противоположности, чтобы он обнаружил способность заставить читателя возжаждать добродетели и возненавидеть порок, должным образом живописуя их борьбу», — наставлял Б. Джонсон¹; «ради целей воспитания добродетели, блага можно отойти от полноты правды, избирая только поучительное», — проповедовал Ж. Шаплен, ибо цель искусства — полезное удовольствие (как орудие добродетели)². Но, признавая, что искусство служит нравственному совершенствованию, авторы трактатов об искусстве (прежде всего когда они сами были художественными авторами, как, например, знаменитые французские драматурги Корнель и Расин или немецкий поэт М. Опиц) подчеркивали, что эта миссия выполняется только при условии воздействия на чувства человека: «главное правило — нравиться и трогать; все прочие выработаны лишь затем, чтобы выполнять его»³; «полезное входит в поэзию только в форме наслаждения»⁴; «поэт пишет не тогда, когда он хочет, а тогда, когда его побуждает к этому волнение духа»⁵. «Пусть в каждом слове страсть всегда у вас пылает / И, к сердцу путь ища, волнует и сжигает. / Но если ваша речь в безумной страсти час / Сладчайшим ужасом не наполняет нас / И не родит в душе смущенной состраданья, — / Напрасны все слова, ученость и старанья», — предостерегал в своем знаменитом поэтическо-

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 180.

² Там же. С. 276, 279.

³ Там же. С. 423.

⁴ Там же. С. 363.

⁵ Там же. С. 448.

теоретическом трактате Н. Буало¹. Таким образом, искусство имеет адресата — сознание воспринимающего, причем важно, чтобы он обладал развитыми умом и чувствами, т. е. являлся бы «идеальным», но вовсе не конкретным персонажем, и не зрителем «вообще», ибо только тогда возникнет понимающее переживание. Предполагается, что настоящее искусство могут оценить только утонченные души, но не толпа², хотя и возникает вопрос — зачем же тогда их воспитывать? Но, во всяком случае для автора, должно быть важно дать воспринимающему установку на правильное понимание, для этого автор должен мастерски владеть языком искусства, разбираться в его законах. Большая часть эстетических сочинений классицистов посвящена именно вопросам техники того или иного вида искусства, прежде всего для оптимизации качества восприятия, а в самих художественных произведениях активизируются элементы, репрезентирующие зрителя в изображении, подчеркивающие экспозиционность живописи, архитектуры, сцены: всевозможные арки, кулисы, рамы³. Но не следует чрезмерно преувеличивать рационализм классицистов — они не забывали о специфическом для искусства общении чувствующих душ, о том, что оно, как писал П. Корнель, «через изображение страстей выявляет характеры, которые есть основа не только поступков, но и мыслей»⁴, что сам поэт (подчеркивал М. Опиц), «должен быть *eufantasiotos*, человеком с богатым воображением, с изобретательной фантазией, обладать великим и смелым духом, он должен вынашивать в себе возвышенные образы, далее его речь должна обрести искусство выражения... что человек сначала постигает что-то в своей душе и лишь затем выражает то, что понял...», что только взаимодействие страсти отображенной и страсти возбужденной составляет душу искусства⁵.

Знание искусства. Таким образом, в культуре XVII века постепенно развивалась и углублялась интуиция искусства, которая получит системное теоретическое воплощение уже в XVIII веке. Пока же идея искусства оказывается, прежде всего, подтекстом эстетически рефлектирующего сознания, активно действующая в области поэтики и художественной критики.

¹ Там же. С. 432.

² Там же. С. 300.

³ Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 73.

⁴ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 372.

⁵ Там же. С. 448, 459.

Главным полем, на котором XVII век совершил прорыв в эстетической сфере, стало само искусство, поэтому нельзя не согласиться с С. Даниэлем, заметившим, что «совершенно неверно представлять дело так, будто бы искусство лишь “отражает” идеи своего времени, будто бы оно дает лишь образно-предметное “выражение” того, что “содержится” в сознании той или иной эпохи. В тесном слиянии с другими потоками общекультурного развития искусство соучаствует в самом формировании идей и дает им свои особые определения»¹. Искусство этого времени не случайно называют «веком гениев», — Сервантес и Эль Греко, Бернини и Пуссен, Веласкес и Рубенс, Рембрандт и Бах — эти художники совершили поистине творческий прорыв в развитии мировой культуры. Созданные ими произведения помогают лучше понять истоки духовных поисков этого времени, интенции и принципы организации культуры, освещают новым светом философские идеи, подготавливают вызревание будущих теоретических эстетических концепций.

Эти способности искусства не оставались незамеченными и современниками. Так, Декарт писал, что «есть в нас искры знания, как в кремне — их философы извлекают посредством разума, но посредством воображения они высекаются и сверкают ярче»²; «в делах, касающихся человеческого ума, все, что начинает природа, всегда довершает искусство», заметил Ла Манардь³. По мысли Мартина Опица, «поэзия возникла раньше, чем было написано о ее искусстве, цели и особенностях; ученые только придали форму настоящих законов тому, что они подметили у поэтов... поэты древнее философов и их считали мудрыми людьми еще прежде, чем узнали само слово мудрость»⁴. Таким образом, искусство оценивалось как уникальный по целостности и тонкости проникновения, глубоко затрагивающий душу людей способ постижения мира. Джамбаттиста Вико писал, что «пифагорейцы, объясняя природу с помощью чисел, вовсе не думали, что вещи действительно состоят из чисел, они лишь пытались истолковать мир, который был вне их, с помощью мира, который несли в себе»⁵.

¹ Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003. С. 47.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. Т. 2. М., 1964. С. 213.

³ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 372. С. 319.

⁴ Там же. С. 445–446.

⁵ Погоняйло А. Г. Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998. С. 129.

Историчность. С именем Д. Вико связан еще один весьма важный аспект тематизма эстетической мысли XVII века — историчность. Он первый поставил проблему истории развития культуры, ее внутренних движущих сил, качественного различия исторических этапов. Но в этой исторической картине в скрытом виде содержались и его теоретические представления о сущности искусства. Он предложил свое объяснение того факта, что на ранних исторических стадиях развития общества и культуры, а также в детстве каждого человека преобладает склонность к художественному, а не научно-аналитическому рациональному мышлению: животные, первые люди, дети познают мир через чувства; поэтическая мудрость — первая мудрость язычества — начинается с чувственной, фантастической метафизики, и изначально причины вещей не осознавались, но воображались. Первопоэзия — это фантастический язык, оперировавший одушевленными, воображаемыми сущностями, придавая человеческий облик добродетелям, порокам, искусствам, связывая их с причинами и свойствами вещей¹. Основанием расцвета поэзии на ранних исторических этапах культуры он считал мифологичность сознания, а мифологии присущи целостность души и тела, ума и чувств. Поскольку мифологические сюжеты преобладали и в современном Вико искусстве, напрашивался вывод, что и в эту эпоху, а не только на заре человечества, искусство лучше других форм сознания способно представлять целостность мира и целостность человека. Многие мыслители XVII века (Декарт, Спиноза, Лейбниц), уделяя немало внимания различению объекта и субъекта, осознания и чувства, разума и души, искали основание для их гармонизации, соединения, и приходили к мысли, что образом такой высшей целостности является искусство.

Отношение к классике. Историчность эстетических размышлений XVII века проявилась и в вопросе об отношении к классике, что особенно ярко проявилось в так называемом «споре древних и новых». Корни отношения к античности не как к вечному эталону, а как к иной культурной эпохе, зарождались уже в Ренессансе, который не отождествлял себя с античностью, но создавал собственный миф античности и стилизовал себя под него. В культуре XVII века это отношение было поставлено под рациональный контроль. Во-первых,

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 644.

древние почитались не просто как непререкаемый авторитет, а как исторический, т. е. проверенный временем, а значит, как духовная опора, которой так не хватало в эпоху смены мивоззренческих парадигм. Во-вторых, связь-отличие с древними давала ощущение процессуальности истории, ощущение себя частью ее целостности, общих корней, оснований. В-третьих, укреплялось понимание того, что между прошлым и настоящим имеются важные различия. Проводился тщательный анализ принципов классической поэтики (Аристотель, Гораций), но для современности искали новых обоснований и аргументов «за», т. е. не относились к наследию как к аксиоме. Таким образом, прошлое культуры воспринималось как фундамент и инструмент, а современное ее состояние как продолжение, а не простое повторение. Как отмечал Ж. Делез, за повторением в культуре надо искать субъекта повторения. Тип повторения, свойственный XVII веку, относится к тому, что он называл «духовное повторение», включающее различие, в нем представлен элемент изменчивости идеи, оно гипотетично, вертикально, духовно, ценностно, происходит «под маской»¹.

Если говорить об эстетике XVII века в целом, то необходимо отметить, что наряду с главными тенденциями этого времени, т. е. барокко и классицизмом, доминировавшими в художественной практике и связанных с ней эстетических идеях, эта эпоха породила и такое оригинальное художественное направление, как европейский реализм, характерный прежде всего для голландской и немецкой, частично французской живописи. Голландская реалистическая живопись, давшая имена Я. Вермеера, Г. Терборха, Ф. Хальса, Я. Рейсдаля, стала ярким явлением истории европейского искусства. Распространение протестантизма в Северной Европе, с одной стороны, ограничило возможности живописного изображения религиозных сюжетов. С другой стороны, провозглашение Реформацией, наряду с монашеской аскезой, аскезы мирской как жертвенного служения Богу посредством добросовестного каждодневного труда и добропорядочной жизни обращало внимание художников к мирским сюжетам: изображению обыденного труда и быта крестьян, горожан, ремесленников, подразумевая религиозно-нравственную освященность этой повседневности. В сознании людей утверждались ценности будничной жизни простого человека в его непосредственной связанности с окружающей реальностью (природы, труда, семейной

¹ Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 40.

жизни, быта), что нашло отражение в пейзаже, натюрморте, портрете, изображении интерьера, жанровых сценах, наполненных жизненной характерностью, любовью и наивностью, вниманием к конкретным деталям и передаче фактуры. Красочная свежесть, композиционная ясность, пронизанность светом придавали этим картинам привлекательность и наглядность естественной красоты.

Реалистическая линия вписывалась в общую картину искусства XVII века с его склонностью к репрезентативности, множественности конкретных деталей, цветовой насыщенности, игре света — средствам, которые широко использовались как в барочной, так и в классицистской художественных картинах мира, но имели в этих системах свое особое обоснование. Вместе с тем реализм XVII века не вышел на уровень идейно-эстетического осмысления. Реалистическое направление, радикально изменившись, обрело свою собственную эстетическую идеологию только в XIX веке.

Литература

Источники

1. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964 Т. 2.
2. Лейбниц Г. Монадология // Лейбниц Г. В. Соч. в 4 т. М., 1982. Т. 1.
3. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
4. Спор о древних и новых. М., 1985.

Дополнительная литература

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009.

В книге выдающегося швейцарского историка искусства Генриха Вельфлина (1864–1945) дается сравнительный анализ стилевых особенностей и основополагающих принципов изобразительного искусства и архитектуры Ренессанса, классицизма и барокко.

2. Даниэль С. М. Европейский классицизм. СПб., 2003.

Книга известного петербургского историка искусства посвящена проблемам анализа европейского классицизма XVII–XX веков. Рассмотрены особенности классицистской художественно-эстетической картины мира (понимание прекрасного, картина природы, образ человека, иерархия жанров), тенденции ее исторической эволюции. Книга богато иллюстрирована.

3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998.

В книге французского философа XX века Ж. Делеза дается целостный анализ мировоззренчески-образной целостности философии (на материале философии Лейбница) и поэтики барокко через метафору «складка».

4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2.

В хрестоматии представлено собрание отрывков из текстов эстетических учений XVII–XVIII веков (Англия, Франция, Германия, Италия, Испания, Голландия, Россия).

5. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.

Хрестоматия является собранием фрагментов философских, эстетических текстов французских, английских и немецких классицистов XVII века.

6. Михайлов А. В. Поэтика барокко // Историческая поэтика. М., 1994.

В статье известного историка культуры и искусства А. В. Михайлова содержится обобщенный философско-эстетический анализ культуры барокко.

7. Погоняйло А. Г. Философия заводной игрушки, или Апология механицизма. СПб., 1998.

В книге петербургского философа А. Г. Погоняйло рассматривается философско-художественная картина мира в европейской культуре XVII века сквозь призму познавательно-игрового принципа механицизма. Анализируется творчество Сервантеса, Декарта, Веласкеса и Вико.

8. Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000.

В книге рассматривается культура XVII века (преимущественно Испании) как художественно-эстетическая целостность, предъявленная в театрализованности жизни и мышления и образованная взаимопроникновением форм искусства (драматургия и театр) и повседневной жизни.

Темы семинаров

1. Соотношение барокко и классицизма как единство и борьба противоположностей.

2. Принцип репрезентативности в эстетике и поэтике XVII века.

3. Становление идеи искусства в эстетике XVII века.

4. Роль искусства в формировании картины мира в культуре XVII века.

5. «Остроумие» как категория барочного художественного мышления.

6. Критический рационализм классицизма XVII века.

Темы курсовых работ

1. Образ реальности в эстетике XVII века и принцип правдоподобия.
2. Соотношение воображения и понимания в эстетике XVII века.
3. «Открытое произведение» в поэтике барокко.
4. Ориентация творчества на формирование «понимающего восприятия» в классицизме XVII века.
5. Театр и театрализация как художественная модель и культурный прообраз XVII века.
6. Сравнительный анализ отношения к античности в эстетике Возрождения, XVII и XVIII веков.
7. Традиционное и новое в трактовке художественного творчества классицистами XVII века.
8. Проблема предназначения искусства в эстетике XVII века.
9. Роль метафоры в поэтике барокко.
10. «Эстетика выражения» или «законодательная эстетика» как альтернативы культуры XVII века.

Глава 6

XVIII ВЕК — ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Особенности философско-художественной культуры XVIII века. В солидном историческом лексиконе, посвященном этому периоду, отмечается: «Редкое столетие снискало столько эпитетов, как XVIII век: галантный век, век разума, век революций, век Просвещения»¹. Все эти эпитеты справедливо отмечают различные аспекты этого наполненного событиями времени. Но для нашей истории главным в нем было то, что в Европе появилось *понятие эстетика* как собирательное для изучения и наших восприятий и понимания искусства. Книги европейских просветителей свободно попадали в Россию и оказывали в ней влияние на умонастроения.

Вместе с тем следует обратить внимание на то, что продолжалось развитие философии *человека*, который уже с XVII века рассматривался как со стороны разума, так и со стороны опыта. Это породило даже своеобразное национальное «разделение» труда — преобладание картезианской традиции во Франции и эмпирического (сенсуалистского) направления в Англии. Должен быть отмечен и характерный для этого времени интерес к истории и самой культуры и к такой ее части как искусство.

Более глубоким становится понимание античной классики. Кроме продолжавшегося в классицизме удерживания ее норм, мифологии, ориентации на римское наследие, появляется интерес к проблемам свободы в греческом полисе, морально-нравственной стороне его жизни.

¹ Исторический лексикон. XVIII век. Энциклопедический справочник. М.: Знание; Гуманитарный центр Владос, 1996. С. 5.

ни как влиявших на короткий и мощный взлет греческого искусства в V–III веках до н. э. Именно в XVIII веке античная классика Греции получила определение «золотой век».

Следует также указать на тот факт, что большие успехи XVIII века в изучении мира растений и животных, в установлении их происхождения и систематизации, открытие законов в физике и химии, великие географические открытия влияли на более современное представление европейцев о природе. Напомним, что это время, как «век разума», Просвещение, было отмечено трудами блестящих ученых — в Англии И. Ньютона, во Франции Ж. Л. Бюффона, А. Л. Лавуазье, Ж. Л. Лагранжа, в России М. Ломоносова и Эйлера, в Швеции К. Линнея.

Это определяло понимание лозунга теоретиков и художников того времени «подражание природе» не просто как отражение, но как проникновение в тайны природы, выявление в ней скрытых сторон.

В истории искусства XVIII века обращает внимание не только продолжавшийся с прошлого века дуэт классицизма и барокко, но и появление произведений, ориентированных на сильные в начале века гедонистические настроения с пряной сексуальной добавкой, с которыми воевали просветители. Появляется и буржуазная драма («слезливая комедия»), поддержанная теми же просветителями, живопись, ориентированная на внимание к гражданским и семейным добродетелям. В конце века дают о себе знать совсем новые направления — сентиментализм и романтизм. Жизнь искусства в это время была активной и достаточно разнообразной.

Поэтому необходимо отметить новые черты институтов художественной культуры. Появляются первые музеи: в 1743 году — Британский музей, в 1793 году Конвент открывает в Париже Музей искусств. Однако основным является становление такого нового явления как художественная критика¹ в разных странах Европы, но раньше всего в Англии и Франции. Это свидетельствовало о расширении зрительской аудитории и появлении (в силу менявшейся системы заказов и реализации произведений) определенного отрыва создателей произведений от увеличившейся в числе публики. Этот отрыв и создал благоприятную почву для появления художественного критика как фигуры, профессионально обращенной и к создателю произведений, и к тем, кто эти произведения воспринимал. Проблема художественной

¹ Художественная культура в докапиталистических формациях. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. С. 33–40.

критики широко обсуждалась. Многие просветители были не только теоретиками, но и яркими критиками.

Журналы и их активная деятельность — как части институтов художественной культуры — новая примета XVIII века. В 1711 г. в Англии начинает выходить «Спектейтор» Аддисона, в первом номере которого издатель обращается к читателям с рассказом о себе и целях предпринимаемой им работы. В значительной степени она была связана с художественной критикой и формированием вкуса читателей. Во Франции появляется рукописный журнал энциклопедиста Гримма, в котором публиковались просветители, в том числе и Дидро. С журналами связана деятельность одного из видных деятелей российского Просвещения Н. И. Новикова.

В числе институтов художественной культуры следует указать и на роль академий, профессионально готовивших живописцев, скульпторов, архитекторов. В это время академии выступали как опора классицизма, официального искусства. К существовавшим в Европе академиям в 1757 году присоединилась созданная в России стараниями И. И. Шувалова Академия художеств. Академии сохраняли определенный профессиональный престиж, постепенно порождая то, что будет названо академизмом, что уже в XIX веке тормозило развитие нового в искусстве.

В научной литературе XVIII века достаточно широко обсуждались проблемы прекрасного, совершенного, возвышенного. Не случайно именно в это время было найдено имя — *эстетика* — для выделения в особую часть философии размышлений о способности человека воспринимать с помощью воображения ценности, не имеющие для него прямого практического или познавательного значения.

О месте чувств в эстетическом восприятии и задачах искусства в начале Просвещения. Аббат Ж.-Б. Дюбо (1670–1742) писал о значимости «внутреннего чувства» для того, чтобы мы могли предаваться впечатлениям от художественного произведения. Путешествие в Англию и знакомство с Локком привели его к убеждению, что очень важную роль в психологии человека (а отсюда и в искусстве) имеет инстинкт самосохранения. Дюбо был одним из немногих сенсуалистов во Франции. Он писал о том, что помимо внешних ощущений мы обладаем еще и шестым чувством, которое является *чувством вообще*. Именно оно и говорит нам, «прекрасно ли произведение». Сила чувства совпадает с разумом, она не противоречит ему. Эти идеи

были положены в основу его историко-эстетических исследований. Он много занимался древней историей и искусством греков и римлян, но хорошо знал и современное ему искусство, авторитетами в котором были для него Мольер в драматургии, Лебрен в живописи и Расин в поэзии. Основное его произведение вышло в 1719 году, оно носило теоретико-эстетический характер и называлось «Критические размышления о поэзии и живописи». Книга имела три части. В двух первых рассматривались общие черты указанных видов искусства и идеи влияния климата на развитие искусства. Третья часть содержала анализ «театральных представлений Древних» с выходами к проблематике первых двух частей. Работа Дюбо получила положительную оценку Вольтера, с которым у него сложились дружеские отношения. Книга была очень популярна, в XVIII веке она выдержала семь изданий.

Дюбо полагал, что все искусства имеют общую основу, состоящую в том, что все они используют принцип подражания, изображая то, что способно нас растрогать. Вступление к своей работе «Критические размышления...» он начинает словами: «Хотя всем известно, что стихи и картины доставляют нам чувственное удовольствие, тем не менее трудно объяснить, в чем оно состоит и почему оно обладает подчас признаками настоящей страсти. Ведь произведения Поэзии и Живописи вызывают наибольший восторг тогда, когда им удастся растрогать нас»¹. Приведя ряд примеров, Дюбо заключает: «Что справедливо для Живописи, справедливо и для Поэзии, и поэтические подражания трогают нас лишь в той степени, в какой тронул бы предмет, которому подражают...»² Эту фразу можно назвать основной идеей «Критических размышлений...». Дюбо полагает, что искусство, создавая копию предмета, события, «живет искусственной жизнью, заимствованной у реального предмета, в котором кипит естественная активность и который воздействует на нас в силу власти, вложенной в него самой природой»³.

Считая, что искусство воспринимается чувством, Дюбо одним из первых назвал истинным ценителем произведения *простого человека*, который лишен претензий на понимание искусства, его тонкостей, на что

¹ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., Искусство, 1978. С. 30.

² Там же. С. 57.

³ Там же. С. 45.

претендуют знатоки и критики (этот тезис в художественной критике повторит позже Д. Дидро).

Дюбо был первым исследователем, отметившим влияние климата, географических условий на характер искусства разных стран. Но Дюбо был также первым, кто писал, что, кроме «физических» причин (климат, телесное развитие людей, физиологическая система художников), имеются и «моральные» причины. Под ними он разумел организацию общества, создание правителями мирных условий и обеспеченной жизни народов. Сочетание этих причин способствует расцвету искусств, который происходит не постепенно, а скачком. Поэтому Дюбо называют и первым социологом искусства.

Идеи Дюбо, весьма популярные во Франции, были особенно оценены в научном плане не во Франции, а в Германии. Так Винкельман часто ссылается на Дюбо в своей «Истории искусства древности», хотя и нередко с ним спорит. Значимой фигурой Просвещения был Дюбо и для Лессинга («Лаокоон»), которого интересовали не сходства разных видов искусства — например поэзии и скульптуры, — а особенности каждого из них.

В XVIII веке большой вклад в становление эстетики как науки был сделан исследователем, который, не будучи собственно просветителем, активно включался в обсуждение проблем своего времени. Речь идет о Ш. Баттё (1713–1780) и его книге «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746 г.), чрезвычайно популярной в XVIII веке. В поиске этого *общего* принципа Баттё двигался от искусствознания, а не только от философии. Взяв для исследования уже не два, как Дюбо, а *семь искусств*, которыми, по его мнению, исчерпывался круг изящных искусств (создающихся для удовольствия) и круг искусств «прикладных» (соединяющих пользу и красоту). Сюда вошли поэзия, живопись, скульптура, музыка, танец, архитектура и красноречие. О значении искусств в жизни культуры Баттё пишет: «Искусства воздвигали города, объединяли разрозненных людей, цивилизовали их, сделали общительными»¹. Объединяющим принципом всех искусств он полагает «*подражание прекрасной природе*»: «Обосновывая подражание прекрасной природе, — писал Баттё в первой главе части 1 (всего их три) своего исследования, — мы исходим: 1) из самой природы гения, творящего искусство; 2) из природы вкуса, являющегося

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М.: Искусство. 1964. С. 378. Т. 2.

арбитром»¹. Баттё видел в гении внимательного *наблюдателя* природы, когда открываются ее мельчайшие детали, а результатом наблюдения становится *творчество*². Вторым элементом эстетических взглядов Баттё является широко обсуждавшаяся в XVIII веке *проблема вкуса*. Сравнивая вкус с наукой, он говорит о том, что вкус связан с тем, что нас касается, вкус — это чувство. Как и творчество гения, Баттё связывает вкус с прекрасной природой, повторяя заповедь классицизма: «...в общем возможен лишь один хороший вкус — тот, который одобряет прекрасную природу, а все, кто ее не одобряет, обладают, несомненно, дурным вкусом»³. В названии этой главы о вкусе есть дополнение: «но в частных вопросах возможны различные вкусы». Это уже XVIII век, знавший и много толковавший о причинах различия вкусов. Так как же обосновывал Баттё эти различия? Опять же, используя мысль Дюбо о влиянии климатических условий на характер искусства, когда, не ссылаясь на предшественника, он говорит о том, что «французская и итальянская музыка имеют свои особенности»⁴. Главную причину *разлигия вкусов* Баттё усматривает в *богатстве природы*. Это богатство она раскрывает то одной стороной, то другой. Вкус в таком случае может разниться у разных людей. Главное, считает теоретик, чтобы вкус при этом различии «был связан с какой-то частью природы»⁵. Продолжая эту мысль, Баттё пишет: «Пусть одни любят веселое, радостное, другие — серьезное, одни — наивное, другие — великое, возвышенное и т. д. Все эти элементы содержатся в природе и резко отличаются друг от друга в силу контраста». Поиск одного принципа, который лежит в основе *всех искусств и вкуса*, ведет исследователя к природе, к утверждению обязательности для художника принципа *подражания прекрасной природе*, с учетом того, что подражание создает лишь *копию*, иллюзорность которой была признана уже в Древней Греции.

Творчество Ш. Баттё высоко ценил М. С. Каган. «Желание выявить единый принцип художественной деятельности,— писал он,— привело Баттё к соединению теории искусства с теорией красоты и теорией вкуса,

¹ Там же. С. 379.

² Там же.

³ Там же. С. 389.

⁴ Там же.

⁵ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М.: Искусство. 1964. С. 390. Т. 2.

так впервые в истории европейской эстетической мысли была найдена та *своеобразная структура предмета эстетики*, которая определила возможность и необходимость ее существования в качестве особой философской дисциплины»¹.

Наделение эстетики статусом философской науки. «Крестным отцом», давшим имя «эстетика» разделу философии, изучающему способность воспринимать и создавать идеальные образы в конкретном материале (слово, звук, камень, цвет), был немецкий философ Александр Готлиб Баумgarten (1714–1762). Ученик и последователь Х. Вольфа, он впервые выдвинул понятие *эстетика* в 1735 году, в своем труде «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения»². В нем были обоснованы начала философской эстетики. В последовавших трудах по различным вопросам философии Баумgarten неоднократно возвращается к понятию «эстетика». В 1750 году появляется первая часть его труда «Эстетика, предназначенная для лекций», в 1758-м — вторая, оставшаяся незавершенной, в которой речь шла об искусстве.

Слово «эстетика» было образовано Баумgartenом от древнегреческого *aisthetikos*, т. е. чувственно воспринимаемый. Он предлагал очень широкое применение эстетики — в филологии, риторике, герменевтике, поэтике, теории музыки. Красоту философ видел в «совершенстве чувственного познания». Красота же произведения искусства проявляется в согласованности содержания, порядка и выражения. Затрагивалась Баумgartenом и проблема величины, отражавшая интерес к тому, что получило название *возвышенного* и было разработано как эстетическая категория в том же XVIII веке.

Под чувственным познанием Баумgarten понимал «аналог разума», «низшую логику». В понятие «аналог разума» входили и остроумие, и острота мысли. К нему же относились эмоции, так как Баумgarten говорит об «энтузиазме совершенного эстетика», который у него не только теоретик, но и «виртуоз, владеющий техникой искусства».

Такова теоретическая позиция «крестного отца» нашей науки. Тот факт, что имя эстетика, данное Баумgartenом одному из разделов философии, было воспринято не только классиками немецкого

¹ Лекции по истории эстетики. Кн. 2. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974. С. 22.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М.: Искусство. 1964. С. 35. Т. 2.

идеализма XVIII–XIX веков, но и сохраняет значение до наших дней, дает основание считать этот факт одним из важнейших событий эпохи Просвещения.

Проблема вкуса как одна из центральных в эстетике Просвещения. В числе эстетических проблем, интересовавших философов этого времени, следует выделить проблему *вкуса*, ставшую актуальной в обстановке демократизации и безусловного роста роли искусства в жизни общества. Проблема вкуса, столь сложная для изучения и ныне, первоначально привлекла внимание мгновенностью и дорефлексивностью реакции человека на произведения искусства, события, картины природы, лишенные для него практического или познавательного интереса. Сложившееся в классицизме представление о высоком вкусе, основанное на рационализме и нормативности, уже не устраивало. Круг произведений, событий, картин природы, эстетически открывшихся человеку XVIII века, был так велик, что существовала научная необходимость более широкого обсуждения проблемы ориентации в этом многообразии.

Начальный период эпохи Просвещения отмечен стремлением, говоря о вкусе, подчеркнуть его чувственный характер. В статье Вольтера «Вкус», написанной для «Философского словаря», указывается на связь вкуса как способности «распознавать пищу» и вкуса как «чувства красоты и погрешности во всех искусствах». Кроме этимологической связи между ними автор указывает на схожесть самого характера этих чувствований: их мгновенность и *недискурсивность*.

Еще ярче это видно у знаменитого просветителя начала века Ш. Л. Монтескье, книгой которого «Дух законов» (1748) зачитывались многие, в том числе и в России. Дискуссии о ней шли весь XVIII век и часть XIX-го. То, что является продуктом вкуса, — удовольствие от произведений искусства — приспособлено, по Монтескье, прежде всего к механизму чувственных восприятий человека, его рецепторам. «Форма нашего восприятия совершенно случайна, — писал он в «Опыте о вкусе», — но если бы мы были созданы иначе, то и чувствовали бы иначе. Имей наш организм одним органом больше или меньше... наше понимание поэзии изменилось бы»¹. Монтескье сделал попытку переосмыслить в духе сенсуализма те категории, которыми пользовались рационализм и классицизм XVII века. Так, «мгновенность» эстетической

¹ Монтескье Ш. Избранные произведения. М., 1955. С. 738.

оценки объяснялась ими врожденным характером красоты. Нет, возражал Монтескье, можно говорить лишь о том, что здесь имеет место «быстрое и замечательное применение неизвестных нам правил, сами же эти правила порождаются приспособлением произведения к особенностям чувственного восприятия». Поэтому он рассматривает симметрию, порядок и т. п. не как идеи, а как состояния души (ее удовольствия). Их положительный характер определяется тем, что они полезны и помогают чувственным контактам с миром.

Значительный шаг в изучении проблемы вкуса был сделан английской философией, строившей научный поиск на признании того, что человек все получает из опыта, который основывается на чувственности, передающей полученную в опыте информацию сознанию, которое затем ведет с ней сложную работу.

Большое место занимали проблемы прекрасного наряду с моралью в трудах английского просветителя А. Э. К. Шефтсбери (1671–1713). В работе «Характеристика людей, нравов, мнений и времен», вышедшей в 1711 году, он намечает новые подходы к проблеме вкуса. Так, Шефтсбери, как бы предвосхищая будущие споры, утверждал, что эстетические оценки не могут определяться неким качеством материала. В духе времени Шефтсбери отличал эстетический вкус от вкуса гастрономического, как более высокое проявление духовных качеств человека, связывая вкус с моралью, имевшей для философа абсолютный характер. Понятие «естественного человека», означавшее у Шефтсбери критическое отношение к цивилизации, было воспринято другими европейскими философами, в частности К. А. Гельвецием.

Близким к Шефтсбери было понимание вкуса у шотландского представителя Просвещения Г. Хома (1696–1782). В изданной в Эдинбурге трехтомной книге «Элементы критики» (1762–1765) философ и эстетик наряду с проблемой прекрасного обращает внимание на проблему возвышенного. Глава 4 его книги называется «О величественном и возвышенном». Он прямо пишет о различии чувства прекрасного и чувства возвышенного: первое из них связано с радостью, а второе — отлично от чувства прекрасного, оно, по выражению Г. Хома, «скорее серьезно, чем радостно». Этот подход, различающий два эстетических переживания, будет развит И. Кантом в конце XVIII века.

При обсуждении вкуса вставал острый вопрос о том, что в области эстетического отношения существует вкус индивидуальный и общий. Этой проблеме была посвящена работа видного шотландского сенсуалиста Дэвида Юма (1711–1776), носившая название «О норме

вкуса» (1739). В Эдинбурге он был известен как автор статей о впечатлениях от театра, выставок живописи, от архитектуры Франции, где он жил (представляя Шотландию) и неоднократно бывал. Очевидно, эти впечатления сделали для него интересной проблему несовпадения вкусов индивидуальных и общих, поиск путей снятия, по возможности, этой разницы: «Естественно, — писал Юм — что мы ищем норму вкуса, т. е. норму, позволяющую нам примирить различные чувства людей или найти, по крайней мере, какое-то решение, которое бы дало возможность одобрить одно чувство и осудить другое»¹. Он указывает, что люди, казалось бы одинаково воспитанные, во вкусах разнятся. Юм не упускал возможности показать значимость при этом религиозных убеждений. Он осуждает заповеди Корана, в котором усматривает моральные поучения «дикие и нелепые».

Будучи сенсуалистом, Юм отмечает, что обманываться могут и наши рецепторы. В качестве примера он пересказывает одну из баек Санчо (Сервантес «Дон Кихот») о том, как на праздник вина были приглашены двое известных дегустаторов. Один вино похвалил, отметив, что ему мешает привкус металла, а другой, присоединившись к похвале вину, посетовал, что в нем чувствуется вкус кожи. Весело распив бочку, на ее дне собравшиеся обнаружили старый ключ на кожаном ремешке.

Из этого примера Д. Юм делает два вывода. Первый, что он «служит для нас поучительным примером удивительного сходства духовного и физического вкуса»². Второй вывод касается того, что можно назвать «утонченностью вкуса»: «В тех случаях, когда органы настолько утончены, что от них ничего не ускользает, и в то же время так точны, что способны схватывать каждую составную часть данной смеси, тогда мы это называем утонченностью вкуса, независимо — применяем ли мы эти термины в литературном или в метафорическом смысле»³. Затем следует настойчивое приглашение к возможному развитию индивидуального вкуса, поскольку именно он есть источник самых «утонченных и самых невинных наслаждений», в чем сходятся чувства всего человечества. При этом важно использовать опыт, который при выработке вкуса не менее важен, чем при овладении любыми навыками: «Опыт

¹ Юм Д. О норме вкуса // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 143.

² Там же. С. 147.

³ Там же.

настолько полезен для распознавания прекрасного, что прежде чем судить о какой-либо значительной работе, нам необходимо неоднократно внимательно прочитать и вдумчиво рассмотреть это произведение в различных аспектах»¹.

Примиришь противоречия индивидуального и общего вкусов может только художественный критик, о требованиях к которому Д. Юм интересно и подробно говорит в этой работе. К художественной критике как «проблеме века» мы вернемся ниже и расскажем о требованиях Д. Юма к профессиональному критику.

Иначе подходил к проблеме вкуса видный английский философ и политик Эдмунд Берк (1729–1797). Убеденный сенсуалист, подходивший к человеку биологически и считавший его психологические свойства неизменными, он полагал, что эстетические представления возникают на основе чувства самосохранения и чувства общительности. В книге «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» (1756) он утверждает, что то, «что называют вкусом, не есть простое понятие, но оно составляется из восприятия первичных наслаждений чувств, вторичных наслаждений воображения и из заключений разума по поводу различных отношений между ними, а также по поводу человеческих страстей, нравов и действий»². Эти составляющие необходимы, чтобы образовать вкус и «основание всего этого одинаково для каждой человеческой души». Философ высказывает сомнение по поводу взгляда на эстетическое суждение как мгновенное, подобное «инстинкту... с первого взгляда, без предварительного суждения о его достоинствах и недостатках»³. Нередко люди, еще раз увидев привлекшее их произведение, а главное, поразмыслив, меняют свое мнение. Заканчивая раздел введения «О вкусе», Берк вполне в духе Просвещения замечает: «...вкус (чем бы он ни являлся) совершенствуется точно так же, как наша способность суждения, а именно, благодаря расширению наших познаний, пристальному вниманию к предмету и частому упражнению»⁴. Идея воспитания вкуса была близка многим представителям Просвещения.

¹ Там же. С. 149.

² Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 99.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 100.

Возвращаясь на континент, мы застаем дальнейшее развитие темы вкуса. Второе поколение просветителей (Дидро, Гельвеций, Руссо) стремилось показать сложную структуру вкуса, определить его генезис.

В работах Д. Дидро мы находим мысль о природе вкуса, который, по его мнению, состоит в особом соединении трех компонентов: чувственного восприятия, рациональной идеи и эмоции переживания. Он подчеркивает недостаточность только одного компонента — чувственного восприятия: «Лишите звук всякой побочной нравственной идеи и вы лишите его красоты. Удержите какой-нибудь образ на поверхности глаза так, чтобы полученное впечатление не коснулось ни разума, ни сердца вашего, и в этом впечатлении не будет ничего прекрасного»¹. Что же касается генезиса вкуса, то Дидро рассматривал его в связи с биологическими потребностями и приходил к выводу, что вкус появляется тогда, когда человек выходит из-под власти физической необходимости: «Природа требует необходимого. Вкус же требует, чтобы необходимое было наделено добавочным качеством, делающим его приятным для нас»². Для этой трактовки характерно не противопоставление различных сторон вкуса (чувственной и рациональной, утилитарной и незаинтересованной), а их соединение в некоем взаимодействии. Поиск диалектического момента в эстетике вообще показателен для Дидро.

В проблеме вкуса французских просветителей интересовала социологическая сторона. Подобный подход позволил им выступить против уступок рационализму у некоторых английских философов (врожденность чувства прекрасного и доброго).

Собственно социологической являлась проблема множественности вкусов. Она имела различные стороны, которые и изучались просветителями — речь шла о природе самого этого феномена, о его исторических формах, о возможности унификации вкусов. Французские просветители оптимистически смотрели на проблему множественности вкусов. Она не представлялась им антиномичной, полной драматических конфликтов. Им казалось, что достаточно противопоставить аристократическому вкусу настоящий, «просвещенный вкус», базирующийся на знании, чтобы доказать несостоятельность монополии аристократии на прекрасное. Множественность вкусов представлялась возникшей в результате слабого управления и дурного воспитания.

¹ Дидро Д. Собр. соч. М., 1946. С. 350.

² Там же.

В резкой форме о связи вкусов и порядков в обществе высказался Руссо. В романе «Эмиль» (1762) он писал без обиняков: «Нашим вкусом руководят артисты, вельможи и богачи. А ими руководят их собственный интерес или тщеславие... безграничная роскошь является законодателем и предписывает считать прекрасным то, что дорого и недоступно. Это прекрасное, которое вовсе не подражает природе, старается во всем ей противоречить. Поэтому роскошь и дурной вкус неразлучны»¹. Руссо был одним из первых, кто почувствовал те манипуляции со вкусом публики, которые неизбежны в обществе, строящемся на экономическом неравенстве.

Внимание теоретиков к проблеме вкуса поддерживалось реально происходившей в обществе сменой вкусов. Приобщение к художественной культуре более широких демократичных масс, ослабление сословных различий, повышение интереса к особенностям личности и ее психологическому складу вело к переменам в общественной психологии, смене ценностей. Эта смена сказалась, например, на судьбе такого жанра живописи, как портрет. XVIII век — век парадного официального портрета, нашедшего яркое воплощение в живописи всех европейских стран, в том числе и России. Однако постепенно все большее распространение получает портрет с показом настроения, душевной сути изображенного. Здесь уже слышны мотивы грядущего сентиментализма и романтизма. Так Ж. Л. Давид изображает Бонапарта как волевою личность, героя, а не просто как военного в высоких чинах. Представители блестящей портретной живописи России Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский даже парадные портреты писали с показом индивидуальных особенностей изображенных. Но особенно ярко в обычных портретах раскрывалась многогранность личности у Ф. Рокотова, с его лиризмом. Триада Просвещения — человек естественный, человек разумный, человек общественный — нашла воплощение в портретах Д. Левицкого, настроенная сентиментализма — в портретах смолянок В. Боровиковского.

Аналогичные явления происходили и в моде. Исключительно сложный, совершенно непригодный для какой-либо деятельности костюм аристократки все больше уступает место простому буржуазному платью, жабо у мужчин сменяется шейным платком, предшественником современных галстуков. Сентиментализм приносит моду на легкие женственные платья, а в мужской моде — на шляпы «боливара», где происходит также ряд изменений в соотношениях жилета и панталон.

¹ Руссо об искусстве. М., 1956. С. 106.

Мы говорили выше, что просветители разных стран уделяли большое внимание воспитанию хорошего вкуса. У Гельвеция хороший вкус понимается очень широко, включая «глубокое знание человечества и духа времени», «изучение вкусов публики и произведений». У Дидро «вкус — это легкость, приобретаемая повторными опытами, с какой постигаешь истинное и доброе»¹. Вместе с тем вкус представлял собой понятие развивающееся, зависимое от общественных отношений. Гельвеций писал: «...под словом вкус не нужно понимать точное знание прекрасного, способное поразить народы всех времен и всех стран, но более частное знание того, что нравится обществу у данного народа»². Это же «частное знание» должно исходить из того, что изменению вкусов общества всегда предшествуют некоторые изменения в форме правления, в нравах, законах и положении народа, что объясняет «скрытую зависимость между вкусами народа и его интересами»³.

Многообразие вкусов объяснялось французскими просветителями не столько изнутри, не из различия индивидов, как это делали английские философы, а извне, влияниями на индивидов тех факторов, которые превращают «естественного человека» (выражение, заимствованное у Шефтсбери) в человека социального.

Фигура художественного критика как новая проблема эстетики Просвещения. Мысль о том, что вкус поддается воспитанию, подчеркивалась почти всеми философами XVIII века. Вслед за ней вставал вопрос о том, кто же может быть верным помощником в этом сложном индивидуальном процессе — выработке хорошего вкуса.

Известный английский поэт XVIII века, которого знали и в России, Александр Поп в «Опыте о критике» (1711) язвительно писал о критиках, предъявляя им свои требования:

Но вправе имя критика носить
И славу петь и сам ее вкусить
Лишь тот, кто меру сознает всего:
Таланта, вкуса, званья своего,
Кому не служит аргументом брань,
Кто зрит, где ум, где дурь и где их грань.

¹ Дидро Д. Собр. соч. М., 1946. С. 269.

² Гельвеций К. А. Об уме. М., 1938. С. 298.

³ Там же.

Следовали за этим и более конкретные пожелания, придерживаясь которых можно стать «критиком», а не «критиканом»¹.

Эта тема обсуждается и у Д. Юма («О норме вкуса»), поскольку в культуре появилась новая фигура — художественный критик. Мы уже упоминали о том, что в указанном очерке Д. Юм называл требования, которым должен отвечать критик, чье мнение заслуживает внимания. «Только высоко сознательную личность, — писал Юм, — с тонким чувством, обогащенную опытом, способную пользоваться методом сравнения и свободную от всяких предассудков, можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единения этих данных, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного»².

Подтверждением и практическим развитием взглядов просветителей на вкус являлась их деятельность в области художественной критики. Просветители освобождают формирующуюся критику от капризов субъективных предпочтений «знатоков», поднимают ее с уровня салонных бесед до уровня теоретических эссе, написанных ярко и увлекательно. Острие критики было направлено против искусства, которое служило, по словам художника Давида, «вкусам и капризам кучки сибаритов с карманами, набитыми золотом». Она отстаивала ростки нового искусства, пропагандируя высокие, гуманные идеи. Гражданственность этих критиков стала традицией. Ее восприняли и развили в своей деятельности великие критики Германии (Лессинг), России и других стран.

Художественную критику просветителей В. Белинский назвал «движущейся эстетикой». Это относится не только к российским критикам, но и к европейским.

Творчество Д. Дидро — яркий пример единства теоретико-критической деятельности. Философ, писатель, драматург (автор трех пьес) Денни Дидро оставил яркий след в истории XVIII века. Известен интерес Дидро к России, которую он посетил по приглашению императрицы Екатерины II.

Дидро как никто другой чувствовал пульс артистической жизни и глубоко разделял ее радости и невзгоды. В своих художественно-критических работах он никогда не оставлял позиции теоретика. В творчестве

¹ Пол А. Опыт о критике // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М.: Искусство, 1982.

² Юм Д. О норме вкуса // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 153.

Дидро критик, писатель, философ слились в одно неразрывное целое. Это помогло ему за быстротечностью художественной жизни разглядеть многие важные закономерности искусства.

В числе наиболее известных работ Дидро-критика — целый ряд обзоров ежегодных выставок Академии в Лувре, называвшихся Салонами и давших имя его обзорам (первый из них написан в 1759, последний — в 1781 г.), небольшой «Опыт о живописи» (1765), заметки о новой манере актерской игры — «Парадокс об актере» (1770), о музыкальной жизни Парижа — «Племянник Рамо» (1770). Многие из них не были известны широкой публике, так как появлялись только в рукописном журнале Гримма. Но Дидро лично знали многие музыканты, актеры, художники, с которыми он любил обсуждать выставки, спектакли и концерты. Его точка зрения тут же становилась известной практикам искусства.

Для Дидро-критика, как и для других критиков-просветителей, характерна тесная связь их рассуждений с вопросами мировоззрения. Нередко анализируемое художественное произведение давало Дидро повод перейти к прямому рассмотрению философских или социальных вопросов — например, отношений между человеком и природой («Салон 1767»), проблемы неврожденного характера идей («Опыт о живописи»), обоснования эстетического идеала интеллигента («Племянник Рамо») и т. д.

Особое значение имел демократический характер мировоззрения просветителей. Адресат критических эссе — не знаток, не меценат. С мыслями об искусстве он обращается к людям мало искушенным в его тонкостях (вспомним Дюбо). В случае затруднений с оценкой Дидро прибегает к арбитру, которым для него является простой человек, случайно увидевший картину или услышавший мелодию. Главный аргумент критика — его непосредственная эмоциональная реакция.

Дидро-критик требовал от художника превращения искусства в средство, которое «заставило бы нас любить добродетель и ненавидеть порок». Утверждение морализующего характера искусства проводилось Дидро неуклонно, на протяжении многих лет. В эссе «Салон 1763» в связи с работами Греза он восклицал: «Мне по душе сам этот жанр — нравоучительная живопись. И так уж кисть долгие годы была посвящена восхвалению разврата и порока. Смелей, мой друг Грез! Морализируй в живописи, у тебя это получается прекрасно»¹. Острота

¹ Там же. С. 60.

выступлений Дидро была вызвана довольно сильной гедонистической тенденцией в живописи с пряными эротическими сюжетами. Можно считать это явление своеобразной реакцией на холодность классицизма, но оно характерно для последних лет власти аристократии, развивавшей тему человека именно с этой стороны. Аналогичные явления отмечались и в литературе — как раз в эти годы выходят «Опасные связи» П. Шодерло де Лакло, появляются романы маркиза де Сада. Для критики церкви не пренебрегал сексуальной тематикой и сам Дидро (роман «Монахиня»). В живописи мишенью его критики стало творчество Ф. Буше, директора Парижской академии, «королевского» живописца, кисти которого принадлежат эрмитажные «Триумф Венеры» и «Пастушеская сцена». От этой живописи отличалось творчество Ж. Б. С. Шардена, писавшего бытовые сцены, натюрморты («Молитва перед обедом», «Прахка»). Об одной из его картин восторженно писал в своих «Салонах» Дидро. Следует отметить и чуждого эротическим сюжетам Г. Роббера, писавшего архитектурные пейзажи. Он был членом Парижской академии, а в 1802 году объявлен «почетным вольным общником» Петербургской академии художеств. Это звание с екатерининских времен носил и Дидро.

Критика Дидро несла искусству новые идеи, она поддерживала все, что представлялось в нем новым, прогрессивным. Наиболее яркий пример — борьба Дидро с установленной классицизмом XVII века иерархией жанров. В своем нормативном произведении «Поэтическое искусство» (1674) Н. Буало даже не упоминал бытовой роман, роман «плутовской», комическую оперу, жанровую живопись (творчество братьев Ле Нэн). Но все это уже существовало. Третье сословие, не имевшее еще сил для других форм самоутверждения, именно в этих жанрах противопоставляло феодальному упадку нравов свой идеал патриархальной добродетели и чувство юмора. Дидро, не разрушая целиком привычную пирамиду жанров (высокие и низкие), нарушал ее стройность — вводил так называемые «средние жанры». Тем самым «бесправные» новички получали теоретически обоснованный статус в жанровой семье.

Театр как объект теоретического и художественно-критического анализа. Просветители много размышляли и писали о театре, поскольку этот вид искусства пользовался в XVIII веке большой популярностью. Кроме бродячих трупп, во многих странах Европы существовали постоянные театры. В России, например, в 1756 году

был учрежден государственный «Русский для представления трагедий и комедий театр» во главе с первым трагиком Федором Волковым.

Интерес публики к театру укреплял надежду на возможность его воспитательного воздействия. Дидро именно так и считал, но ему возражал Руссо, говоря, что злодей, даже облившись слезами на представлении о злокозненных делах, выйдя из здания театра, останется тем же злодеем.

Просветители, как мы уже сказали, много размышляли о театре, поскольку он был не просто популярен, он привлекал самую разную публику. Его зрителями были не только аристократы, но и буржуа, чиновники, простые люди.

В Европе шли самые разные спектакли — от трагедий и исторических пьес до «слезливых комедий», буржуазной драмы и бытовой комедии. Широко практиковались гастрольные поездки. В России гастролировали лучшие труппы, в их репертуаре были произведения Корнеля, Расина, Мольера, Реньяра, Вольтера.

В дальнейшем во времена Французской революции 1789 года популярность театра была использована в идеологических целях для организации зрелищ, первым из которых, привлечшим огромные толпы, стало перенесение праха Вольтера в Пантеон по сценарию известного живописца Ж. Л. Давида, ставшего их первым и лучшим организатором¹. Центральным персонажем при этом был Разум, который должен был подрывать идеологию аристократии и католической церкви, враждебных революции. Опыт французской революции 1789 года в вопросах искусства был учтен русскими революционерами 1917 года (в 1919 г. во Дворце искусств — так назывался тогда Зимний дворец — была устроена большая выставка живописи всех направлений, в крупных городах осуществлялся план «монументальной пропаганды» с установкой памятников выдающимся революционным деятелям, на площадях шли театральные постановки, поощрялась самодеятельность).

Примером *теоретической значимости критики* могут быть работы выдающегося немецкого философа-просветителя, писателя, критика Г. Э. Лессинга (1729–1781). Театр привлекал Лессинга возможностью непосредственно влиять на немецкое общество. Цикл новаторских статей в созданном им периодическом издании «Гамбургская драматургия» (1767–1769) сделал его знаменитым. Он полемически выступил против

¹ Герман М. Давид. М., 1964.

«офранцузенного театра» И. К. Готшеда. Последний был представителем «правого» крыла немецкого Просвещения, внутри которого шли острые дискуссии. Готшед утверждал, что теория классицизма и практика французского театра показали, что наиболее верно принципы античного театра были поняты и реализованы во Франции XVII–XVIII веков. Он поддерживал критику Вольтером драматургии В. Шекспира. Будучи рационалистом, Готшед способствовал падению барочных вкусов, становлению немецкого литературного языка. Он не мыслил искусство вне нравственной сферы, задачу искусства видел в изображении нравов, в нравственном воспитании человека, в совершенствовании его природы (влияние близкой ему идеи Лейбница о разумном совершенствовании мира).

Лессинг же критиковал классицизм, выступал за правдивость, за новую драму (Лессинг перевел на немецкий язык две «слезливые комедии» Д. Дидро), высоко ценил драматургию В. Шекспира. Лессинг писал, что важным для себя считал «рассеять заблуждение о правильности французской драмы»¹, поскольку эти представления ведут к «порче вкуса», к «стремлению предписывать гению, что он должен и чего не должен делать»².

Лессинг был одним из первых теоретиков, заговорившим о значимости национального момента для искусства. В данном случае — о важности немецкого языка для развития театра, о богатстве немецкой народной поэзии. Рост национального самосознания в XVIII веке подготовил тезис просветителей о значимости сохранения национальных особенностей.

Лессинг был не только выдающимся критиком, но и серьезным теоретиком. В работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» он поднял проблему не сходства, а специфики отдельных искусств. Ссылаясь на опыт древних (употребляя выражение «живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись»), Лессинг подчеркивал, что уже они знали, что «оба искусства... весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания». Забыв об этом различии, «новейшие критики... сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии... они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры».

¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 500.

² Там же.

Лессинг заключает, что его главнейшая задача состоит в том, чтобы «противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям»¹. Он всегда видел задачу критика в «правильном применении эстетических начал к частным случаям».

Определив в предисловии к «Лаокоону», что под живописью он имеет в виду «вообще изобразительное искусство», а под поэзией «в известной мере... и остальные искусства, где подражание совершается во времени», Лессинг вступает в полемику с И. И. Винкельманом (1717–1768) крупнейшим специалистом того времени по античности, автором «Истории искусства древности» (1764), очень популярной в XVIII веке, среди статей которого был и «Лаокоон» с анализом известной скульптуры.

Винкельман так определял особенности лучших образцов греческой живописи и ваяния — благородная простота и спокойное величие как в позах, так и в выражении лиц. Ему представлялось, что это было проявлением стоицизма древних греков.

Лессинг на разных примерах показал трагедию Лаокоона в греческой поэзии, драматургии (герой испускает жуткие крики) и в изобразительном искусстве (только стон сквозь сомкнутые уста). Он подчеркивает эту *разницу* и ищет ей более серьезное объяснение. Лессинг показывает, что разница объяснялась тем, что не для поэзии, а именно для живописи и скульптуры в искусстве Древней Греции существовал суровый закон, запрещавший *искажать* красоту телесного облика. Именно поэтому скульптор так выразительно передал страдания Лаокоона — лишь стоном и бегущими по телу судорогами.

Итогом этой работы следует считать не только выявление важной для искусства проблемы специфики его видов, границы между которыми существенны, что приведет к поискам критериев их различия в самой системе видов искусства, к разработке в XIX веке морфологии искусства. Важно было и выступление Лессинга против стоицизма, который предполагал подавление естественных чувств, всего индивидуального в личности, что вытекало из представлений Винкельмана о героике. Лессинг настаивал на том, что в ней главным являлось свободное выражение естественных чувств, сочетавшееся с высоким осознанием долга и чести.

Это отвечало представлениям Лессинга о человеке вообще, его значении как героя, вступившего в борьбу.

¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избр. произведения. М., 1953. С. 501–502.

Эстетическая мысль в России XVIII века. Сложность этой темы состоит в том, что в России просветители-теоретики не осознавали, особенно в начале века, постановку и обсуждение эстетических проблем как самостоятельную область знания. Не существовало светской философии. Значимые эстетические вопросы (проблемы поэзии, творчества и роли искусства) рассматривались в работах, посвященных самым разным темам философского, общественно-политического, теоретико-художественного плана. Существуют разные подходы в определении этапов русского Просвещения¹. Мы обратимся к работам первой трети XVIII века («ученая дружина»), подготовленным русской гуманистической традицией, и к началу второй половины этого периода, «зрелому просветительству».

Вокруг Петра I формируется «ученая дружина», в трудах ее представителей философские вопросы занимают заметное место. Феофан Прокопович (1681–1736), псковский епископ, встретился с Петром I в 1709 году в Киеве, где он читал в Киево-Могилянской коллегии лекции по философии. Вскоре он был переведен в столицу, стал главой «ученой дружины», будучи убежденным сторонником церковных реформ и обновления культуры. На первое место он ставил не Священное Писание, а познание естественных законов, поскольку в «самом естестве» есть «закон от Бога положенный». Он высоко ценил поэзию, считая, что она ближе к философии. Основной задачей поэзии является философское познание жизни. Прокопович распространяет эту задачу и на живопись, считая, что поэзия и живопись сходятся в идее, а различаются в способах изображения: «Как художник, услышав о каком-то событии, сначала обдумывает, зрительно представляет себе местность и лица... так же и поэт должен поглубже рассмотреть действительное событие умственным взором и по-своему измыслить правдоподобное»².

Сравнивая науку и искусство, Прокопович выделял их отличия и особенности. Его интересовала проблема разных «слогов» в поэзии. Он предлагал существовавшее многообразие сменить на три слога — высший, средний и низший. Как и европейских просветителей, его интересовала проблема национального языка, значение которого он подчеркивал в работе о риторике³.

¹ Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 733.

³ Там же. С. 739.

В. Татищев (1686–1750) сподвижник Ф. Прокоповича по «ученой дружине», был историком, философом, участником петровских походов. Эстетические проблемы он рассматривал, исходя из познавательных способностей человека. Его философия носила светский характер, он отличал ее от богословия. Работа «Разговор о пользе наук» была написана в 1733 году как результат бесед на эту тему с членами академии, Феофаном Прокоповичем, другими лицами. Искусство было отнесено к наукам, которые он называл «щегольскими»: поэзия, музыка, театр и живопись. Степень их «полезности» определяется их общественной пользой. Так, архитектура была причислена Татищевым к «полезным» наукам, как то, что было полезно для морального и физического усовершенствования человека. Такое отношение к архитектуре вполне понятно в годы строительства Санкт-Петербурга, новой столицы государства. В духе времени и, возможно, под влиянием Локка к «щегольским» относилось и «танцевание», могущее быть полезным: «не токмо плясанию, но более пристойности как стоять, идти, поклониться, поворотиться учит и наставляет»¹.

Кроме «полезных» и «щегольских» наук, для В. Татищева существовали и «вредные» и «тщетные» науки — алхимия, некромантия.

Он предлагал под воображением (попantly) понимать три его вида: мысленное, «попantly смысла или догадки» и «попantly суждения»².

Антиох Кантемир (1709–1744) — яркая фигура «ученой дружины». Сын молдавского господаря, философа и историка Дмитрия Кантемира, перешедшего на сторону Петра I в 1711 году, он был дипломатом (росcийским послом в Англии и во Франции), ученым, переводчиком и родоначальником сатирического направления в поэзии. Дружил с Монтескье, переписывался с Вольтером. Переводя книгу Фонтенеля «Разговор о множестве миров», столкнулся с тем, что в русском языке еще нет ряда слов — таких как «философия», «идея», «элемент», «система», «объект», «субъект». Кантемир не только переводил, но и в обширных комментариях к своим переводам объяснял вводимые им термины. Необходимость в создании философской терминологии на русском языке осознавал уже Татищев, но сделал это А. Кантемир.

Философию, которую Кантемир переводил как «любомудрие», он подразделял на логику, «нравоучение», «фисику» и «метафисику»,

¹ Там же. С. 743.

² Там же. С. 740.

которая «дает нам знание *сущего* в обществе и о сущих бесплотных, каковы суть душа, духи и Бог»¹. Он был рационалистом, которому импонировали методы Декарта и Коперника. Став одним из зачинателей классицизма, Кантемир, в противовес теоретику поэзии классицизма Н. Буало, призывал писать «народным почти стилем». Объясняя остроту своих сатир, служивших искоренению «злонравия дворянства», Кантемир писал, что он употребляет «грубый» слог, так как в этих сатирах правда выступает «без всякой украсы». При этом он учитывал и реакцию публики: «...слог ее (сатиры — Э.Ю.) будучи прост и весел, читается охотнее, а обличения ее тем удачливее, что мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся»². Главной целью искусства А. Кантемир полагал служение гражданским идеалам Просвещения. Он был сторонником учения о свободе воли: «Я в моей воле свободен». Воля — основание ответственности человека за свои поступки и основание для нравственной оценки его действий. «Сие есть истинное основание прямого порядка и наставления во нравах и нашей жизни»³. Как большинство просветителей, А. Кантемир был противником крепостного права.

К «зрелому» просветительству относятся труды основателя светской философии в России М. В. Ломоносова (1711–1765). Великий ученый, сформулировавший закон сохранения материи и движения, разработавший теорию теплоты, кинетическую теорию газов, сделавший ряд других открытий, не оцененных современниками, он был поэтом, художником, языковедом и теоретиком поэзии. В поэтическом творчестве он стал преобразователем русского поэтического языка.

Во время четырехлетней учебы в Марбургском университете, где он слушал лекции Х. Вольфа, видного философа и естествоиспытателя, М. В. Ломоносов, относясь с большим уважением к своему учителю, признавал заслуги Декарта, отмечая, что тот открыл дорогу «вящему наук приращению». В предисловии к собственному переводу одного из сочинений Х. Вольфа об экспериментальной физике он высоко оценивал сочинения таких ученых, как Лейбниц, Локк, Кеплер, Галилей, Ньютон⁴.

¹ Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. С. 35.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 744.

³ Цит. по: Столович Л. Н. История русской философии. М., 2005. С. 36.

⁴ Там же. С. 37.

М. В. Ломоносов был личностью возрожденческого типа, его отличало оптимистическое отношение к жизни, хотя в своей деятельности ему пришлось встретить немало трудностей. Следует отметить, что Ломоносов высоко ценил в человеке его творческие задатки, проявляющиеся в разных областях — в самом познании, в разных ремеслах, в художественном творчестве: «Ничто на земле смертному выше и благороднее дано быть не может», — писал он¹. При этом Ломоносов подчеркивал, что ценнее всего *радость* от познания и осуществления замыслов.

Будучи рационалистом, он занимался анализом разных чувств человека и их значением в художественном восприятии. Чувства, которые вызывает прекрасное, представлялись ему близкими любви. Ее он считал «матерью» страстей, она подобна молнии, «самые сильные удары которой приятны»².

Искусства Ломоносов разделял на художественные произведения, «умножающие красоту мира», действенное средство воспитания и постижения мира, на «художества» (ремесла, требующие особого знания, например металлургия — это делали и современные ему теоретики) и «свободные искусства», к которым относились литература, живопись, скульптура и архитектура. Последние два вида искусства занимали как бы промежуточное положение в этом делении, хотя в дальнейшем Ломоносов назвал скульптуру, архитектуру и живопись «тремя знатнейшими художествами».

Поэтическое творчество Ломоносова было важным этапом становления русской поэзии. Считая, что поэтический дар («совоображение») дан человеку Природой, он полагал, что начинающему поэту следует помогать. В написанной в этих целях «Риторике» он выделяет отношения «поэт — произведение — читатель» и предлагает соблюдать правила, которыми пользуется ритор, желающий сосредоточить внимание публики на одном вопросе. Первым правилом, вслед за Кантемиром, Ломоносов называет нравственные качества поэта, отсутствие которых не может быть заменено никакой силой таланта. Необходимым представляется ему и знание «ритором» своих читателей (возраст, пол, воспитание и настроенность), учет психологии восприятия. Поэзию Ломоносов ставил на первое место среди свободных искусств, а в ней такой ее жанр, как ода.

В это же время в России жил и работал Г. Н. Теплов (1717–1779), также слушавший лекции Х. Вольфа и разделявший его взгляды. Его

¹ Цит. по: Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. С. 85.

² Там же. С. 92.

заслугой является то, что, подразделяя формы познания (историческое, математическое, философское), он говорит об особом виде философского познания, которое называет «философией стихотворческой». Последняя занимается теорией художественного творчества и предметом ее является «поэтическое искусство», к которому Г. Теплов относил кроме литературы живопись и скульптуру. Об этом он пишет в работе 1751 года с длинным и таким «просветительским» названием — «Знания, касающиеся вообще до философии для пользы тех, которые о сей материи чужестранных книг читать не могут». Следует обратить внимание на этот важный для судеб эстетики факт: «крестный отец» эстетики Баумгартен и русский вольфианец Теплов «...почти одновременно пришли к идее выделения особой отрасли философского знания, посвященной художественному творчеству и прекрасному»¹.

Об уровне работы Теплова «О качествах стихотворца рассуждение» (1755) можно судить по тому, что долгое время, до 60-х годов XX века, она ошибочно приписывалась М. В. Ломоносову. В том же 1755 году были опубликованы его «Рассуждения о начале стихотворства». Его перу принадлежат и «Письма об искусстве», в которых анализировались взаимоотношения живописи, ораторского искусства и поэзии, подчеркивалось значение разума как для художника, так и для поэта. Совершенный стихотворец должен «иметь довольное понятие» обо всех науках.

Видная фигура русского Просвещения 1770–1780-х годов — Н. И. Новиков (1744–1818), о котором справедливо сказал А. С. Пушкин, что он «подвинул на полвека образованность нашего народа». Н. Новиков верил, что причина многих заблуждений человечества состоит в невежестве, что только знание может привести к его преодолению и к совершенству человека. Им издавались сатирические еженедельники — «Трутень», «Пустомеля», «Живописец» и «Кошелек». Содержание их было не только критическим, но и нравоучительным. Обращаясь к читателям, он призывал писать «сатиры на дворян, на мещан, на приказных, на судей, совесть свою продавших, и на всех порочных людей». При этом, зная русские порядки, предостерегал не «наводить свое зеркало на знатных бояр и боярынь». Вступив в 1775 году в масонскую ложу, Н. И. Новиков отказался от сатиры. Название другого его журнала, ставшего первым в России философско-литературным изданием, менялось: в 1777–1780 годах это «Утренний свет», затем,

¹ Столович Л. Н. История русской философии. М., 2005. С. 40.

в 1781 году, — «Московское ежемесячное издание», позже — «Вечерняя заря» и в 1784–1785 годах — «Покоящийся трудолюбец». Но идеалам Просвещения, поскольку масонство по-своему боролось за христианскую нравственность, обличало пороки, Н. И. Новиков остался верен. Показательно, что часто появление в его журнале масонской статьи сопровождалось появлением (нередко в том же номере) статьи просветительской. Дискуссия с масонами — характерная черта века Просвещения. Главным расхождением был вопрос о путях гармонизации общества. Просвещенцы видели ее в активной позиции приобщения народов к знанию, масоны — в пассивной работе по самоусовершенствованию человека, в аполитизме.

В 1784 году в «Прибавлениях к Московским ведомостям» (издатель Н. И. Новиков) была опубликована статья «Об эстетическом воспитании», принадлежавшая, очевидно, перу издателя журнала. В ней речь шла о новой науке — эстетике, о возможном ее развитии, о формировании эстетического вкуса, о пользе эстетического воспитания для народного просвещения и образования. За несколько лет до этого сама Екатерина II издавала журнал «Всякая всячина» и писала для журнала Н. И. Новикова «Живописец». Но к масонству она относилась отрицательно, высмеивала масонов в своих комедиях, с успехом ставившихся в Петербурге. Известно, насколько Екатерина была напугана Пугачевским восстанием и казнью королевской семьи в ходе Французской революции. Просвещенческие идеи и членство в масонской ложе (Павел, ее наследник, тоже был масоном) стали основанием указа императрицы в апреле 1792 года об аресте Н. И. Новикова. Без суда он был на 15 лет заключен в Шлиссельбургскую крепость. Все его издания были конфискованы. Часть попала в университетские библиотеки, часть была сожжена¹. Освободил его по смерти матери император Павел.

Знаменитой, драматической фигурой русского Просвещения был А. Н. Радищев (1740–1802). Сын помещика, в 1762 году он был зачислен в Пажеский корпус, а в 1766 году с группой молодых людей по распоряжению Екатерины II был направлен на учебу в Лейпцигский университет. Там он знакомится с немецкой философией. Русские студенты, в том числе и Радищев, увлекались идеями французских просветителей. Столкнувшись с несправедливостью, они организовали «бунт» против притеснявшего их русского надзирателя. Для Радищева это был первый опыт протестной практики. Вернувшись в Россию

¹ Там же. С. 50.

в 1771 году, он добросовестно служит в государственных учреждениях, но свое призвание находит в литературной деятельности.

В России этого времени становится ясно, что мечты о просвещенном государе потерпели крах: Пугачевское восстание, так напугавшее государыню, закончилось публичной казнью Пугачева в 1775 году. Эти события усилили радикализм Радищева. В начале 80-х годов он пишет оду «Вольность», которую позже частично включит в свое известное «Путешествие из Петербурга в Москву». Радищев издал его, отпечатав в домашней типографии, в 1790 году. Прочтя «Путешествие...», Екатерина, бывшая в 70-е годы корреспонденткой Вольтера, принявшая в Петербурге Дидро, разразилась гневными тирадами: «Он бунтовщик, хуже Пугачева... Ода совершенно и ясно бунтовская, где царям грозит плаху». Напомним, что прошел уже год после начала Французской революции и суд народа осудил на казнь королевскую чету. В «Вольности» автор, как о примере гнева народа, поставленного в отчаянное положение, напоминал об английской революции 1649 года и о последовавшей казни короля Карла I. Заметим, что Радищев осуждал Кромвеля, вождя революции, считая, что он «твердь свободы сокрушил». Не был он и бунтовщиком в духе Пугачева. На страницах «Путешествия...» он осуждал восстания такого типа, в которых «яростные и невежественные рабы» умерщвляли помещиков, не щадя «ни пола, ни возраста» и «искали паче веселие мщениия, нежели пользу сотрясения уз» крепостничества¹.

Расправа последовала очень быстро. После короткого следствия Сенат приговорил Радищева к смертной казни, замененной ссылкой в Сибирь. Приехав к месту ссылки в январе 1792 года, он сразу же взялся за работу над философским трактатом «О человеке, о его смертности и бессмертии». Две части этого труда написаны с противоположных точек зрения и не решают главную проблему, допуская существование противоречащих друг другу убеждений. Этот трактат на очень популярную в России XVIII веке тему, кроме заявленной проблемы, дает возможность представить философские взгляды Радищева в целом, как систему, включающую и его эстетические воззрения. Основой их было представление о том, что красота — это свойство Природы. Но показательно, что она открывается только человеку. Красота Природы без «проявляющей» способности разума «ничтожествует». Как ценность она существует благодаря человеку. «Проявляя» красоту Природы, человек сам выступает как ее часть, как существо «двуестественное» (тело и дух) и как высшая

¹ Там же. С. 53.

мера совершенства в земной «вещественности». Думая о совершенстве человека — этой одной из основных проблем Просвещения — Радищев ставил вопрос о физической красоте человека как объективной данности, напоминая о том, что художники всех времен любили писать «нагость». Отсюда следует вывод, что телесные наказания нарушают «благообразие человека» и право каждого человека на красоту его тела¹.

Поддерживая мысль Гельвеция о том, что человек «брат всем тварям земным», Радищев подчеркивает, что наличие у человека рук отличает его от других живых существ. Рука — «путеводительница к разуму», именно благодаря ей возникают не только «рукоделия», но и все «художества» и все «пособия для наук нужные».

Эстетическое восприятие Радищев понимал как результат взаимодействия различных чувственных рецепторов, осуществляемого разумом. Суть его в том, чтобы не только радоваться красоте, но и стремиться к ней. Силу воздействия гения на аудиторию он сравнивает с естественными силами, это воздействие, по его мнению, подобно акту творения мира. Особенно важно, замечает Радищев, невмешательство в творчество, и научное, и художественное, государственной власти. Ссылаясь на Гердера, он пишет: «...никакая власть не может давать решений и не должна; не может того правительство, менее еще его цензор...»²

Расцвет искусств возможен только при утверждении в обществе «вольности», зависящей от многих обстоятельств. Отсюда и роль искусства в утверждении вольности, оно осуществляет функцию совершенствования как самого индивида, так и общества.

Трактат Радищева «О человеке, о его смертности или бессмертии» как бы подводил итог работам предшественников, и был призывом к дальнейшей разработке не столько эстетической проблематики, сколько проблем человека.

Получив в 1797 году от Павла разрешение вернуться из ссылки, он при Александре I был приглашен в Комиссию по составлению Свода законов. Оставшись верным идеалам Просвещения, он предлагал отмену крепостного права, телесных наказаний и пыток, введение публичного судопроизводства. В 1802 году Радищев покончил жизнь самоубийством. О причинах этого поступка было много разноречивых мнений. Вот как оценил их Ю. М. Лотман, выдающийся знаток творчества А. Н. Радищева: «Радищев стремился подчинить всю свою жизнь и даже самую смерть

¹ Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983. С. 149.

² Цит. по: Там же. С. 156.

доктринам философии... Он силой вдавливал себя в нормы “философской жизни” и одновременно силой воли и самовоспитания делал эту “философскую жизнь” образцом и программой жизни реальной»¹.

Понятие «эстетика» стало известно в России достаточно быстро после его введения А. Г. Баумгартеном. В царствование Александра I эстетика получила официальный статус и началось ее преподавание не только в университетах Москвы и Санкт-Петербурга, но и в лицеях (А. С. Пушкин прослушал курс эстетики) и других образовательных учреждениях, включая гимназии. Была создана система подготовки преподавателей эстетики. Этот материал стал известен благодаря работе в архивах проф. П. В. Соболева, поднявшего массу документов (вплоть до гимназических сочинений по эстетике), которые вошли в его книгу «Очерки русской эстетики первой половины XIX в.»² и в 24-ю лекцию второй книги наших «Лекций по истории эстетики»³. Декабрьское восстание 1825 года, страх Николая I перед вольнодумством привел к запрету преподавания эстетики, а имена классиков немецкого идеализма было запрещено упоминать. Именно поэтому в России такое значение получила литературная критика, названная В. Белинским, как мы уже говорили, «движущейся эстетикой».

Подводя итог анализу эпохи Просвещения, следует отметить особое значение XVIII века для истории эстетики. Именно в это время было определено место *эстетических переживаний и искусства* в жизни человека. Был определен предмет и найдено имя *эстетика* для теоретико-философского изучения комплекса этих проблем. Последнее десятилетие XVIII века завершается необходимым вхождением эстетических проблем в систему философских взглядов И. Канта.

Литература

Источники

1. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М.: Искусство, 1978.

2. Баттё Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2.

¹ Цит. по: Столович Л. Н. История русской философии. М., 2005. С. 52.

² Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Л., 1972.

³ Лекции по истории эстетики. Кн. 2. Л.: Изд-во ЛГУ, 1974.

3. *Монтескье Ш.* Избранные произведения. М., 1955.
4. *Хом Г.* Элементы критики // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.
5. *Юм Д.* О норме вкуса // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2.
6. *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2, М., 1964.
7. *Дидро Д.* Собр. соч. М., 1946.
8. *Руссо* об искусстве. М., 1956.
9. *Гельвеций К. А.* Об уме. М., 1938.
10. *Поп А.* Опыт о критике // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М.: Искусство, 1982.
11. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М., 1936.
12. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избр. произведения. М., 1953.

Дополнительная литература

1. *Валицкая А. П.* Русская эстетика XVIII века. М.: Искусство, 1983.

Монография написана на основе анализа богатых источников, ставит проблемы периодизации эпохи Просвещения.

2. *Соболев П. В.* Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Л., 1972.

В книге приведены данные обширных архивных исследований автора о серьезной подготовительной работе в России в начале XIX века, предшествовавшей введению преподавания эстетики как самостоятельной дисциплины (университеты, лицеи, гимназии). Показано, что это включение эстетики в систему образования вызвало большое оживление и поддержку учащихся, что подтверждено гимназическими сочинениями. После декабрьского восстания 1825 года император Николай I запретил преподавание этой дисциплины.

Темы семинарских занятий

1. Особенности философско-художественной культуры XVIII века.
2. Определение А. Баумгартеном предмета и значения *эстетики* как философской науки.
3. Вкус как одна из основных проблем философии эпохи Просвещения.
4. Критик и его функции как новая проблема XVIII века.
5. Поиск единого начала искусств в работах просветителей.

6. Лессинг как теоретик, поднявший вопрос о различии видов искусств (пластика, словесные искусства).

7. Особенности российского Просвещения.

Темы курсовых работ

1. Институциональные новшества художественной культуры эпохи Просвещения (музеи, критика).

2. Проблема сходства и различия видов искусства в трудах просветителей.

3. Национальные различия в философском подходе к проблемам вкуса (Англия, Франция).

4. Об обязательных личных качествах художественного критика в работах просветителей.

5. Творчество Д. Дидро как единство теоретических и художественно-критических анализов.

6. Лессинг — критик классицизма и видный теоретик эпохи Просвещения.

7. Эстетические проблемы в трудах «ученой дружины» Петра I.

8. Н. И. Новиков — яркая фигура российского Просвещения.

9. Двухчастная работа А. Н. Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии» — основа его философско-эстетических представлений.

Раздел II

КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Глава 7

ЭСТЕТИКА КАНТА: ОТ МЕТАФИЗИКИ КРАСОТЫ К АНАЛИТИКЕ ВКУСА

Эстетика Иммануила Канта (1724–1804) занимает в истории эстетической мысли особое положение, поскольку она, подвергая критическому переосмыслению эстетические взгляды эпохи Просвещения, по существу, определила перспективу формирования современной эстетической теории. В течение двух последних столетий разработка эстетических проблем велась в пространстве, заданном системой координат философской аналитики Канта, или была более или менее явно опосредована интерпретацией кантовской эстетики.

Обоснование эстетики в системе философии. Философская проблематика оказалась в поле пристального внимания Канта после его многолетних занятий естественными науками и чтения лекций в университете Кенигсберга по математике, механике, физике, географии, антропологии, логике. Главный труд, написанный в этот период и принесший ему научное признание, — «Всеобщая естественная история и теория неба» (1755), где была сформулирована гипотеза о происхождении Солнечной системы, получившая затем математическое обоснование у Лапласа. С позиции своей «теории неба» Кант впервые высказал предположение о существовании за Сатурном других неизвестных тогда планет, и позднее, действительно, были открыты Уран, Нептун и Плутон.

Не случайно первым фундаментальным вопросом, побудившим Канта к философскому исследованию, стала проблема достоверности научного знания, иначе говоря, соответствует ли самой природе математическая модель ее описания. Причисляя себя в области естествознания к традиции

Декарта, Кант, однако, не мог разделить убежденности своего предшественника в «правдивости Бога», исключающей сомнение в абсолютной истинности научной картины мира, более того — порождающей проблему возможности самого заблуждения. Противоположный Декарту — скептический взгляд на науку был выдвинут Юмом, и Кант, по его собственным словам, был благодарен английскому философу за то, что тот пробудил его от «догматического сна». Кантовская постановка вопроса о том, как возможно познание человеком мира, предполагала, прежде всего, кардинальное изменение точки зрения на философское исследование, которое получило в истории философии название «коперниканский переворот» как поворот от метафизики объекта к теории субъекта: какой должна быть способность субъекта, чтобы предметы объективного мира могли согласовываться с ней? Анализ этой способности был проведен Кантом в «Критике чистого разума» (1781), положившей основание новому, «критическому» периоду его деятельности.

Новизна кантовского подхода к проблеме познаваемости мира выражалась также в постановке задачи преодолеть ограниченность строго рационалистической методологии исследования, разработанной Декартом, и последовательно эмпирического метода, примененного Юмом. По примеру Лейбница философская методология Канта была ориентирована на синтез рационализма и эмпиризма, который был обозначен теперь как трансцендентальный метод, противопоставляемый в качестве критического любой разновидности догматики. Суть его заключалась в установлении узловых проблем, на которые выходили противоречивые концепции, углублении этих проблем до истока, реальная сложность которого обуславливала исключаящие друг друга точки зрения, и в рассмотрении последних в качестве имманентных тенденций решения поставленных вопросов внутри общей и единой теории.

Общепризнанной заслугой Канта в критическом анализе «чистого» (теоретического) разума является обоснование им активности субъекта в процессе познания. Сознание человека впервые рассматривалось как деятельность, конструирующая предметы и отношения между ними, в результате которой возникает мир феноменов — картина реальности, замещающая для человека мир, как он существует сам по себе (*an sich*) — ноуменальный мир (и в этом близость Канта позиции Юма). В то же время феномен, по Канту, в отличие от Юма, не является чисто субъективным содержанием сознания, потому что полученное знание допускает его практическое использование (и это означает возможность

научной истины, провозглашаемой Декартом). Кант, таким образом, по-новому ставит проблему существа истинного знания. Достоверность научного знания обеспечивается, с одной стороны, опорой на чувственное восприятие, а с другой — конструктивной деятельностью мышления по оформлению опыта в системе понятий.

Согласно Канту, без чувственности ни один предмет не был бы нам дан, без рассудка ни один не был бы мыслим. Мысли без содержания пусты, наглядные представления без понятий слепы. Обе способности не могут замещать друг друга, из их соединения возникает знание, причем осуществляется оно особой познавательной способностью — воображением как «исключительной» способностью синтеза содержания сознания. Иными словами, знание трактуется Кантом как синтез чувственности и рассудка в деятельности воображения и возникает как единое предметно-понятийное знание. Оно предстает, таким образом, в «синтетических суждениях априори» и объясняет возможность согласованности предметов созерцания с их логико-математическим описанием. Главный вывод, к которому пришел Кант в результате «Критики чистого разума» и который глубоко его удовлетворял как ученого, — обоснование возможности математического естествознания.

Но точка зрения Канта отличалась от позиции Декарта тем, что научное знание у него необходимо предполагает соответствующее понятиям рассудка эмпирическое основание, за отсутствием которого возможно выдвижение логически равно доказательных противоположных утверждений, названных Кантом антиномиями чистого разума. К ним относились, в том числе, положения о том, что мир бесконечен в пространстве и времени и что он имеет начало во времени и ограничен в пространстве; о том, что миру принадлежит как его причина безусловно необходимое существо и что нет никакого абсолютно необходимого существа как причины мира... Человек, по Канту, никогда не будет иметь достаточного опыта для достоверного рационального осмысления этих проблем, поэтому «чистый» разум должен осознать пределы своих познавательных возможностей и не выходить за них, если он хочет оставаться в границах строгой науки.

Отчего же человек ставит перед собой задачу, решение которой лежит за пределами возможностей теоретического познания? Оттого, заключает Кант, что человек является не только субъектом познания, он принадлежит также миру, как тот существует сам по себе, и человек стремится осознать свое место в нем. Согласно Канту, оттого что мир познается, существование человека еще не приобретает

ценности... Способность осмысления человеком целей своего существования, своего стремления к реализации в поступках, определения принципов своего поведения по отношению к другим людям Кант называет практическим разумом. Его философскому исследованию и посвящается второй фундаментальный труд — «Критика практического разума» (1788). Практический разум имеет своим предметом не внешний мир, а желания человека, в которых проявляется его собственное бытие и которым он придает позитивную направленность: формулирует нравственные мотивы поведения — максимы доброй воли. Как и чистый разум, практический разум является творческой деятельностью субъекта, но так же результатом ее не становится произвол, поскольку мотивам поступка сообщается общезначимость, и он обретает тем самым характер морального закона — императива доброй воли, т. е. долга. Известная формулировка этики Канта гласит: «Поступай так, чтобы максима твоей воли могла стать во всякое время принципом для всеобщего законодательства».

Смыслом морального законодательства является творение добра, отношение к человеку только как цели самой по себе, и никогда — как средству для какой-либо внешней цели, даже для Бога. Нравственный императив лишен наглядности, умопостигаем, в нем проявляет себя автономия (самозаконность) доброй воли по отношению к природной необходимости. Иначе говоря, нравственность предстает собственной сферой свободы, отличной от природы с ее необходимостью. Она не имеет «естественного» основания, но именно поэтому полагает возможность духовного обоснования — восхождения к идее Бога. Этим выводом Кант впервые в истории философии так же «коперникански» переосмысляет соотношение морали и религии: не религиозная вера рассматривается у него как основа нравственных принципов (они обладают автономией!), а Бог является необходимой моральной гипотезой. Теоретически доказать существование Бога, как это следует из анализа Кантом антиномий чистого разума, невозможно, и в качестве гипотезы понятие Бога может выполнять лишь регулятивную, но не конститутивную функцию как в морали, так и в познании, т. е. не может определять содержания ни того, ни другого.

Таким образом, «Критика чистого разума» и «Критика практического разума» привели Канта к своеобразной дуалистической модели субъекта, основанной на двух разнородных способностях души — познания и желания, ориентированных на два противостоящие объекта — природы и свободы, что побудило философа к постановке третьей фунда-

ментальной проблемы: возможна ли связь между «звездным небом над головой» и «нравственным законом в груди».

Кант занимал чисто теоретический вопрос, как возможна связь между разнородными способностями познания и желания и соответственно между двумя противостоящими сферами человеческого опыта — феноменальным миром природной необходимости, конструируемым предметно-понятийной деятельностью рассудка, и ноуменальным миром нравственной свободы, конституируемым в императивах разума; связь, без которой «Критика чистого разума» и «Критика практического разума» не представляли системы философии. Анализ способности, которая могла бы осуществлять связь между рассудком и разумом, посвящена «Критика способности суждения» (1790).

Согласно Канту, «способность суждения вообще есть способность мыслить особенное, подчиненное общему»¹. Она осуществляется в двух вариантах — как определяющее и как рефлектирующее суждение. Определяющая способность суждения устанавливает соподчинение уже определенных понятий, и закон ее действия предначертан ей а priori рассудком. «Следовательно, для того чтобы иметь возможность особенное в природе подчинить общему, ей самой не нужно придумывать закон» [Кант, с. 156]. Таков же способ действия определяющей способности суждения и при соподчинении нравственных идей — априорных конститутивных императивов и максим разума. «Ее принципы в системе чистой философии не должны составлять особой части между теоретической и практической философией, а в случае необходимости могут примыкать то к той, то к другой из них» [Кант, с. 178]. По Канту, служить «мостом» между ними определяющая способность не может.

Иное дело — рефлектирующая способность суждения. Уже по своему существу — *reflex* — она заключает в себе возможность самодвижения: отталкиваться от данного понятия и присоединять к нему новое, обусловленное предыдущим (отражать), которое, в свою очередь, отрицается следующим (отражать отражение) и т. д. Она способна поэтому продолжать свою деятельность из самой себя бесконечно и представляет непрерывную вереницу опосредованных друг другом чувственно-понятийных предметов, которая имеет своим истоком эмпирическое представление, но в беспредельной перспективе теряет наглядность и превращается в некий абстракт. Эта своеобразная «математическая

¹ Кант И. Критика способности суждения. Собр. соч. в 6 т. М. 1966. Т. 5. С. 177. Далее ссылки на эту работу в тексте главы: [Кант, номер страницы].

точка», к которой устремлена рефлексия, есть императив разума, имеющий собственную область — нравственную волю субъекта, и предстает для рефлектирующего суждения как конечная цель его движения. «Здесь возникает понятие некоторой целесообразности природы, — заключает Кант, — и притом как специфическое понятие рефлектирующей способности суждения» [Кант, с. 120], которую Кант называет поэтому также телеологической способностью суждения.

Следует отметить, что трансцендентальное понятие целесообразности природы у Канта принципиально отличается от его традиционной трактовки религиозной телеологией: оно «не есть ни понятие природы, ни понятие свободы, так как оно ничего не приписывает объекту (природе), а только дает представление о том единственном способе, каким мы должны пользоваться, имея в виду полную связь опыта» [Кант, с. 183]. Телеологическая рефлексия должна соотнести рассудок с разумом, чтобы представить природу, «как если бы» она имела цели, объективно их не имея, чтобы целостно осмыслить духовное бытие человека как субъекта свободы в природном мире.

Придя к выводу о необходимости включения телеологии в систему философских критик, Кант оказался перед вопросом о том, на какой способности души основана телеологическая рефлексия, подобно тому, как рассудок основывается на способности познания, а разум — на способности желания. Поскольку рефлектирующее суждение должно координировать разнородные способности рассудка и разума, оно не может заимствовать для себя принципов ни у одного из них, а должно само дать их себе как закон. Согласно Канту, необходимо предположить, что способствует переходу «от области понятий природы к области понятий свободы чувство удовольствия или неудовольствия, которое в своем логическом применении (в телеологии. — Т.А.) делает возможным переход от рассудка к разуму» [Кант, с. 177]. Рефлектирующее суждение, основанное на чувстве удовольствия, Кант в традиции эмпирической эстетики, под влиянием которой начинали складываться его эстетические воззрения, называет эстетическим. Когда промежуточная способность между способностями познания и желания была определена как способность удовольствия и тем самым установлено основание для первоначального чувственного (эстетического) и последующего логического (телеологического) суждения, Кант приходит к необходимости предварить «Критику телеологической способности суждения» «Критикой эстетической способности суждения». Обе «Критики» вместе и составили «Критику способности

суждения» как связующее звено между «Критикой чистого разума» и «Критикой практического разума». По собственному признанию философа, он вышел на эстетическую проблематику, «отправляясь не от искусства и даже не от вопросов эстетики в собственном смысле, а от стремления довести до совершенной полноты всю систему способностей человеческой души, определить их отношения и связь» [Кант, с. 11].

Так из потребности завершить систему критической философии Кант вышел к проблеме систематического обоснования эстетики, ставшего важнейшим вкладом философа в историю эстетической мысли, а в фокусе исследования оказалась проблема связи и отличия эстетической сферы от предметности науки и морали.

Аналитика прекрасного и возвышенного. Совершенный Кантом в философии «коперниканский» переворот предполагал, что эстетический феномен также будет рассматриваться не в плане метафизики объекта, а через призму творческой активности субъекта. По существу, Кант совершенно по-новому ставит вопрос о постижении красоты: не каков должен быть предмет, который можно назвать прекрасным, а какой должна быть способность субъекта, чтобы ему могла открыться красота. Кантовская «Аналитика прекрасного» поэтому представляет собой его определение через основные характеристики эстетического суждения — *вкус*.

Первая из них давала определение суждения «*по качеству*» удовольствия, на котором основан вкус: оно отличается от удовольствия, вызываемого как чувственно приятным, так и добрым. В обоих последних случаях удовольствие полагает реальное существование предметов суждения. Удовольствие от прекрасного совершенно не зависит от того, существует ли предмет вкуса в действительности или является чистым вымыслом художника. Тем самым Кант впервые снимает вопрос о необходимости подражания искусству природе и поднимает проблему его автономии от познания, выходя за пределы эстетики Просвещения. Первая дефиниция прекрасного в итоге гласит: прекрасное есть предмет вкуса как способности судить на основании удовольствия, *свободного от всякого интереса* (как познавательного, так и нравственного), которое Кант называет *благосклонностью*.

Второе определение прекрасного Кант дает через характеристику суждения вкуса «*по количеству*», т. е. по степени всеобщности эстетического суждения. Проблема здесь состояла в том, что суждение,

основанное лишь на чувстве удовольствия, не может требовать обязательного признания другими людьми, и в этом смысле следует принять известную формулу эмпирической эстетики: каждый имеет свой вкус. Парадоксальность эстетического суждения для Канта заключается, однако, в том, что субъект его, не используя понятий и не опираясь на логическую доказательность, тем не менее ожидает согласия другого человека, как если бы красота принадлежала самому предмету суждения. Значит, вкус не является совершенно субъективным. Кант объясняет это тем, что удовольствие, лежащее в основе суждения, вызывается свободной игрой познавательных способностей — воображения и рассудка, а они как трансцендентальные способности обладают всеобщностью, и потому состояние игры этих способностей так же потенциально всеобще, хотя и не сообщает определенного в понятиях знания. Кант называет эту черту вкуса субъективным количеством всеобщности или *общезначимостью*. Вторая дефиниция прекрасного у Канта формулируется поэтому так: «*Прекрасно* то, что всем нравится без [посредства] понятия» [Кант, с. 222]. Здесь Кант впервые не просто уравнивает воображение по его значимости с рассудком, он рассматривает его как ведущую продуктивную силу эстетического отношения к природе и к искусству — «продуктивное воображение», предвосхищая эстетику романтизма.

Третий момент в определении вкуса характеризует его «*по отношению к целям*», под которыми подразумеваются, по существу, только цели, конституируемые практическим разумом, — цели нравственной воли. В отличие от философов Просвещения Кант не связывает суждение о красоте ни с нравственным совершенством, ни с нравственным идеалом, выражающих целеустремленность человеческого существования, ни с целесообразностью формы предметов, в равной степени — искусственных или естественных. Речь идет, таким образом, впервые о том, что красота не зависит от всей области практического разума — добра, будет ли это добротность (полезность) вещей или добрые намерения поступка. Чисто эстетическое суждение, согласно Канту, есть процесс рефлексии о конкретном предмете, устремленный к миру нравственных идей, но не достигающий никакой определенной цели. В этом смысле суждение вкуса целесообразно без цели. Третья дефиниция прекрасного у Канта гласит: «*Красота* — это форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нем *без представления о цели*» [Кант, с. 240]. В то же время эстетическая рефлексия имеет *субъективную целесообразность*: сохранить само состояние игры воображения и рас-

судка, привести в движение познавательные способности и тем самым инициировать акт познания и стремление к установлению связи между миром природы и миром свободы.

Наконец, четвертое определение вкуса — «*по модальности*», т. е. по степени необходимости удовольствия от предмета суждения. Поскольку эстетическое суждение осуществляется при участии трансцендентальных способностей воображения и рассудка, постольку состояние удовольствия от их игры также обладает всеобщностью, т. е. является «*общим чувством*». Примечательно, однако, что в отличие от предшественников Кант называет это состояние не побуждением к эстетическому суждению, а основанием процесса рефлексии, свидетельствующим о том, что суждение вкуса состоялось: «*Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет необходимого удовольствия*» [Кант, с. 245]. Удовольствие от эстетической рефлексии впервые определяется как необходимая характеристика вкуса.

Таким образом, Кант называет прекрасным предметный слой окружающего мира, который воспринимается субъектом эстетического суждения, когда он соответствует основным параметрам вкуса. Созерцание красоты вызывает устремление эстетической рефлексии к миру нравственных смыслов, но их не достигает, поэтому, согласно Канту, существует еще одна эстетическая сфера, где рефлексивное суждение замыкает связь природы с нравственной свободой — это возвышенное.

«*Аналитика возвышенного*» также представляет собой определение главных моментов эстетического суждения, способного к постижению своего предмета: «*по качеству*», «*по количеству*», «*по отношению к целям*» и «*по модальности*». Оно также «*незаинтересовано*», «*общезначимо*», «*субъективно целесообразно*» и основано на «*необходимом*» удовольствии. Однако качество удовольствия, на котором основано суждение о возвышенном, существенно отличается от благосклонности.

Кант выделяет два вида возвышенного: первый из них — «*математически возвышенное*», в сравнении с которым все другое мало. Примером его является звездное небо как образ бесконечности космоса. Эстетически созерцая звездное небо, человек чувствует свою малость, затерянность во Вселенной, однако вместе с тем восходит к мысли о сверхчувственном субстрате в самом себе: «...В неизмеримости природы... мы обнаруживали, правда, свою собственную ограниченность, но тем не менее находили в нашей способности разума также и другой, не чувственный масштаб, который охватывает самое эту бесконечность...

стало быть в душе обнаруживали превосходство над природой в самой ее неизмеримости...» [Кант, с. 269]

Второй вид возвышенного — *«динамически возвышенное»*, дающее представление о могуществе природных сил — например гигантский водопад. Оно вызывает в человеке страх, но и пробуждает в нем собственную силу, дает ощущение духовного превосходства над природой в самом себе и ввне себя. Чувство, на котором основывается эстетическая рефлексия о возвышенном в обоих случаях, таким образом, двойственно: оно является неудовольствием от малости, слабости человека как природного существа, но одновременно и чувством удовольствия от ощущения возвышенности своего человеческого предназначения по сравнению с природой. Это чувство является задатками морального чувства — *уважения* к достоинству человека и требует более высокой культуры. Побуждая к размышлению о смысле жизни, об отношении к другим людям, суждение о возвышенном достигает нравственного мира человека. Поэтому «возвышенным надо называть не объект, а расположение духа под влиянием некоторого представления, занимающего рефлектирующую способность суждения» [Кант, с. 257].

В итоге эстетическое суждение соединяет, по Канту, два мира, которым принадлежит человек — природы и свободы, — только тогда, когда оно выносится и о прекрасном, и о возвышенном. Только тогда созерцание природы обретает нравственный смысл, а человек — целостность своей личности. Поскольку, однако, созерцание возвышенного подводит человека к моральному размышлению, Кант не считает суждение о нем чисто эстетическим, относя к последнему только вкус. Поэтому основная часть «Критики эстетической способности суждения» посвящена проблемам прекрасного в его автономии — оно не зависит ни от познания, ни от морали как предмета собственно эстетического исследования.

Вкус и гений как восприятие и творчество. Итак, в утверждении удовольствия от игры познавательных способностей основанием эстетического суждения позиция Канта совпадала с эмпирической эстетикой Юма, Берка, Хатчесона. Она логически для общефилософской концепции Канта согласовывалась и со следующим из этого общего пункта признанием вкуса независимым от понятий, определяемых рассудком или разумом, т. е. признанием чисто эстетического суждения свободным от теоретического или морального интереса. Но субъективизм, который вытекал из этой характеристики вкуса, оказывался неприемлемым

для Канта в свете обоснования эстетики в системе философии. Ведь эстетическое суждение должно было обладать той же всеобщностью, что и рассудок и разум, а удовольствие как его основание — быть необходимым. Философскую традицию, на которую Кант мог опереться в решении этой задачи, представлял рационализм, и Кант обращается к школе Лейбница–Вольфа. Хотя доктрину этой школы, составленную из логики (учении о познании) и присовокупленной позднее этики (практической философии), дополнил эстетикой Баумгартен, понимая ее как учение о чувственном познании, Кант, с одной стороны, убежденный в верности исходного постулата эмпиризма, а с другой стороны, трактовавший предметное знание как синтез чувственного и понятийного, не мог удовлетвориться теорией, сводящей эстетическое суждение к «смутному» чувственному познанию. «Трансцендентальная эстетика» как исследование форм чувственного познания уже была включена в «Критику чистого разума».

Потенции к трактовке эстетического удовольствия как особого душевного состояния (не познавательного, но всеобщего) Кант усматривает у самого Лейбница, который в отличие от Баумгартена рассматривает эстетическое представление как «некое среднее положение между бессознательным сном чувств и ясным созерцанием ума», как «настроение души, переходящей от чувственного к логическому познанию» — «предчувствие гармонии», неотрывное от познания, но не тождественное ему. Позиция Лейбница, не посягавшая на суверенность эстетической сферы, согласовывалась с устремлениями Канта, но полностью разделить ее он не мог, так как, во-первых, эстетическое соотносилось только с познанием и в ней самой крылась тенденция, реализованная Баумгартеном. Во-вторых, для Канта задача состояла в изучении возможностей эстетического суждения в соединении познания и нравственности, соотношении природы и свободы не только при созерцании возвышенного, но и прекрасного.

Для подтверждения лейбницевского тезиса об обособленности эстетического удовольствия от познания Кант мог использовать теории философов, также работавших в ключе рационализма: это М. Мендельсон, который впервые отделил эмоцию как субъективную сторону чувственного познания от него самого и определил эстетическое удовольствие именно как особую эмоцию, возникающую при восприятии изящных искусств; и это З. Зульцер, предложивший рассматривать эстетическую способность суждения как особую, наряду с другими способностями: «Вкус — по существу не что иное, как способность чувствовать красоту,

так же как разум — не что иное, как способность понимать истинное, совершенное, верное, а нравственное чувство — способность чувствовать добро»¹. Учитывая начинания Мендельсона и Зюльцера, Кант мог трактовать лейбницевское «предчувствие гармонии» как эмоциональное состояние (не познавательное и не нравственное), вызываемое действием самостоятельной способности эстетического суждения — «общее чувство», возникающее в процессе рефлексии как удовольствие необходимое («расположение познавательных сил к познанию вообще») и всеобщее («субъективное условие познания должно обладать всеобщей сообщаемостью»).

Теперь круг теоретических поисков Канта замкнулся. Ведущие тенденции эмпиризма и рационализма сходились к общему пункту: «Как возможно суждение, которое [исходя] только из *собственного* чувства удовольствия от предмета, независимо от понятия последнего, судит а priori об этом удовольствии как присущем представлению об этом же объекте в *каждом другом субъекте*, т. е. не дожидаясь согласия со стороны других?» [Кант, с. 301] «Первое было бы *эмпиризмом* критики вкуса, второе — ее *рационализмом*. Согласно первому получается, что объект нашего удовольствия не отличается от *приятного*, согласно второму — если бы суждение основывалось на определенных понятиях, то не отличалось бы от *доброты* и, таким образом, отрицало бы всякую *красоту* в мире, а вместо нее оставалось бы только особое название, обозначающее, быть может, некоторую смесь вышеназванных видов удовольствия» [Кант, с. 368]. Это неприятие Кантом компромисса между противоположными направлениями в эстетике Просвещения яснее всего обнаруживает его стремление к собственному методологическому синтезу.

Новое слово, сказанное Кантом в эстетике, представляло собой квалификацию им эстетического удовольствия как априорного принципа трансцендентальной философии. Эстетические чувства «критика выделяет... из эмпирической психологии, в которой они иначе бы оставались погребенными среди чувств удовольствия и страдания (лишь с ничего не говорящим эпитетом *более тонкого* чувства); этим она ставит их, а через них и способность суждения в разряд тех [суждений и способностей], которые имеют в своей основе априорные принципы, и в качестве таковых переводит их в область трансцендентальной фило-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2. С. 491.

софии» [Кант, с. 275]. Эстетическое чувство впервые было определено не на уровне общих способностей души, подлежащих психологическому исследованию — как способность удовольствия наряду со способностями познания и желания, — а как особый априорный принцип, при помощи которого эстетическая рефлексия, «не имея в качестве путеводной нити ни цели, ни основоположения» [Кант, с. 308], направляется тем не менее по единственно верному пути от области рассудка к идеям разума, что гарантируется появлением и сохранением чувства в процессе рефлексии. «Вкус делает возможным как бы переход от чувственного возбуждения к ставшему привычным моральному интересу без какого-либо насильственного скачка...» [Кант, с. 377] Это означало, что эстетическое суждение не только о возвышенном, но и о прекрасном способно служить основанием культуры рефлексии, т. е. и для последующего обоснованного телеологического суждения.

Обозначив параметры суждения, соответствующие позиции вкуса, Кант мог поставить вопрос о своеобразии самого его предмета — о красоте. Для анализа он выбирает сначала тот случай, когда назначение объекта эстетического созерцания — быть носителем прекрасного, — не вызывает сомнения: это — произведение искусства. В отличие от всех других видов деятельности человека (включая познание), изящное искусство, по Канту, есть творчество *гения*. В способность гения необходимо входят воображение и рассудок, во взаимодействии конструирующие предмет эстетического созерцания, но главное в гении — *дух*, некий побуждающий сознание принцип, делающий это дарование в отличие от вкуса способностью продуктивной. Гений создает эстетические идеи как собственное содержание изящного искусства, и первая его обязанность — быть оригинальным. Поскольку же творчество направлено на созидание красоты, оно необходимо корректируется вкусом, и, если выбирать приоритеты в области изящного искусства, то вкус, согласно Канту, следует предпочесть гению.

Эстетическая идея, по Канту, есть представление, «которое само по себе дает повод так много думать, что это никогда нельзя выразить определенным понятием, стало быть, эстетически расширяет само понятие до бесконечности, ...воображение при этом действует творчески и приводит в движение способность [создавать] интеллектуальные идеи (разум), а именно, чтобы, когда возникнет то или иное представление, мыслить больше... чем может быть воспринято и выяснено в нем» [Кант, с. 331], «следовательно, позволяет прибавить к этому понятию много неизреченного» [Кант, с. 333]. Таким образом, гений стоит перед

задачей создать особо сложное представление (сравнительно с представлениями в науке): построить предмет для созерцания так, чтобы он сам стал источником бесконечной деятельности познавательных способностей в эстетической рефлексии, пределом которой является достижение нравственной идеи разума. Специфика прекрасного заключается в его двойственной природе: он есть представление, данное для созерцания как основа рефлексии, и одновременно то, что возникает в процессе созерцания — содержание рефлексии. О том, что эстетическая рефлексия не представляет у Канта хаотического и произвольного движения частичных представлений, а как бы «запрограммирована» в эстетической идее, свидетельствует его важное замечание о свободе познавательных способностей «от закона ассоциации, свойственного их эмпирическому применению» [Кант, с. 331]. Эстетическая идея имеет, таким образом, как бы «мерцающую» структуру: некоторое позитивное содержание — эмпирически данное представление, которое предполагает еще содержание потенциальное, актуализируемое в эстетической рефлексии и подводящее к нравственной идее. Творчество гения не подчинено никаким правилам, в отличие от просветителей утверждает Кант, напротив, гений сам дает правила искусству. Поэтому созиданию эстетических идей научить с помощью определенных понятий невозможно, но можно показать, каким образом браться за дело. Отношение между мастером и учеником подчинено принципам *автономности* и *преэминентности* в творчестве.

Итак, суждение вкуса о прекрасном в искусстве имплицитно включает в себе возможность перехода при эстетическом созерцании от представления, лежащего в сфере предметно-понятийной деятельности рассудка, к нравственной идее разума. По аналогии с созерцанием эстетической идеи в произведении искусства, вкус использует его навыки, чтобы рассматривать и предметы природы так, как «если бы» они выражали эстетические идеи, т. е. видеть красоту в природе. «Красотой вообще (все равно, будет ли она красотой в природе или красотой в искусстве) можно назвать выражение эстетических идей» [Кант, с. 337].

Следует отметить, что кантовская аналитика гения чрезвычайно лаконична. Вопрос о соотношении гения и вкуса в эстетике Канта остается недостаточно освещенным. В самом общем виде, можно сказать, речь идет о единстве противоположностей. Гений, будучи продуктивной способностью, оперируя материалом, завершает произведение, когда его произведение получает законченную форму, т. е. движется от содержания к форме. Вкус, репродуцирующий эстетическую идею, заклю-

ченную в произведении искусства, воспроизводит ее, опираясь сначала на данную форму произведения, а через нее приобретает и содержание. Воспринятая художественная форма становится и образцом суждения о природе: вкус в какой-либо форме предмета «узнает» форму известного произведения искусства (по аналогии использует схему воображения) и по ней репродуцирует содержание, близкое содержанию художественного произведения, которому эта форма принадлежала, т. е. движется от формы к содержанию. Кантовский анализ гения завершается поэтому признанием содержательности вкуса, и отнесение его эстетики к началу формализма отнюдь не представляется обоснованным.

Эстетическая идея образует, таким образом, особую область между рассудком и разумом, не захватывающую их территорию: от предмета внешних чувств, который дан не для установления определенного понятия о нем — не для познания, до неопределимой теоретически нравственной идеи. Красота — это символ нравственности.

Двойственное содержание эстетической идеи объясняло диалектику самого эстетического суждения, которую Кант формулирует в виде *антиномии вкуса*, переводившей в научный план вопрос о том, спорят ли о вкусах.

1. *Тезис* антиномии у Канта гласит: «Суждение вкуса не основывается на понятиях, иначе можно было бы о нем диспутировать...»

2. *Антитезис*: «Суждение вкуса основывается на понятиях, иначе, несмотря на их различие, нельзя было бы о них даже спорить...» [Кант, с. 359]

Кант разрешает антиномию вкуса разъяснением различного смысла понятия в тезисе и антитезисе. «Понятие первого вида — это рассудочное понятие, оно определяется предикатами чувственного созерцания, которое может ему соответствовать; второй же вид — это трансцендентальное понятие разума о сверхчувственном, которое лежит в основе всякого чувственного созерцания и которое, следовательно, далее не может быть определено теоретически» [Кант, с. 359]. Разрешением антиномии вкуса Кант снимал противоречие между рационализмом и эмпиризмом: вкус основан на сверхчувственном понятии разума и имеет своим предметом эстетическую идею, которая в силу своего чувственного характера вызывает иллюзию возможности ее определения в понятиях, но, оставаясь идеей, этому определению недоступна.

Искусство и другие формы культуры. Своей трактовкой эстетической идеи Кант впервые поставил вопрос об автономии искусства в контексте его взаимодействия с наукой и моралью. Парадокс вкуса

у Канта заключается в том, что хотя эстетическое суждение «свободно» от морального и познавательного интереса, оно вообще возможно лишь для субъекта познания и нравственности. Именно поэтому Кант совершенно определенно утверждал, что «истинной пропедевтикой вкуса может служить только развитие нравственных идей». Бескорыстное интеллектуальное (от игры познавательных способностей) удовольствие, по существу, оказывается у Канта заслуженной наградой человеку за то, что он, обладая познавательным и моральным потенциалом, сумел объединить его в гармоническое целое, т. е. представить природный мир проникнутым нравственными идеями и именно благодаря этому увидеть красоту природы. Знаменитый постулат Канта о том, что вкус делает возможным плавный переход от чувственного возбуждения к привычному моральному интересу, никоим образом не означает поэтому, что эстетическое отношение является путем к нравственности, а эстетический человек — началом морального, как это потом понимал Шиллер. Вкус у Канта есть способность к суждению уже морального человека, который, однако, распространяет свое нравственное отношение не только на человека в силу его духовного (сверхчувственного) предназначения в мире, но и на природу, созерцая в ней — эстетические идеи. Эстетическое суждение у Канта — не путь к нравственности, а путь нравственного человека к единению природного и сверхчувственного (морального) миров. Осуществляясь на уровне чувственности, оно рождает удовольствие от красоты (благосклонность), а на рациональном уровне дополняется нравственным осмыслением природы в телеологическом суждении.

Не раз справедливо отмечалось принципиальное отличие кантовского понимания телеологии от традиционно религиозного — теологического, т. к. нравственные цели никак не предписываются разумом природе. Телеологическое суждение у Канта — только способ такого рассмотрения природы, «как если бы» она имела цели в интересах целостности мировоззрения человека. Необходимо подчеркнуть, что «субъективность» целесообразности природы никак не превосходит для Канта «субъективность» феноменального мира, конструируемого чистым разумом, или мира морали, конституируемого практическим разумом. Однако результатом «Критики чистого разума» стало обоснование возможности научного естествознания, а результатом «Критики практического разума» — обоснование всеобщности нравственного законодательства, полагающего в качестве регулятивной идеи существование Бога и бессмертие души.

Способность суждения же, согласно Канту, как раз уступает по творческой активности названным познавательным способностям: она не столь «особая», чтобы самой формировать какой-либо «объект» наряду с природой и свободой. Поэтому онтологический статус ее предмета полностью обусловлен координируемыми ею сферами.

Подведем итоги «Критической» философии, в которой Кант ответил на три главные свои вопроса:

1. *Что я могу знать?* Природу, подчиненную законам необходимости, которые определяются наукой.

2. *Что я должен делать?* Осуществлять нравственную свободу, следуя императивам доброй воли.

3. *На что я могу надеяться?* Что мир природы имеет сверхчувственный (моральный) смысл, т. е. что есть Бог, и человек, достойный счастья, может быть счастлив.

Кант показал через антиномии чистого разума недоказуемость существования Бога теоретическими средствами, но сделал бытие Бога необходимой моральной гипотезой. Вместе с этим философ предопределил характер телеологической и эстетической рефлексии. Телеологическое и эстетическое суждение выносятся по-своему на рациональном или чувственном уровне для координации феноменального и ноуменального миров, но равно в надежде на существование Бога.

Хотя Бог остается, конечно, лишь регулятивной, а не конститутивной идеей разума, за этической гипотезой Его бытия следует эстетическая: красота природного мира так предстает суждению вкуса, «как если бы» он имел высший нравственный смысл. Поэтому удовольствие, которое приносит человеку эстетическое суждение, необходимо предполагает только его интеллект и добронравие, но может восходить и к вере.

Кантовская трактовка автономии эстетической сферы, таким образом, ни в коем случае не противостоит ее интерпретации на почве традиционной религиозной эстетики, насколько для последней в красоте природы явлен Божественный промысел. В то же время эстетика Канта совершенно чужда ортодоксальности. Красота мира не становится у мыслителя эстетическим аргументом лютеранской теологии. Более того, «доктринальная вера» Канта в плане ее принципиального адогматизма, пожалуй, предвосхищает «философскую веру» К. Ясперса, т. к. для обоих мыслителей вера сохраняет корректность в отношении суверенных прав разума, а разум избегает претензий на всеведение. Вкусом «как бы» выносятся за скобки суждения доказательство божественного происхождения красоты, и прекрасное ценится в своей

самодостаточности. Кант впервые, таким образом, обосновывает нравственно-эстетическое отношение к природному миру, независимое от религии.

Проблема классификации искусства. Новаторским был также кантовский подход к подразделению изящных искусств на виды. Если традиция, включая эстетику Просвещения, разделяла искусства по принципу расположения произведений в пространстве (живопись, архитектура) или во времени (музыка, поэзия), полагая, соответственно, их обращенность к зрению или слуху, то Кант впервые последовательно связывает классификацию искусства с особенностями речи. Человек выражает свои мысли и чувства в *слове, жесте и тоне* (артикуляции, жестикуляции и модуляции), поэтому, по Канту, могут быть только «три вида изящных искусств: *словесное, изобразительное* и искусство *игры ощущений* (как впечатлений внешних чувств)» [Кант, с. 338]. К первому виду относятся красноречие и поэзия. Изобразительные искусства, или искусства выражения идей в чувственном созерцании, представлены пластикой, в которую входят ваяние и зодчество, и живописью, включающей в себя не только изображение природы, но и «искусство изящной компоновки продуктов природы» — «декоративное растениеводство». К искусству изящной игры ощущений Кант в равной степени относит музыку и орнаментику. Оставляя в стороне вопрос о мере обоснованности выделения именно перечисленных разновидностей искусства, следует отметить перспективность выявления связи различных видов искусства с речью, поскольку она необходимо опосредует деятельность сознания, в том числе художественное творчество. Эта идея нашла отклик в целом ряде влиятельных направлений эстетики XX века.

* * *

Итак, эстетика, получив в исследовании Канта автономную область, казалось, необходимо включается в систему философского знания. «Однако способность суждения (столь особая) вовсе не самостоятельная познавательная способность, что она в отличие от рассудка *не дает понятий*, а в отличие от разума *не дает идей...*» — напоминает Кант [Кант, с. 107]. «Вкус есть в сущности способность суждения о чувственном воплощении нравственных идей (посредством некоторой аналогии рефлексии об обоих» [Кант, с. 379]. Это означало, что эстетика

не имеет *особого объекта* исследования наряду с природой и свободой: «Понятие о способности существа действовать *целесообразно* из самого себя *без цели* и намерения... как особой первоначальной силе (каковой являются рассудок и разум. — Т. А.) есть совершенно вымышленное и пустое, т. е. без малейшей гарантии, что ей может соответствовать какой-нибудь объект» [Кант, с. 94]. Следовательно, эстетическое исследование, согласно Канту, должно быть включено «не в систему наук чистого разума, а лишь в критику всех *a priori* определяемых способностей души, поскольку они вместе составляют в душе систему...» [Кант, с. 149]. Иначе говоря, Кант рассматривает эстетику как необходимое звено в системе своих философских «Критик», но исключает ее из системы *доктринальной* философии, которую он планировал составить лишь из метафизики природы и метафизики нравов, но которую до конца жизни создать не успел.

Эстетика Канта в истории эстетической мысли. Кантовское обоснование эстетики в системе философского знания подводило, таким образом, к новой постановке двух взаимосвязанных проблем — специфики эстетического субъекта и специфики эстетической предметности.

Впервые *эстетический субъект* в двух его вариантах — суждения о прекрасном и возвышенном (эстетического восприятия) и гения (художественного творчества) — рассматривается наряду с субъектами познания и морали как *особая форма активности* сознания, имеющая собственные принципы. Среди них основополагающим является чувство, отделяемое Кантом и от чувственности как элемента познания, и от физиологического удовольствия как ощущения «повышения жизнедеятельности в теле», и от психологического состояния «общей способности души». Важно при этом, что чувство Кант называет основанием эстетического суждения и о прекрасном, и о возвышенном. Но последнее философ не считал «чисто эстетическим», поскольку чувство здесь предстает в связи с «задатками морали» как «некоторое духовное чувство». Если учесть, что для Канта принципы практического разума не связаны с какими-либо формами чувственности, нравственный закон имеет волевую природу, и если область морали оказывается включающей чувство, то оно может быть внесено в нее только извне — из эстетической сферы. Именно здесь оно является основополагающим трансцендентальным принципом как «*sensus communis*», именно оно отнесено только к эстетической рефлексии. Таким образом, Кант впервые подошел в трактовке чувства

как особой формы деятельности сознания, изучаемой специальным разделом философии — эстетикой.

Однако, хотя именно чувство определило для Канта своеобразие эстетического суждения, оно рассматривается лишь как принцип координации деятельности чистого и практического разума. Эстетический субъект (не только восприятия, но и творчества) предполагает у Канта в конечном счете действительную продуктивность лишь гносеологического и этического субъектов. Эта трактовка эстетического субъекта обусловила соответствующую концепцию *эстетической предметности* у Канта: «красота как символ нравственности» оставалась разнородным соединением представлений, конструируемых воображением и рассудком, и идей разума, на которых основан вкус. Вопрос об эстетической идее как «чувственном выражении нравственной идеи» не переросла у Канта в проблему синтеза содержания познания и нравственности, синтетической природы эстетического сознания и искусства.

Вероятно, следует согласиться с точкой зрения Германа Когена¹, увидевшего в этом выводе Канта дань эпохе Просвещения — трактовку эстетического субъекта как позицию созерцания, а не творческой активности сознания². В то же время следует отметить, что, вероятно, добросовестность ученого, сознающего ограниченность горизонта своего исследования лишь опытом восприятия искусства, побудила Канта сосредоточить все внимание на аналитике эстетического суждения. И эта задача была безусловно выполнена. Фокус дальнейшего эстетического исследования сдвигался на проблему художественного творчества, объединения в нем других форм культуры, целостном выражении в нем способностей человека, что стало предметом приоритетного интереса в эстетике романтизма.

Эстетика Канта, задуманная в чисто теоретических интересах придания систематической целостности «критической» философии, тем не менее складывалась в русле кардинальных изменений в сознании своего времени, осмысления духовных исканий в художественной культуре. Как эстетическая концепция, задачей которой было также преодоление ограниченности рационализма и эмпиризма, она в абстрактно-философской форме подводила итог и неразрешимому спору между школой И. Г. Готтшеда, стремившегося подчинить немецкую литературу кано-

¹ Cohen H. Kants Begründung der Aesthetik. Berlin, 1889.

² Подробнее см.: Акиндинова Т.А., Бердюгина Л.А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

нам французского классицизма и собственные произведения которого страдали сухой рассудочностью, и сторонниками И. Я. Бодмеера и И. Я. Брейтингера, отстаивавшими по образцу английских писателей право поэта на вымысел и чувство и через произведения которых в искусство эпохи Просвещения проникали религиозно-мистические настроения средневекового христианства. Равно неудовлетворенный абсолютизацией в искусстве либо рассудка, либо воображения, Кант полагает необходимой гармонию обоих способностей в творчестве гения.

Как мыслитель, на глазах которого развернулось в 70–80-е годы XVIII века движение «Буря и натиск» во всей мощи его протеста против филистерства, сковавшего духовную и социальную жизнь Германии, но не свободное от тенденции к апологии «бунтарства», Кант в своем тезисе о красоте как символе нравственности утверждает присутствие в эстетическом суждении нравственной позиции художника. Кантовская трактовка эстетической идеи, не допускающая ее определения в понятиях рассудка или разума, но обращающаяся к бесконечному размышлению о таинствах природы и свободы, их единству в жизненном мире человека, вероятно, более всего соответствовала идейным запросам в художественной культуре своего времени. Инновационность в постановке проблем и их аналитике сделали эстетику Канта предметом самого пристального внимания в художественной среде, более всего в творчестве Гете и Шиллера. Анализируя этот феномен, Э. Кассирер приходит к выводу, что в «Критике способности суждения» Канта «как бы априорно заложено понятие гетевской поэзии: то, что в последней представлено как достижение и деяние, в первой обосновывается и требуется в силу чистой необходимости философской мысли... Именно эти формообразующие силы создают необходимый и имманентный результат — радикально новую основную форму философии, так же как новый способ и как бы новое “измерение” процесса художественного творчества»¹.

Литература

Источники

1. Кант И. Критика способности суждения. Собр. соч. в 6 т. М., 1966. Т. 5.
2. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1964. Т. 2.

¹ Кассирер Э. Философия Просвещения. М., 2004. С. 306.

Дополнительная литература

1. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

В первой половине книги рассматривается традиция интерпретации фундаментальных проблем кантовской эстетики в немецкой философии XIX–XX веков. Особое внимание уделено анализу малоизученной эстетики неокантианства, эстетических концепций в философии жизни В. Дильтея и в феноменологии Н. Гартмана. Вторая половина книги посвящена исследованию интенции философской мысли в художественном творчестве Т. Манна, Г. Гессе, Р. Музиля.

2. Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973.

В обстоятельном труде авторитетного исследователя немецкой классической философии систематическая мысль Канта получила разностороннее освещение, в том числе детальному анализу была подвергнута и эстетика.

3. Гулыга А. Кант. М., 1977.

Книга известного исследователя немецкой классической философии посвящена анализу основополагающих трудов кантовской философской системы. Автор детально раскрывает современность ведущих идей и принципов «Критики чистого разума», «Критики практического разума», «Критики способности суждения», а также «Религии в пределах только разума», плодотворность кантовского подхода к эстетической проблематике и сегодня.

4. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб., 1997.

В книге одного из лидеров марбургского неокантианства подробно анализируется становление и эволюция философской мысли Канта, место эстетики в его «критической» системе философии. Книга вызывает серьезный теоретический интерес в плане изучения переосмысления кантовской философии неокантианством — как путь Кассирера к «Философии символических форм».

Темы семинарских занятий

1. Обоснование эстетики в системе философии Канта.
2. «Аналитика прекрасного» как исследование вкуса.
3. «Аналитика возвышенного»: проблема соотношения искусства, морали и религии.
4. Художественное восприятие и творчество: Кант о вкусе и гении.
5. Кантовская классификация искусств.

Темы курсовых работ

1. Трансцендентальный метод в эстетической аналитике Канта.
2. Эстетика Канта как основание немецкой классической эстетики.
3. Проблема эмоциональной активности субъекта в эстетике Канта.
4. Проблема отношения искусства к познанию и морали в эстетике Канта.
5. Эстетика Канта в контексте художественной культуры его времени.
6. Переосмысление кантовской эстетики в «Философии символических форм» Кассирера.
7. Интерпретация эстетики Канта в экзистенциальной философии Хайдеггера.
8. Актуальные проблемы эстетики Канта на рубеже XIX–XX веков.
9. Кант как философ науки, морали и искусства.

Глава 8

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В ДИСКУССИИ ГЕТЕ И ШИЛЛЕРА

Эстетические концепции Гете и Шиллера сближает прежде всего принадлежность обоих мыслителей как к искусству, так к и философской эстетике, а также их формирование в значительной части в ходе многолетней дружеской дискуссии. В то же время эти концепции весьма существенно различаются, что объясняется не только различием характера творчества обоих, но и тем роковым обстоятельством, по которому жизнь Шиллера оборвалась почти на тридцать лет раньше, чем жизнь великого олимпийца, и Гете имел возможность дальнейшего размышления об искусстве в изменившейся социокультурной ситуации. Поэтому, хотя он был уже признанным литератором, когда начинал свой творческий путь его младший коллега, эстетическая концепция Шиллера может рассматриваться исторически как более ранняя, чем концепция Гете.

Эстетические взгляды Фридриха Шиллера (1759–1805) равно убедительно предстают и в его художественном творчестве, и в его теоретических работах. Испытав с юных лет острое чувство социальной несправедливости, начинающий поэт разделял бунтарские умонастроения предромантического движения «Буря и натиск», получившего это название по одноименной драме Фридриха Клингера. Не случайно первым произведением, сделавшим юношу известным, была драма «Разбойники». Но и последующее творчество писателя сохраняло в себе интенцию социальной критики, и последней законченной драмой стал «Вильгельм Телль». В то же время художественное дарование Шиллера искало оплодотворения философским размышлением, рано сделав-

шее поэта кантианцем. Особое значение, конечно, в формировании его эстетических воззрений имела «Критика способности суждения», укрепившая в нем убежденность в исключительной социокультурной миссии искусства.

Исходный тезис эстетики Канта, что эстетическое суждение выносится на основании удовольствия от игры воображения с теоретическим или практическим разумом, обращается у Шиллера в вывод о том, что эстетическое отношение человека к миру представляет собой единственное состояние души, в котором противостоящие друг другу способности гармонически соединяются. *Эстетическое воспитание* человека является поэтому необходимым средством восстановления утраченной в историческом процессе дифференциации культуры целостности личности. Важнейшая среди теоретических работ Шиллера и называется «Письма об эстетическом воспитании». «Оба противоположных предела уничтожаются красотой, которая... делает человека законченным в себе целым»¹, — заключает там Шиллер. «Красоту нужно понять как необходимое условие существа человека»².

Однако, разрабатывая свою теорию эстетического воспитания, Шиллер значительно переосмыслил кантовскую трактовку эстетического суждения. Последнее Кант понимал как рефлексию, которая направлена от эмпирического представления, образованного в синтезе форм чувственности и рассудка, к нравственной идее, формируемой разумом как максима доброй воли. Ее предметом является, таким образом, эстетическая идея. Эстетическая рефлексия осуществляется между познавательной и нравственной активностью субъекта, каждая из которых расслаивается на чувственный и рациональный уровни, имеющих в обоих случаях качественно различный характер. Шиллер полагает, что он следует кантовскому разрешению антиномии вкуса, согласно которому суждение о красоте основано не на понятии теоретического разума, а на идее сверхчувственного в практическом разуме, и утверждает, что эстетическое созерцание предполагает гармонию чувственности и разума только во втором случае — как устранение противостояния чувственного влечения и морального долга. Он обращается к своему корреспонденту в работе «Калий, или О красоте»: «Полагаю, тыхватишься, что в разделе теоретического разума не встречаешь красоты, и уже порядком стухнул за нее, но тут уж я не могу тебе помочь. Ей, разумеется, и не место

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. в 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 307.

² Там же. С. 283.

в области теоретического разума, так как она совершенно независима от понятий, и так как ее, наверное, следует искать в семействе разума — а кроме теоретического разума существует еще только практический, — то, очевидно, здесь ее будем искать и найдем »¹.

Существенное отличие трактовки эстетической сферы Шиллером от Канта заключается, таким образом, во-первых, в том, что он полностью отделил красоту от области познания (и прежде всего, от познания природы!), в то время как для Канта восприятие прекрасного «оживляет познавательные способности», вызывая игру воображения с рассудком. Эта трансформация кантовской эстетики Шиллером получила затем дальнейшее развитие у романтиков, усмотревших в науке даже враждебность («иссушающую душу силу») по отношению к красоте и провозгласивших абсолютный приоритет искусства в культуре. Во-вторых, соотнесение Кантом в эстетической рефлексии природы и свободы понимается Шиллером как снятие противостояния не теоретического и практического разума, а чувственной склонности и категорического императива доброй воли. Это переосмысление кантовской аналитики нашло отражение в известной эпиграмме:

Ближним охотно служу, но — увы! — имею ль к ним склонность?
Вот и гложет вопрос: вправду ли нравственен я?
Нет другого пути: стараясь питать к ним презренье
И с отвращеньем в душе, делай, что требует долг.

Эта критика Канта, разумеется, бьет мимо цели, поскольку для кенигсбергского философа категорический императив определяется не обязательно вопреки чувственной склонности, а только независимо от нее: нравственный закон должен исполняться по отношению к ближнему вне зависимости от того, насколько ему симпатизируют. Но такая трактовка Канта позволяла Шиллеру обосновывать чрезвычайную значимость эстетического воспитания как средства гармонизации внутреннего мира человека: «...Именно в прекрасной душе гармонически сочетаются чувственность и разум, долг и склонности»². Притом разум, долг, вслед за Кантом утверждает Шиллер, являются творческой активностью субъекта, а склонность, чувствование представляют собой прирожденное пассивное состояние души, родственное психике животных. Поэтому

¹ Там же. С. 75.

² Там же. С. 150.

в эстетическом воспитании Шиллер видит вообще средство культурного преобразования природы человека: «Переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается не иначе, как при посредстве среднего состояния эстетической свободы»¹. В перспективе становления романтического культа искусства следует отметить, что Шиллер еще далек от абсолютизации значимости эстетической сферы: «...Красота ничего не дает ни рассудку, ни воле... красота не вмешивается в дело мышления и решения, ...красота лишь делает человека способным к должному пользованию тем и другим...»² Однако для Шиллера в отличие от Канта эстетическое воспитание является единственным путем к нравственному совершенству: «...Нет иного пути сделать чувственного человека разумным, как сделать его сначала эстетическим»³.

Закономерность этого процесса подтверждает, по Шиллеру, вся история человеческого рода: «Каким же явлением обнаруживается в дикаре вступление его в царство человечности? Как бы далеко мы ни шли в глубь веков, оно одно и то же у всех племен, вышедших из рабства животного состояния: наслаждение видимостью, склонность к украшениям и играм»⁴. Шиллер вводит, таким образом, для определения эстетической сферы понятие «*видимость*», которое становится фундаментальным в его эстетике. Концепция «видимости» также формировалась на основе кантовской трактовки онтологического статуса прекрасного и возвышенного. У Канта теоретический разум имеет своим объектом природу, практический разум — свободу, но сфера эстетического суждения не представляет особого объекта наряду с ними, а только соотносит друг с другом содержание обоих в сознании субъекта. «Реальность вещей — это их дело; видимость вещей — это дело человека, — подхватывает Шиллер мысль Канта, — и дух, наслаждающийся видимостью, радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что он производит. Само собой разумеется, что здесь речь идет лишь об эстетической видимости, отличной от действительности и истины»⁵.

В отличие от Канта, для которого творческая активность субъекта проявляется прежде всего в познании и морали (а эстетическое суждение

¹ Там же. С. 327.

² Там же. С. 328.

³ Там же. С. 327.

⁴ Там же. С. 343.

⁵ Там же. С. 344.

только координирует оба вида этой активности), у Шиллера именно созидание видимости оценивается, таким образом, как творчество по определению — созидание небывалого. «Видимость эстетична только поскольку она откровенна (т. е. открыто отказывается от всяких притязаний на реальность) и поскольку она самостоятельна, т. е. отрешается от всякой помощи реальности»¹. Тем самым Шиллер предвосхищает романтическое усмотрение в искусстве высшего рода творчества, в художнике — божественного подобия Творца.

«Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил (природы. — Т. А.) и священного царства законов (морали. — Т. А.) третье, радостное царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и моральном смысле»². Создаваемая художником видимость в определенном смысле превосходит, таким образом, реальность, открывая человеку мир бесконечной творческой свободы («эстетической свободы»!), наполняя его радостью целостного осуществления личности в процессе творчества — игры душевных сил. Здесь важно, прежде всего, что *игра* впервые рассматривается Шиллером как существо искусства и его главное отличие от других форм культуры. Впервые игра предстает не промежуточным состоянием между видами человеческой деятельности (включая точку зрения Канта), но как деятельность, выполняющая основополагающую культурную миссию — вовлечение в творчество. Творчество — это человеческая сущность, поэтому, по Шиллеру, «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он *бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет*»³. Шиллеровская концепция игры оказала сильнейшее влияние на последующие трактовки художественного творчества.

Следует далее отметить, что художник, по Шиллеру, создает видимость, отличную от реальности, но восполняющую ее радостью творчества, в котором первостепенное значение придается *форме* произведения. Будучи сам поэтом, Шиллер высказывает здесь мысль, глубоко раскрывающую суть искусства и также прочно вошедшую в контекст современной эстетики: «Победить материал в художественном изображении должна форма». Об этой роли формы речь идет здесь в двойном смысле: во-первых, о том, что мастерство художника проявляется в его

¹ Там же. С. 346.

² Там же. С. 355.

³ Там же. С. 302.

владении материалом (для поэта — «флексиями и конструкциями» языка), а во-вторых, о том, что создание и восприятие даже трагических коллизий в произведении необходимо предполагает радость эстетического переживания, и в этом смысле Шиллер заново осмысляет катартическую функцию искусства, высоко ценимую со времен античности. «В художественном произведении материал... должен раствориться в форме, тело в идее, действительное в кажущемся», — заключает поэт¹. Поэтому «почитать нечто за видимость... не значит вредить истине, презирать ее — значит вообще презирать всякое искусство, сущность которого состоит в видимости»².

Изучение истории художественной культуры, интерес к античному искусству, которому в большой мере способствовала дружба с Гете, завязавшаяся в 1790-е годы в Веймаре и настолько повлиявшая на характер творчества обоих поэтов, что этот период получил в литературоведении общее для них название «веймарская классика», побудили Шиллера к опыту типизации искусства. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» он выделяет два основных ее типа — антиподы, между которыми распределяются все значительные явления в истории поэтического искусства. Первый тип — «*наивная*» поэзия — существенно определяет особенности античного искусства, второй тип — «*сентиментальная*» поэзия выражает характер искусства Нового времени. Оба эти типа различаются не столько принадлежностью к разным историческим эпохам, сколько «манерой изображения». «Наивным» поэта делает его совершенное (гениальное!) подражание действительному миру, природе. Безусловный пример такого поэта для Шиллера являет собой Гомер, но наряду с ним также и Шекспир.

«Сентиментальная» поэзия берет своим методом «возведение действительности в идеал» или изображение идеала. Она отличается от «наивной» поэзии тем, что включает в себя размышление об изображенном, которое в свою очередь сопровождается чувствами и именно благодаря им приобретает глубину и утонченность. Поэтому в созидании и восприятии такого искусства «самая настоящая потребность времени — развитие способности чувствовать»³. К этому типу Шиллер относит современную ему немецкую и французскую поэзию, но усматривает ее присутствие также и в поздней античности, особенно в древнем Риме.

¹ Там же. С. 110.

² Там же. С. 344.

³ Там же. С. 274.

Шиллер точно осознавал специфику поэтического и прозаического искусства, поэтому для типологизации прозы он использует названия реализм и идеализм, которые, по его мнению, полностью соответствуют названным поэтическим видам и представляют собой их «прозаические подобию». «Наивная» и «сентиментальная» поэзия определяются Шиллером, таким образом, как «вечные» типы, каждый из которых тем не менее доминирует в различные исторические периоды, что объясняется в свою очередь преобладанием в разные эпохи противоположных типов отношения человека к миру, различием действительных «человеческих характеров». Поэтому можно говорить о стремлении Шиллера соединить типологизацию искусства с историческим подходом.

Размышляя над историческими судьбами искусства, Шиллер равно признает как достоинства каждого из типов искусства, так и закономерность смены «наивной» поэзии «сентиментальной». В последние годы жизни он, однако, критически настроен в отношении к романтизму и с удивлением обнаруживает новые черты в собственном творчестве: «Поразительно, как много реалистического приходит с годами, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними...»¹ Вероятно, появление этой новой тенденции во взглядах Шиллера позволило позднее Гегелю сделать вывод о том, что поэт начал переход в эстетике от субъективного идеализма к объективному. В главном причисляя себя до этого к «сентиментальным» поэтам, Шиллер теперь определяет себя как «промежуточный» тип между двумя основными и мечтает о возникновении искусства, которое органически соединило бы преимущества обоих типов. Прецедент этого художественного синтеза для него явило творчество Гете.

* * *

Эстетическая концепция Шиллера представляет сегодня интерес уже как опыт применения кантовской эстетики для осмысления творчества самим художником, но, кроме того, мыслитель дал ей оригинальную интерпретацию, введя ряд новых понятий или акцентируя значимость существующих. «Игра» становится ведущей категорией в психологической эстетике XIX века, особенно в теории «вчувствования», в эсте-

¹ Там же. С. 442.

тике модернизма начала XX столетия и в постмодернизме конца этого века, а в случаях, заданных исследованием Хейзинги «*Homo Ludens*» («Человек играющий»), игра вообще рассматривается в качестве модели всякой деятельности в культуре. Понятие «*видимости*» инициировало эстетическую мысль к осмыслению творческой сути искусства — как созидания «иных» миров, совершенно отличных от повседневной реальности, что нашло понимание не только в эстетике романтизма и в неоромантизме XX столетия, но и в феноменологии... Изучение и утверждение Шиллером роли *формы* в художественном произведении послужило импульсом к возникновению формалистической эстетики рубежа XIX–XX веков, а в середине XX столетия отозвалось в эстетике структурализма. Опыт *типологизации* поэзии и прозы, несомненно, оказали влияние на концепцию исторического формирования видов и жанров искусства в эстетике Гегеля, которая и в настоящее время остается в пространстве теоретической дискуссии. Необходимо, наконец, отметить, что постановка эстетических проблем, их интерпретация проводилась Шиллером прежде всего в аспекте изучения взаимодействия искусства с социокультурным контекстом. Вероятно, приоритетное внимание Шиллера к социальной тематике искусства побудили поэта к замечанию, что его дружба с Гете основывалась более всего на взаимодополнительности их интересов.

Эстетика Шиллера внесла весомый вклад в расширение диапазона эстетического исследования в классической философии и повлияла на дальнейшую историю искусства и эстетики.

Эстетические воззрения Гете (1749–1832) в полной мере отражают универсальность его личности. Уже в ранней молодости получив признание в литературе романом «Страдания юного Вертера», Гете на протяжении всей жизни продолжал занятия естественными науками, руководил Веймарским театром, много лет отдал управленческой службе в совете Веймара, разбирая десятки тысяч дел — от технических проблем строительства дорог и ткацких мануфактур до уголовных. Он даже гордился, что на какое-то время сумел совсем оторвать себя от поэзии и направить всю энергию «от этих фонтанов и каскадов на мельницы и оросительные каналы».

Гете не оставил после себя трактата по эстетике. «Скорее всего — ощущение односторонности тех концепций, которые предлагались... старшими и младшими современниками, поиски более широкого теоретического синтеза, чем то, что они могли предложить», — отмечал

М. С. Каган¹, — послужили причиной отсутствия у Гете стремления к систематизированному изложению своих взглядов. Для реконструкции его точки зрения на эстетическую проблематику неоценимое значение имеют записи его секретаря И. Эккермана «Разговоры с Гете в последние годы его жизни».

«Критика способности суждения» Канта стала первой из «Критик», всерьез заинтересовавшей И. В. Гете. Эта книга побудила его к изучению предшествующих «Критик», в результате чего он, с уважением отзываясь о Фихте, Шеллинге, Гегеле, все же называл Канта «лучшим среди новейших философов». Как поэт и ученый, Гете увидел в трактовке эстетической и телеологической рефлексии — нескончаемом размышлении о таинствах природы и свободы, об их единении в жизненном мире человека, — «полную аналогию со своим творчеством, деятельностью и мышлением». Это относилось прежде всего к определению Кантом статуса телеологического суждения (отрицающего онтологическую целесообразность природы), поскольку оно оправдывало для Гете его «отвращение» к идее «конечных целей природы», выработанное у него многолетними занятиями естественными науками. «Убежденность, что любое создание существует для себя самого, — говорил Гете своему секретарю И. Эккерману, — и что пробковое дерево растет не затем, чтобы у людей было чем закупоривать бутылки, — вот в чем была наша общность с Кантом, и меня радовало, что мы сошлись в этой точке»². Но для Гете-художника, особое значение имела, конечно, «Критика эстетической способности суждения». В ней поэт находил идеи, созвучные собственному осмыслению художественного творчества, и многие суждения его об искусстве, по существу, являлись свободным переложением кантовской эстетики.

Стремление избежать в духе Канта методологической ограниченности эмпиризма и рационализма нашло свое отражение и в эстетических воззрениях и в самом художественном творчестве Гете. Поэт, в начале своего творческого пути с энтузиазмом примкнувший к движению «Буря и натиск», получивший мировое признание своим первым романом «Страдания юного Вертера», Гете не принимал рационализма классцистской эстетики. Он раздраженно говорил о критиках, пытавшихся рассматривать художественное произведение только как иллюстрацию абстрактных понятий. «Вот подступают они ко мне и спрашивают, какую

¹ Каган М. С. Эстетика Гете // Лекции по истории эстетики. Кн. 2. Л., 1972. С. 89.

² Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 234.

идею я хотел воплотить в моем *Фаусте*? — жаловался он Эккерману. — Как будто я сам это знаю и могу это выразить... В самом деле, хорошая это была бы штука, если бы я пытался такую богатую, пеструю и в высшей степени разнообразную жизнь, которую я вложил в моего *Фауста*, нанизать на тонкий шнурочек одной-единственной для всего произведения идеи?»¹

«Не моя манера, — пояснял он также по поводу «*Фауста*», — стремиться воплощать в поэзии что-нибудь абстрактное. Я воспринимал впечатления — впечатления чувственные, полные жизни, милые, пестрые, бесконечно разнообразные, которые давало мне возбужденное воображение; и мне как поэту не оставалось ничего больше, как только художественно округлять и оформлять такие созерцания и впечатления и выражать их в живом слове так, чтобы и другие, читая и слушая изображенное мной, получали бы те же самые впечатления»².

Дистанцированность Гете от классицизма выразилась в утверждении особой значимости воображения в художественном творчестве: «Если бы фантазия не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадками для рассудка, то фантазия вообще немногого бы стоила»³. Более того, для Гете, как и для Канта, воображение является необходимой познавательной способностью, отсутствие которой в познании делает этот процесс чисто рассудочным, а значит, беспочвенным. Закljučая, что «поэтическое произведение тем лучше, чем оно несоизмеримее и недоступнее для рассудка»⁴, потому что только произведения такого рода, подобно неразрешимой проблеме, постоянно манят к себе людей и заставляют все снова и снова созерцать, Гете по существу перефразирует тезис кантовской эстетики: «Эстетическая идея есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанного в своем свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определенное понятие и которое, следовательно, позволяет прибавить к этому понятию много неизреченного»⁵.

Однако Гете далек от принижения роли мышления как в познании, так и в художественном творчестве. Если критическое отношение

¹ Там же. С. 718–719.

² Там же. С. 719.

³ Там же. С. 369.

⁴ Там же. С. 719.

⁵ Кант И. Собрание соч. в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 333.

к схоластическому теоретизированию нашло художественное отражение в образе Вагнера, то через образ Мефистофеля Гете представляет всю губительность иррационализма. Ведь усилия Мефистофеля заполнить душу Фауста направлены на то, чтобы заставить его отречься от веры в силу человеческого разума. Уже при заключении «договора» Мефистофель за спиной Фауста формулирует эту задачу:

Мощь человека, разум презирай... —
И ты в моих руках без отговорок!

В уста «ловца душ», затеявшего ту же игру с учеником Фауста, Гете вкладывает слова, подкупающие своей «бесспорной» очевидностью и призванные совратить ум неопита:

Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо.

Именно нараставшее в романтизме культивирование бессознательного, мистического делает оправданным категоричный тон Гете, годами вынашивавшего и оформлявшего разнообразные впечатления, которые рождало его воображение, подчиняя их в произведении строго продуманному плану: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции»¹. Как и Кант, трактовавший прекрасное и возвышенное как сферу взаимодействия чистого и практического разума с фантазией, Гете утверждает, что «рассудок упорядочивает ее продуктивную силу, разум же дает ей полную уверенность в том, что она не сводится к игре грезами»². Вместе с Кантом, полагавшим необходимым, чтобы свободно созданные воображением образы сохраняли все же некоторую «правильность» в отношении к реальному миру, Гете требовал от художника учиться «верно и смиренно копировать природу».

Признавая врожденность художественного дарования, отсутствие которого невосполнимо никаким обучением, Гете не соглашался с абсолютизацией романтиками автономности гения, с отделением творческого

¹ Гете И.-В. Собрание соч. М., 1933. Т. X. С. 718.

² Гете И.-В. Из письма веймарской наследной герцогине Марии от 31 декабря 1816 (2 января 1817). Цит. по: Лихтенштадт В. О. Борьба за реалистическое мировоззрение. Пг., 1920. С. 486.

процесса от контекста культуры, ее традиций: «Как незначительно то, что мы в собственном смысле могли бы назвать своей собственностью! Мы должны заимствовать и учиться у тех, которые живут с нами. Даже величайший гений недалеко бы ушел, если бы захотел все производить из самого себя»¹. Как ни парадоксально для художника, находившего естественным, чтобы «замыслы сами собой являлись, как вольные дети божьи», Гете иронизировал над дилетантами, не знающими «тех трудностей, которые сопряжены с работой», и гордился своей способностью довести всякий начатый труд до конца ценой величайшей сосредоточенности и напряжения. Самым ярким примером такого отношения к творчеству является «Фауст», над которым Гете работал в течение всей жизни. Насколько близка здесь позиция поэта кантовской точке зрения, говорит уже несогласие Канта с «некоторыми новейшими воспитателями, полагающими, что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его просто в игру»². Философ, называвший искусством «только созидание через свободу, т. е. через произвол», настаивал на том, «что во всех свободных искусствах все же требуется нечто принудительное»³. Эта же тема была предметом дискуссии Гете с Шиллером.

Гете высоко ценил «неутомимое прилежание в предварительном изучении» материала для задуманного произведения и не мог поэтому принять романтической концепции иронии как метода художественного творчества, возникшего не без влияния фихтеанской абсолютизации активности субъекта и провозгласившего полное господство художника над жизненным материалом. Этот аспект иронии явился для Гете той разделительной гранью, которая и для Канта оказалась линией размежевания с «Наукоучением» Фихте, вынудившего кенигсбергского философа к публичному заявлению о научной несостоятельности теории, выводившей картину объективного мира лишь из деятельности сознания субъекта. Гете называет «субъективизм» болезнью своего века. Погружение в глубины только собственного Я, поглощенность самоанализом он считает признаком упадка исторической эпохи: «Каждое здоровое стремление, исходя из внутреннего мира, устремляется к миру объективному, и это характерно для всех великих эпох, которые были полны подлинного стремления и движения вперед и были по природе

¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. С. 844.

² Кант И. Собрание соч. в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 319.

³ Там же.

своей объективны»¹. Гете был убежден, что пока поэт «выражает свои немногие субъективные ощущения, его еще нельзя назвать поэтом, и что действительно он становится поэтом тогда, когда «сумеет овладеть всем миром и найти для него выражение. И тогда — он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность»². Поэт признавался Эккерману: «Все мои стихи — стихи по поводу, они навеяны действительностью, в ней имеют почву и основание. Стихи, не связанные с жизнью, для меня ничто»³.

Стремление к представлению в искусстве реального мира делало для Гете непревзойденным творчество Шекспира. Напротив, «идеализм свободы» как мировоззрение романтизма оставался важнейшей темой полемики с Шиллером, сблизившимся с Гете на почве обращения к классическому искусству прошлого. Шиллер «проповедовал Евангелие свободы, — вспоминал Гете, — я не давал в обиду прав природы. Быть может, больше из дружеской склонности ко мне, чем по собственному убеждению, он в “Эстетических письмах” более не третировал уже добрую мать в тех жестоких выражениях, которые сделали мне столь ненавистной его статью “О грации и достоинстве”»⁴.

Романтическая ирония была неприемлема для Гете и в другом ее аспекте, также разделявшем романтиков с эстетикой Канта: в отказе от выражения в искусстве нравственной позиции автора. «Ироническая позиция, — отмечает П. П. Гайденко, — представляет собой все тот же эффект 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»⁵. Создатель образа Гретхен, поэтизировавший любовь девушки к Фаусту, не вмещавшуюся в понятия патриархальной морали, Гете вместе с романтиками отстаивает нравственную свободу личности, однако это требование свободы нигде не переходит в апологию отрицания всякой моральной нормы. Финал первой части «Фауста» совершенно одно-

¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 292.

² Там же. С. 291.

³ Там же. С. 168.

⁴ Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 214.

⁵ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970. С. 150.

значно содержит признание вины Гретхен, единственное искупление которой — спасение души — возможно лишь ценой смерти. Не случайно много лет спустя Гете подтвердил эту оценку преступления своей героини присоединением уже к реальному смертному приговору юной детоубийце, в вынесении которого он участвовал в качестве члена Веймарского совета. Отнюдь не считая наличие нравственной позиции «филистерской ограниченностью», Гете требовал, чтобы в искусстве она носила характер жизнеутверждения.

Пессимистический тон восприятия жизни, явившийся неизбежным спутником романтической иронии, отталкивал «великого жизнелюбца» от «больного» искусства. Поэт, предпочитавший воздерживаться от порицаний, признавался, что «этические парадоксы» романтизма, от которых он сам стремился «очиститься» и которые «мощным потоком залили отечество», сделали ему «крайне противными» не только «Ардингелло» Гейнзе, но и «Разбойников» Шиллера¹. Он сетовал даже на любимых поэтов Байрона и Беранже за то, что в их творчестве преобладает пафос критики. В частности, Гете сожалел, что была насильственно прервана оппозиционная политическая деятельность Байрона: «Если бы Байрон имел случай весь тот протест, которым он был полон, излить в энергических выражениях в парламенте, то он как поэт очень бы от этого выиграл»².

Таким образом, неприятие Гете романтической иронии как художественного метода совпадало с теми моментами кантовской эстетики, которые были подвергнуты переосмыслению романтиками в духе философии Фихте. Хотя концепция иронии как бесконечного (рефлексивного) самоотрицания художника в процессе творчества (самопародирования), дарующего чувство безграничной свободы Я, несомненно, формировалась под влиянием кантовского определения эстетического суждения как движения сознания от эмпирического представления к сверхчувственной идее, тем не менее она существенно отличается от позиции Канта, поскольку основана на трактовке только одного из видов эстетической рефлексии — суждения о прекрасном. У Канта же суждение о возвышенном, продолжая путь рефлексии о прекрасном, достигает нравственного мира и ставит человека перед «конечными» вопросами о смысле его существования.

Определение Кантом предназначения эстетической рефлексии отвечало стремлению Гете создавать средствами искусства целостный

¹ Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 54.

² Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 289.

жизненный мир человека — явить в художественном феномене единство природного и духовного бытия. Но, размышляя над этой проблемой, Гете обнаружил лакуну в эстетической мысли Канта. Ведь философ детально анализировал суждение вкуса об эстетической идее, как она явлена в произведении искусства, или — по аналогии с ним — в природе, т. е. исследовал позицию восприятия. Гете же сам был художником, и его интересовало прежде всего то, что этому восприятию предшествует — созидание гением эстетических идей, которое, по существу, осталось за пределами кантовской аналитики.

Размышление над проблемами творчества привели поэта к выводу, не предусмотренному кантовской эстетикой: эстетическая идея не просто соотносит содержание теоретического и практического разума, но, не имея собственного объекта, наряду с законами природы и свободы, она претворяет его в новый объект — конкретную индивидуальность, содержание которой не вмещается в общие понятия ни науки, ни морали и потому для них действительно не представляет «интереса». По мысли Гете, «каждый характер, как бы своеобразен он не был, и все изображаемое, начиная от камня до человека, заключает в себе нечто общее»¹, однако художника делает художником именно способность уловить и выразить «общий смысл» в единичном случае. Тогда для него «должен начаться прорыв к наиболее высокому и трудному в искусстве, к постижению индивидуального... На этой ступени индивидуального воссоздания начинается то, — продолжал Гете, — что мы называем *творчеством*»².

Этот вывод на первый взгляд, кажется, совпадает с основополагающим тезисом эстетики Гегеля: содержание произведения искусства — «живая индивидуальность» как чувственно-конкретное воплощение идеи или идеал. Индивидуальность здесь выделена среди множества других, лишена случайных черт и потому является одновременно адекватным носителем всеобщности. Поскольку искусство, по Гегелю, остается подлинным искусством только как выражение идеала, гегелевская эстетика несла в себе интенцию классицизма и не случайно стала популярна в кругах художников неоклассицизма (академизма). Однако Гете, как и Кант, уже дистанцировались от эстетических установок классицизма: для обоих мыслителей искусство — не столько сфера разума, сколько сфера игры воображения с чистым или практическим разумом. Не слу-

¹ Там же. С. 182.

² Там же. С. 84.

чайню поэтому Гете говорил Эккерману о своих спорах с Шиллером в период увлечения последнего классицистской эстетикой, возражая против установки на идеализацию в искусстве.

Представляется, что точка зрения Гете на индивидуальность как объект и субъект художественного творчества ближе монадологии Лейбница. Интерес Гете к философии великого предшественника Канта, вероятно, имел много мотивов, среди которых прежде всего следует отметить универсальность научных интересов Лейбница; во-вторых, его стремление произвести теоретический синтез основных направлений в истории философской мысли и создать тем самым «перспективный центр» для ее дальнейшего плодотворного развития; в-третьих, целостность философского осмысления мира у Лейбница связывалась с разработкой методологии, сочетающей рациональные и эмпирические методы научного исследования.

Таким образом, Гете могли привлекать в философии Лейбница те же установки, которые он ценил в философской систематике Канта и которым стремился следовать в собственной научной деятельности. Однако философская мысль Лейбница была особенно важна для Гете, возможно, и потому, что анализ самых разных проблем производился там в контексте онтологии, а главное, чего Гете, по его признанию, «недоставало» в философии Канта, все же было то, что она лишена «выхода к объекту»¹.

Об идейной близости Гете и Лейбница говорит также тот факт, что именно трактовка проблемы зла последним повлияла на художественное осмысление этой проблемы автором «Фауста». Как известно, силы зла в мироздании у Гете представлены в образе Мефистофеля, поставившего себе целью загубить бессмертную душу Фауста. Важно, что этот образ у Гете по существу отличается от многочисленных образов Мефистофеля в литературной традиции до и после Гете, в том числе у Фридриха Клингера в его романе «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в Ад». Перу Клингера принадлежал знаменитый роман «Буря и натиск», ставший знаменем предромантического движения «штюрмеров», под влиянием которого начинал свое творчество Гете. Однако, если у Клингера Мефистофель представляет собой зло просто как антипод добра и в конечном счете сумел осуществить свой дьявольский замысел — завладеть душой Фауста, то у Гете Мефистофель — это зло, имеющее метафизическое предназначение в Божественном творении. Поэтому, задумав совратить

¹ *Goethes Werke* / Hrsg. Im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887–1919. Bd. 49 (4). S. 82.

Фауста с праведного пути, гетевский Мефистофель должен испросить у Бога позволения на свои действия. Господь же не только дает права на искушение героя, но и объясняет мотивы своего решения:

От лени человек впадает в спячку.
Пойди, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи и беспокой...

.....
Ты проиграл наверняка,
Чутьем, по собственной охоте
Он вырвется из тупика.

.....
Когда садовник сажит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.

Действительно, финал «Фауста» Гете идет вразрез с традицией представления темы. Соблазны, которые разворачивает перед Фаустом Мефистофель, становятся все более изощренными и утонченными. Начав с искушения любовью к простой девушке Маргарите, он соблазняет его затем карьерой, богатством, властью, наконец любовью Прекрасной Елены, но духовный поиск Фауста продолжается до глубокой старости; он ищет и открывает все новые и новые грани нравственного смысла бытия.

Действия Мефистофеля путем сопротивления им Фауста оборачиваются прирастанием нравственных мотивов в жизни и деятельности героя, а тем самым способствуют совершенствованию человека. Именно поэтому душа Фауста, вопреки букве договора с Мефистофелем, спасена ангелами. Мефистофель у Гете впервые в мировой литературе — «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». Зло включено в мироздание для его совершенствования силами духовного роста человека и человечества. Но эта трактовка зла является, по сути, художественным выражением «Теодицеи» Лейбница: существование зла в Божественном творении оправдано тем, что оно лишь усиливает способность человека к его преодолению — умножению нравственных мотивов человеческого поведения, а значит — добра в мироздании в целом, утверждению моральной необходимости в этом мире, «лучшем из миров».

Гетевское понимание индивидуальности как объекта и субъекта искусства, несомненно, также складывалось в русле идей монадологии. Не случайно одним из самых употребляемых Гете характеристик человека было понятие «монада». По Лейбницу, весь мир — совокупность абсолютных индивидуальностей — монад, а самопроизвольность их

развития на уровне человеческого сознания являет себя как свобода. Нравственный выбор, нравственное решение поэтому у Лейбница — абсолютно индивидуальный акт. Такой тезис философа, однако, необходимо требовал постановки вопроса, как возможно в этом случае нравственное законодательство, если нравственный закон по определению должен обладать всеобщностью? Ведь признание права каждой монады, каждого субъекта на «свою» мораль означает полное отрицание ее возможности.

Общепризнанным ответом на поставленный вопрос и была кантовская формулировка категорического императива: «Поступай так, чтобы максима твоей воли во всякое время могла стать основой для всеобщего законодательства». Этическая значимость этой формулы заключается в том, что впервые нравственное решение трактовалось как творческий акт субъекта, что означало и невозможность простого использования готовых правил морали, и необходимость каждый раз заново обосновывать нравственный выбор. Кант апеллирует, последовательно для своей теоретической позиции, к активности субъекта, однако для философа о продуктивности этого творчества свидетельствует лишь возможность возведения его в общий для всех людей закон. Иначе говоря, личностное по своему истоку содержание сознания должно отрешиться от любого рода приватности, чтобы стать всеобщим достоянием.

Решение названной этической проблемы Лейбницем оказалось парадоксальным для всей философской традиции как до Канта, так и после него, поскольку монадологическая формула решения, действительно, соединила в органическое целое всеобщность и абсолютную уникальность нравственного действия. Императив доброй воли с лейбницианской позиции, по существу, гласит: поступай так, чтобы другой, если бы он был тобой и находился в твоих обстоятельствах, поступил бы так же, как ты. Соответственно оценка такого поступка этим другим полагает признание: если бы я был тобой и находился в твоих обстоятельствах, я поступил бы так же, однако я — не такой, как ты, и нахожусь в других обстоятельствах, поэтому я поступлю иначе.

О том, насколько позиция Гете сближается здесь с лейбницианством, говорит уже его признание, которое в ином контексте, казалось бы, противоречило полемике поэта с романтиками, когда он утверждал, что всякое действие человека движется, по сути, «этическим рычагом»: «Истина — ничто само по себе и для себя. Она развивается в человеке, если он позволяет миру воздействовать на его чувства и дух. Каждый человек, сообразно своей организации, имеет собственную истину,

которую только он может понять в ее интимных чертах. Кто достигает всеобще-значимой истины, не понимает себя»¹.

Следует, однако, отметить, что такая трактовка проблемы нравственного выбора, исходящая из признания неповторимости личностного бытия, может получить наиболее адекватное отображение только в искусстве. Не удивительно, что Гете придавал принципиальное значение использованию имен собственных для названия своих художественных произведений: «Фауст», «Страдания юного Вертера», «Годы учения Вильгельма Майстера», «Эгмонт», «Гец фон Берлихенген»... Герои произведений Гете наделены сложным внутренним миром, они совершают трагические ошибки, их поступки не защищены от влияния случая, т.е. художественные образы здесь отнюдь не представляют идеал, но тем не менее вызывают общий интерес: эстетическая рефлексия о произведении искусства, содержащего эстетическую идею, по терминологии Канта, ожидает согласия других людей. Читатели сочувствуют героям, входят в их положение, понимают мотивы их действий, но только эстетически наивное сознание отождествляет себя с ними или пытается им подражать.

Искусство предоставляет возможность проживания в воображении и осмысления не только множества жизней, но и их соотнесения друг с другом. Духовный мир читателя разрастается в упорядоченную целостность — неповторимый духовный космос, включающий множество вариантов возможного осуществления человеческого бытия, что полагает и развитие способности сочувственного понимания уникальности реального человека. О культурной значимости создания художественных образов подобного рода свидетельствует уже тот факт, что имена литературных героев становятся именами нарицательными.

Интерес Гете к обоснованию Лейбницем ценности индивидуального бытия, гармонически соотнесенного с миром в целом, предвосхищал, по сути, движение философской мысли к новому прочтению «Монадологии», которое стало остро актуальным почти век спустя, а потребность в интерпретации ее проблематики через призму эстетических концептов объясняет своеобразную диффузию эстетического исследования за привычные границы, эстетизацию философской парадигмы конца XX — начала XXI столетия.

Таким образом, осмысление Гете кантовской эстетики путем дополнения проблематики трансцендентального идеализма онтологическими

¹ Goethe. Naturwissenschaftlichen Schriften: Miteinleitungen und Erläuterungen im Text / Herg.von Rudolf Steiner. Dornach, 1982. Bd. 5. S. 349.

проблемами находилось в русле движения философской мысли XX века к «новой» онтологии и содержало значительный теоретический потенциал. Важно также, что только в искусстве Гете видел возможности постижения индивидуального бытия человека в единстве его духовной (нравственной) и телесной природы. Вывод Гете о том, что наука и искусство необходимо дополняют друг друга в познании и осмыслении бытия как обобщение индивидуального и индивидуализация общего, что они вместе определяют становление целостного гуманистически осмысленного жизненного мира человека, являлся, таким образом, развитием кантовской эстетики в анализе гения.

* * *

Гете ценил Канта больше всех «новейших философов», включая Гегеля, однако знакомство с гегелевской систематикой побудило его к рассмотрению соотношения культурных форм в их историческом становлении, что также не входило в поле зрения Канта. Размышление над этой проблематикой нашло отражение, в частности, в романе «Годы странствий Вильгельма Майстера». Среди многих важнейших сюжетов романа один представляет ситуацию, где главный герой определяет сына на воспитание в идеальное учебное заведение — Педагогическую провинцию и получает разъяснение о целях и задачах воспитания. Кредо воспитателей: человека делает человеком то, что отличает его от животного, — *благоговение*.

Нельзя не отметить, во-первых, что отличительной чертой человека в романе Гете называется не разум, а чувство, во-вторых, что это чувство не является прирожденным, а воспитывается культурным контекстом, и в-третьих, его содержание соединяет в себе два состояния, определенные Кантом в качестве оснований для суждения о прекрасном и возвышенном — благоговение и уважение. Благоговение, таким образом, предстает как эстетическое, по существу, отношение к миру, неразрывно связующее в себе отношение к природе и морали.

Формирование благоговения в ребенке — сложный процесс, включающий в себя три стадии. Первая представляет собой воспитание «благоговения перед тем, что выше нас». Оно символизировано для ребенка жестом скрещенных на груди рук и взглядом, устремленным к небу. Второй род благоговения — это «благоговение перед тем, что под нами». Его знак — как бы связанные за спиной руки и опущенный взор. Третий

вид благоговения — «благоговение перед равным», взгляд на товарища. Воспитатели объясняют отцу мальчика также, что все три рода благоговения имели исторический прецедент и соответствуют трем основным типам религии. К ним отнесена, во-первых, религия «этническая», утвердившая в людях благоговение перед высшим (это и религия народа Израилева), во-вторых, религия «христианская», научившая состраданию к низшим (ибо не праведников пришел спасать Христос, но грешников), и в-третьих, религия «философическая», поскольку только истинный мудрец способен «низвести все высшее и возвысить все низшее вровень с собою». И только все три формы сознания вместе образуют подлинную религию, поскольку лишь она целостно охватывает отношение человека к различным уровням бытия. Такая религия также подтверждает свою подлинность и тем, что не разобщает, но объединяет людей, а единение человека с человечеством, взаимосвязь между людьми рассматривались Гете как существенное условие человеческой жизни.

Верой в духовные силы человека, в его будущность пронизано убеждение главных руководителей Педагогической провинции, что эту религию исповедует уже сейчас большая часть человечества, не сознавая его смысла. Где и когда? «В символе веры! — вскричали все трое. — Ибо первый его член — этнический, он принадлежит всем народам; второй член — христианский, он для тех, кто борется со страданиями и в страдании возвеличивается; наконец, третий возвещает нам учение об исполненной духом общине святых, т. е. пребывающих на высшей ступени добра и мудрости. Так не справедливо ли будет считать высшим единством три ипостаси Божества, чьи имена суть символы, выражающие эти убеждения и обетования?»¹ Светское воспитание, которое получали в этой школе дети, таким образом, соотнесено воспитателями с историческими традициями и включало в себя истолкование религиозной символики, а завершение образования предполагало приобщение молодых людей к высшим духовным ценностям всей мировой культуры.

Не вызывает сомнения, что словами воспитателей Педагогической провинции выражена мысль самого Гете, и это обнаруживает, как трансформировалась у писателя кантовская трактовка соотношения знания, нравственности, веры и искусства.

Нравственный закон, полагающий отношения равенства человека с человеком, в котором Кант видит основание для восхождения к идее Бога, у Гете оказывается самым поздним результатом в истории че-

¹ Гете И.-В. Собрание соч. в 10 т. М. Т. 8. С. 140.

ловеческого рода — возникновением философского сознания, благоговейность которого свободна от культа Высшего и от христианской догматики и которое поэтому независимо от религии в собственном смысле слова. Началом же культуры является религия, провозгласившая благоговение перед Высшим, т. е. форма сознания, положившая основание всему монотеизму и отвечающая существу религии. Религия как форма сознания и культуры понимается Гете, таким образом, как единый корень всех культурных форм, исторически обретающих своеобразие и самостоятельность по отношению к своему истоку, но сохраняющих и в светском своем существовании интенцию первоначала — веры, — и рожденный в ней этос. Эта идея получила впоследствии детальное осмысление у К. Ясперса в работе «Философская вера».

Анализируя отличие гетевской интерпретации существа науки от позитивистских ее трактовок во всем их разнообразии, К. А. Свасьян обоснованно приходит к выводу об актуальности методологии естественно-научного исследования Гете в XXI веке. «Без Гете, без духа его, не обойтись там, где науку настигает память о том, что она есть понимание и что у нее есть совесть. Этого понимания и этой совести, чистой человечности, жидущейся не на абстрактно гуманистических фразах, а на любовном знании природы, ей, при всех ее открытиях, будет недоставать до тех пор, пока она не обратится к самому Гете и не разовьет духовные потенции Гете своими более совершенными средствами»¹. Интенцию веры поэтому несет в себе и искусство, если восприятие его предметного содержания предполагает движение эстетической рефлексии к некоторой нравственной (сверхчувственной) идее. Убеждение Гете в историческом изменении культурной роли религии отлилось в его знаменитый афоризм:

Кто владеет наукой и искусством,
У того есть религия.
Кто не обладает этими обоими,
У того пусть будет религия.

Гете конкретизирует, таким образом, кантовскую точку зрения с позиций историзма: способность трансцендентального субъекта восходить при созерцании явлений природы к идее Бога в рефльтирующем суждении задана принадлежностью к культурной традиции, начатой религией.

¹ Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. М., 2001. С. 117.

Для обоих мыслителей, однако, эстетическая рефлексия о прекрасном и возвышенном являет собой пример суждения о мире, в котором движение мысли инициировано нравственным мотивом (в этом смысле именно оно наглядно демонстрирует примат практического разума) и предметно-понятийное содержание сознания несет в себе интенцию веры. Однако, получив направление своей деятельности в эстетическом акте, разум действует в границах собственной автономии, и собственно знание оценивается лишь по критериям самой науки. Эстетическая рефлексия у Канта и Гете может служить, таким образом, моделью корректного взаимодополнения знания и веры при посредничестве морали. Такая трактовка искусства вновь получает актуальность к концу XX века, в опыте нового осмысления традиций культуры, поскольку обозначает контуры толерантного взаимоотношения между наукой и религией, между различными конфессиями.

* * *

Стремление Гете выйти к онтологической проблематике, историзм мышления, претворенные в художественное творчество, предопределили расширение философского горизонта за пределы и трансцендентального идеализма Канта, и гегелевской диалектики мирового духа. Индивидуальность человека как предмет искусства рассматривается Гете в целостности духовно-телесной природы, и его интересует человек не только как субъект деятельности сознания, но и субъект реального действия. Гете дает расширительную трактовку кантовскому понятию «продуктивность».

Если у Канта это понятие относилось к активности воображения, то для Гете продуктивность становится универсальным критерием любой деятельности. «Да, да, дорогой мой, — говорил Гете Эккерману, — не только тот продуктивен, кто пишет стихи или драматические произведения, есть еще продуктивность действенная, и во многих случаях она стоит гораздо выше»¹. Не случайно главный литературный герой у Гете — человек действия. Уже в начале первой части «Фауста» Гете представляет своего героя разочарованным в премудростях кабинетной науки. Приступив к переводу Библии, Фауст отказывается видеть «начало» мира и в слове, и в мысли («Ведь мысль сама творить и действовать

¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 756.

не может!»). Размышления над вариантами приводят его к единственно несомненному для него выводу: «В начале было Дело!». И в завершение долгого жизненного пути, по которому Гете проводит Фауста через коллизии любви, государственной карьеры, богатства, герой обретает смысл жизни в строительстве города, где повседневная жизнь людей сможет стать пространством свободного проявления человеческого удела:

Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.
Так именно, вседневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пусть живут муж, старец и дитя.
Народ свободный, на земле свободной...

Примечательно поэтому, какие перспективы видел Гете в плодотворном развитии философии своего времени. «Немецкая философия должна была бы выполнить еще два больших дела. Кант написал “Критику чистого разума”, что бесконечно важно, но круг этим еще не завершен, — говорил Гете в 1829 году. — Теперь какой-нибудь способный, выдающийся человек должен был бы написать критику чувств и человеческого рассудка, и если бы это вполне удалось, то от немецкой философии нечего было бы требовать»¹. В этом высказывании обнаруживается, что поэт не считал осуществленным анализ эмоциональной активности субъекта в «критике» эстетического суждения, основанного на чувстве, и понимал незавершенность кантовского обоснования эстетики в системе философии. А «рассудок», очевидно, означал для Гете не только познавательную-теоретическую способность, но область сознания, которым руководствуется человек вообще вне чисто духовной деятельности — в сфере повседневной практической жизни. Тем самым замыкание «круга» философии для Гете предполагало созидание не только более полной, чем у Канта — трехчленной системы доктринальной философии, но и метафизику повседневности как аналитику особого пласта бытия — повседневного человеческого существования, действительно не представлявшего теоретического интереса для классического идеализма.

Субъектом деятельности в этом слое реальности оказывается не носитель трансцендентальных способностей, а индивидуальное человеческое

¹ Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 476.

бытие в своей духовно-телесной целостности, исторически формирующееся во взаимодействии с другими людьми, в ориентации на диалог. Такое понимание человека как «коллективного» по своей природе субъекта отразилось и на характеристике мыслителем собственной личности и деятельности: «Что такое я сам? Что я сделал? <...> Мои произведения вскормлены тысячами различных индивидов, невеждами и мудрецами, умными и глупыми... я часто снимал жатву, посеянную другими, мой труд — труд коллективного существа, и носит он имя Гете»¹.

Эти идеи Гете привлекли к себе серьезное внимание уже в философии жизни, феноменологии, экзистенциализме, философской антропологии XX века.

* * *

Эстетические воззрения Гете явились результатом долголетнего осмысления истории философии, науки, искусства, а также современного мыслителю состояния этих форм культуры. Следуя прежде всего традиции кантовской эстетики, Гете, по существу, дополнил аналитику эстетического суждения своего предшественника — концепцию восприятия красоты в природе и в искусстве — концепцией гения как способности художественного творчества. Тем самым понятие эстетического субъекта приобретает новое измерение. У Канта в эстетическом суждении, равно как и в деятельности гения, происходит лишь соотнесение в рефлексии природы и свободы, и эстетическая идея не представляет собой поэтому отдельного от них особого объекта. Активность эстетического субъекта предполагает собственно продуктивность лишь чистого и практического разума — познающего и нравственного субъектов.

У Гете эстетический субъект характеризуется прежде всего продуктивностью: он формирует объект, недоступный всеобщим понятиям рассудка и разума, — индивидуальность, — другого человека, вещей, всего предметного нравственно осмысляемого мира. Этот индивидуализированный образ мира является соответственно выражением индивидуальности художника. Важно при этом, что индивидуальность рассматривается Гете не только на уровне сознания, но в отличие от всего классического идеализма как форма самого бытия — как индивидуальное бытие (дазайн). Обладая автономией, оно органически связано со всем природным и социальным контекстом, исторически формируется в диалоге

¹ Там же. С. 377.

с другими людьми как «коллективное существо». В этой новаторской трактовке эстетического субъекта Гете предвосхитил постановку проблемы, которая получила философский статус только в XX веке: именно тогда «новым всеобщим становится... цельный, но индивидуальный бытийный субъект»¹.

Эстетика Гете, таким образом, явила собой прецедент перехода от трансцендентального идеализма к новой онтологии².

Литература

Источники

1. Гете И.-В. Избранные философские произведения. М., 1964.
2. Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. в 6 т. М., 1957. Т. 6.
3. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.

Дополнительная литература

1. Акиндинова Т. А. Знание и вера в зеркале эстетической рефлексии: Кант и Гете // Вера и знание. Соотношение понятий в классической немецкой философии. СПб., 2008.

В статье рассматривается трактовка Кантом и Гете роли эстетического суждения в установлении связи между научным знанием, моралью и религией, в достижении целостности сознания. В центре внимания здесь находится изучение близости и различия между эстетическими концепциями обоих мыслителей.

2. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. М., 2001.

В книге детально анализируются философские воззрения Гете на проблемы исследования природы и культуры, раскрывается их внутренняя связь и целостность. Особое внимание здесь уделено анализу существа эстетического феномена у Гете и концепции художественного творчества мыслителя и поэта.

3. Гете: Жизнь. Творчество. Традиции. СПб., 2002.

В сборнике представлены материалы докладов авторитетных исследователей творчества Гете, прочитанных на Санкт-Петербургских Гетевских чтениях в 1998–2001 годах.

¹ Библер В. С. Из заметок впрок // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 24.

² Подробнее см.: Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

4. Кемпер Д. Гете и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна. М., 2009.

Эта книга известного немецкого культуролога и литературоведа посвящена реконструкции становления концепции индивидуальности в творческом развитии Гете — от «Вертера», через «Вильгельма Майстера», к «Поэзии и правде». Это становление рассматривается как процесс самоопределения современной личности.

Темы семинарских занятий

1. Искусство как игра в эстетике Шиллера.
2. Эстетическое воспитание как путь к нравственному совершенству.
3. Отношение Гете к эстетике Канта: сходство и различие позиций.
4. Эстетическая концепция художественного творчества Гете.
5. Соотношение искусства с другими формами культуры.
6. Гете как поэт, ученый, философ.

Темы курсовых работ

1. «Эстетическая видимость» как предметность искусства в концепции Шиллера.
2. Эстетика Шиллера в контексте его творчества.
3. Индивидуальность как объект искусства в эстетике Гете.
4. Гете и Лейбниц в трактовке художественной деятельности.
5. Гете и романтизм.
6. Гете об искусстве поэзии.
7. Гете об изобразительном искусстве.
8. Гете и искусство театра.
9. Эстетическая проблематика в художественном творчестве Гете.
10. «Гетевские чтения» как интерпретация актуальных проблем эстетики Гете в XX веке.

Глава 9

РОМАНТИЧЕСКАЯ ДУША В ПОИСКАХ ФОРМЫ

Романтизм возник внутри глобальной мировоззренческой революции, начавшейся в Европе на рубеже XVIII–XIX веков и развертывавшейся на протяжении двух последующих столетий. Этот процесс затронул все сферы сознания и деятельности и привел к смене парадигм мышления и всей культуры в целом. Его суть состоит в утверждении в системе европейских культурных ценностей свободы творчества субъекта и самоценности личности, исторического мышления и универсализма. Несмотря на исторически краткий срок существования этого движения — в период апогея в отдельных проявлениях около 20 лет, — его культурная значимость и влияние на будущее оказались очень значительными: он пребывал в разных образах, например символизма, неоромантизма и постромантизма, почти до конца XIX столетия — «умирал в естествознании и хранился в науках гуманитарных, исчезал в живописи и доживал в книжной иллюстрации, сходил со сцены драматических театров и воскресал к вящей жизни на сцене музыкальной, все равно, было ли это искусство антагонистов, оперы Верди или оперы Вагнера: и тот и другой имели свои собственные связи с романтизмом»¹.

Рубеж XVIII и XIX веков, а затем вся первая половина XIX столетия были временем острых социальных конфликтов, начавшимся Великой французской революцией и последовавшими за ней социальными переворотами и войнами, это было время столкновения различных социаль-

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 19.

ных и мировоззренческих позиций, которое затрагивало личные судьбы, стимулировало личностное самоопределение. Само мировоззрение этого поколения людей несло черты юной зарождающейся культуры, с присущими этому возрасту метаниями, максимализмом, энтузиазмом, проекцией себя на весь мир. Новое мировоззрение еще только находилось на начальной стадии формирования, которая и осуществлялась через умы, сердца и души романтиков, поэтому их идеи объективно не могли быть концептуально и системно оформленными. Кроме того, многие структуры мышления, которые, как известно, наиболее устойчивы к внешним воздействиям, остались с прошлой эпохи и несли на себе отпечаток просветительских, классицистских позиций, например образа античности как Золотого века культуры, утопических ожиданий прекрасного будущего, которое непременно наступит под влиянием духовных преобразований, и т. п.

При всей революционности романтического мировоззрения оно не возникло на пустом месте, а было тесно связано с духовным контекстом своего времени, который наряду с романтизмом составляли воззрения И. Гете и Г. Гегеля, идеи предшественников: И. Канта (о творческой активности субъекта и связующей роли эстетики в культуре), И. Фихте (о свободном самосознающем субъекте, постигающем себя через другого), просветительские представления о единстве чувства, разума и воображения и целеустремленности культурного творчества, сентименталистские — о культурной значимости сферы чувственности. Младшими современниками романтиков были Т. Готье и Ш. Бодлер, ставшие идеологами последующих эстетизма и символизма, сторонники «одомашненного романтизма» в лице «бидермейера», и, наконец, не менее влиятельные в художественной картине XIX века реалисты и неоклассицисты. Таким образом, романтизм не был ни единственным, ни самым масштабным культурным движением первой половины XIX века, но он был первым, прокладывавшим путь к становлению культуры нового типа: «Весь романтизм — в движении к новому, в переходе, в динамике, которая осмысливается как разрушение и восстановление, как разрушение и строительство. <...> Если рассматривать романтизм во всей полноте осуществившихся возможностей, то романтизм — это не такая-то «школа», не такое-то направление и не взгляды такого-то теоретика, а лишь определенное закономерно-противоречивое и драматическое по своему выражению соотношение языков культуры на историческом переломе рубежа веков. Этим объясняется исключительное много-

образе романтических идей, появляющееся на кратчайшем отрезке исторического развития»¹.

Романтики вступили в европейскую культуру оригинальными голосами неповторимых индивидуальностей и национальных вариаций идейного и художественного созидания. Немецкий, английский, французский, русский романтизм отличались друг от друга темами, их трактовками, ассимиляцией культурных влияний. Так, немецкому романтизму были присущи наибольшая философичность и мировоззренческая объемность, мифологизм и мистицизм, французскому — социальная гражданственная направленность, английскому — мотивы сентиментализма и религиозности, русскому — психологизм, мягкий отсвет европейских движений и переплетение с реалистическими и классицистскими тенденциями.

Несмотря на внутреннюю противоречивость и многообразие вариаций, романтизм можно рассматривать как определенную историческую целостность, включающую ранний и поздний этапы развития воззрений. Расцвет раннего романтизма, лидером которого было сообщество немецких авторов из города Йена, приходится на конец 1790-х — 1820-е годы. В это время ярче всего проявились устремления к мировоззренческому универсализму, философизации идей, энтузиастическая вера в осуществимость духовных идеалов в действительности, превалирование содержательных смыслов над их языковым оформлением. Поздний романтизм складывается в 1840-е годы, когда появляется своего рода мода на романтизм, что, может быть, и свидетельствует об идейном кризисе движения, ставшего следствием нарастания конфликта с реальностью. Пафос идейной целеустремленности сменяется настроениями пессимизма, сарказма, трагичности, вместе с тем отчуждение от реальности заставляет сосредоточиться на проблемах языка, выразительности формы, что привело к взлету художественного мастерства романтических авторов, к расцвету искусства романтизма в целом, хотя и ценой его самоизоляции от реальной жизни. С этого времени начинают развиваться разнообразные вариации романтизма в сторону эстетизма, символизма, декаданса. Вся историю романтизма можно охарактеризовать как неожиданно быстрое умирание, а потом долгое возрождение.

Эстетике романтики придавали особое значение, хотя «с эстетикой как специальной академической дисциплиной, основанной

¹ Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 433.

А. Баумгартеном, романтизм имел мало общего»¹. Традиционные категории классической эстетики — такие как прекрасное, возвышенное, гений, гармония — романтики трактовали, исходя из общемировоззренческих представлений, — эстетика оказывалась синонимом саморазвивающегося универсума, явленного переживанию человека-индивидуума в конкретных формах и образах бытия. Этот тип освоения опирался на принцип органического взаимопроникновения противоположных начал: субъекта и объекта, идеального и реального, духовного и материального, индивидуального и общего в универсальной, развивающейся целостности, действие которой осуществляется эстетическим и художественным способом. Эстетика раскрывала новые смыслы натурфилософии, науки, религии, мифологии, искусства, жизненной практики. Романтики сознательно стремились к стиранию грани между искусством и жизнью, т. е. к «сверх-искусству» и «сверх-жизни», хотели объять и организовать в универсальном синтезе все существующее и, тем самым, обнаружить неведомый раньше порядок мироустройства. В этом отношении их намерения нельзя считать а-системными, другое дело, что не всегда они были в состоянии выразить свои воззрения системно-теоретически, их стиль, далекий от научной строгости, логической последовательности, был скорее художественно-выразительной рефлексией, призванной не столько доказывать и обосновывать, сколько увлекать, возбуждать, проповедовать, завоевывать.

Эстетика как философия, философия как эстетика. Философское мировоззрение романтизма складывалось в русле становления нового идеала познания мира, нового представления об объекте и субъекте познания и соответственно — новых методов познания. Центром нового миропонимания стала идея природы как *жизни*, универсального саморазвивающегося *организма*, находящегося в состоянии непрерывного изменения, разрастания внутренних взаимосвязей. Объектом познания и его прообразом становится *Жизнь* как сущность бытия, а это меняет всю гносеологическую систему, направленную на постижение загадки жизни, т. е. диалектики конкретности и всеобщности вечно изменяющегося универсума. Так как этот процесс невозможно наблюдать извне, обособляя его части, которые есть лишь элементы целого, единственным приемлемым путем для субъекта познания было поместить себя внутри этой целостности и постигать ее через себя самое, т. е. переживать жизнь

¹ Там же.

вообще посредством собственной жизни. Так обозначилось новое понимание человека, как одновременно эмпирического и рефлекслирующего субъекта. Активной стороной сознания оказывается *понимающее переживание*, включающее в себя иррациональные механизмы бессознательного, творческое воображение, которые позволяют воспринимать рационально немислимое и таким образом «осмыслить содержание «я в себе» в форме «для себя», снять с человека отчужденность, примирив его с собственной сущностью, раскрыть горизонт, дающий фоном опыту непосредственную обнаженную очевидность, снять покров с Бессознательного, углубиться в его безмолвие или вслушаться в его нескончаемый шепот»¹. Романтики идут вслед за Фихте, который считал, что именно при условии, что «я» одновременно является и тем, кто совершает действие, и продуктом этого действия, происходит становление, обнаружение «я» и установление его идентичности — «я есть лишь постольку, поскольку оно сознает себя самого»².

Романтическую эстетику можно назвать «живой эстетикой образа», тяготеющей «...не к теоретическому положению и тезису, но к зримой картине, которая должна служить объяснением самой себе и в то же время уводить в бесконечность, от частного — к общему смыслу, от вещи — к бытию, от зримого — к незримому»³. Образ непредставимого, рожденный творческим эстетическим сознанием, является не отражением действительности, но ее особой репрезентацией, которая, «постулируя отсутствие представляемого предмета, при этом подчеркивает присутствие, наличие субъекта — главного основания любой репрезентации», и тем самым онтологизирует его, позволяя «...удерживать неуловимость реальности в режиме непрерывного самопредставления как отсутствующего объекта, так и неотвратимого субъекта»⁴. Английский поэт Джон Китс назвал мир «долиной, где делаются души», т.е. само бытие мыслилось предпосылкой для самоосуществления личности, переполняющейся его проникновенным восприятием и готовой излить это содержание в формы языка, т.е. вернуть его миру преосуществленным. А это значит, что не просто человек, а человек, являющийся

¹ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 348.

² Фихте И. Основы общего наукоучения // Фихте И. Соч. в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 78.

³ Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 421.

⁴ Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 370.

художественным творцом, «универсальным художником», оказывается идентичным истинной человеческой сущности и медиумом между ней и универсумом — «художник видит и слышит не как все, он является и инструментом и творцом»¹. Так эстетическое и художественное творчество и субъект этой деятельности — художник — становятся ключевой проблемой философии романтизма. Все романтики отмечают тесную взаимосвязь философии и искусства. По мысли Новалиса, поэзия — «средоточие» философии: «Поэзия — героиня философии. Философия поднимает поэзию до основного принципа»².

А. Шлегель писал, что творящую природу художник должен обнаруживать «...только в себе самом, в средоточии своего собственного существа, путем духовного созерцания»³. Но при этом романтики не считали поэзию творческим произволом субъекта, напротив, они полагали, что именно она дает объективное и истинное знание действительности, поскольку «все священные игры искусства суть не что иное, как отдаленное воспроизведение бесконечной игры мироздания, этого произведения искусства, находящегося в вечном становлении»⁴ и «чем больше поэзии, тем ближе к действительности». Поэт, продолжает эту мысль Новалис, «...пророчествует через представления о природе, а философ через природу пророчествует о представлениях», для поэта весь смысл в объективном, для философа — в субъективном⁵.

На этом основании романтики полагали поэзию более совершенным способом познания, нежели науку, так как первая открывает истины, не требующие доказательств, «проникающие в сердце вместе с чувством». По мысли Вордсворта, поэты развивают человеческое сознание, показывая отношения между существованием и восприятием, между восприятием и выражением, а также посредством метафор и новых ассоциаций делают язык живым. Поскольку знание поэта изначально, оно приносит людям взаимопонимание, связывая их узами общих переживаний⁶. Любое научное открытие, пишет П. Б. Шелли, содержит в себе поэзию, т. е. и ученый является поэтом, когда творит новое, вскрывает вечные

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 286.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 94.

³ Там же. С. 125.

⁴ Там же. С. 64.

⁵ Там же. С. 94–96.

⁶ Там же. С. 269–270.

соответствия сущего и когда стремится воплотить постигнутое в языке, несущем в себе «отзвуки вечной музыки бытия», т. е. поэзия заключена не только в искусстве, но и в науке, и в ремесле, и в религии¹. Поэтому в идеале «всякое искусство должно стать наукой, всякая наука — искусством, поэзия и философия должны объединиться»².

Центральными идеями, вокруг которых формировалось мировоззрение романтиков, были саморазвивающийся универсум, явленный человеческому восприятию в образе природы, творческая личность, постигающая бытие через природу и тем самым осуществляющаяся в мире, историзм, пронизывающий все сферы бытия и сознания, творчество как всеобъемлющая чувственно-духовная деятельность человека, направленная на постижение бытия, искусство как претворение в художественном языке совместных бытийно-человеческих смыслов.

Природа. Природа мыслилась романтиками не как противоположная человеку и скрытая от него сущность («вещь в себе»), а как общий мир, участником жизни которого является человек. Среди романтиков трудно найти хотя бы одного художника, поэта, композитора, в произведениях которого не нашлось бы взволнованных образов природы, выражающих взаимное соответствие чувств, настроений, мыслей человека и состояний природы: «В трепете весенних листьев, в синем воздухе, — писал английский поэт Перси Шелли, — мы находим... тайные созвучия своему сердцу. В безъязыком ветре есть красноречие, в шуме ручья и окаймляющих его тростников есть мелодия; и непостижимая связь их с чем-то внутри нас рождает в душе восторг, от которого захватывает дыхание; вызывает на глаза слезы непонятной нежности...»³

Природный мир выступает той реальной предметностью, через которую можно ощутить, а затем помыслить живой организм мироздания и действие его жизненных сил, т. е. непосредственно соприкоснуться с тем непредставимым, неопределенным, к постижению тайны которого стремились романтики. Эту диалектику конкретного, конечного и чувственно не данного бесконечного передал в своем четверостишии английский поэт Уильям Блейк: «В одном мгновенье видеть вечность, / Огромный мир — в зерне песка, / В единой горсти — бесконечность, / И небо — в чашечке цветка». С другой стороны, природа помогает осуществиться

¹ Там же. С. 326–329.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 250.

³ Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982. С. 268.

творческому субъекту, став полем приложения его творческих сил, благодаря которым он вступает с миром в со-бытие и дополняет его своими творениями. Вместе с тем романтическое сознание было далеко от того, чтобы воспринимать соотношение конечного и бесконечного, конкретного и универсального как идиллическую гармонию. Свое понимание непреодолимого разрыва между абсолютом и любой окончательностью они вкладывают в понятие иронии.

Ирония в романтическом сознании имеет два смысловых оттенка: в раннем романтизме она носит общемировоззренческий характер: «Вся полнота мировой жизни в иронии и через иронию держит свой суд над ущербными явлениями, от нее оторвавшимися и притязающими на самостоятельность»¹. В поздний период развития романтизма ирония действует в поле самосознания личности, выполняя роль ее психологической и интеллектуальной самозащиты перед лицом трагического понимания невыполнимости универалистских замыслов. Сущность иронии в первом значении наиболее полно выразил Фридрих Шлегель: «...она (ирония. — Е. У.) вызывает у 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, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима»². Таким образом, Шлегель подчеркивает, что, во-первых, основания иронии объективны, поскольку парадоксальность и несводимость противоположностей — закономерность самого бытия, во-вторых, что ирония должна стать необходимым гносеологическим инструментом самокритики мышления человека о мире — «философия есть истинная родина иронии», и, в-третьих, что осознание объективной и субъективной сторон иронии есть высшее проявление победы свободного духа над косностью ложно идеализированных моделей познания, т. е. свидетельствует о степени возможного совершенства в отношении сознания к бытию, поэтому иронию «...можно было бы определить как прекрасное в сфере логического»³.

При всей чуткости к оттенкам явлений и состояний природы романтическая поэзия склонна антропоморфизировать природу, проецируя на нее

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 84.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 252.

³ Там же.

состояния души человека, т. е. утверждая активность и доминирование человеческого субъективного начала. Так, Шатобриан писал: «Осенние картины преисполнены нравственного смысла: листья падают, словно наши годы, цветы вянут, словно наши дни, тучи бегут, словно наши иллюзии, свет угасает, словно наш разум, солнце остывает, словно наша жизнь — осенняя природа связана тайными нитями с человеческой судьбой»¹. Вместе с тем к природе относятся как к сокровищнице глубинных тайн и истин бытия и бесконечных возможностей его преобразований: «...Лес, грот, пустыня, хоры волн и грома / Ему сродни, и дружный их язык / Ему ясней, чем речь любого тома / Английского, и он читать привык / В игре луча и вод — Природу, книгу книг» (Д. Байрон. «Чайльд Гарольд»).

Романтики жаждут видеть в природе не только гармонию, но и проявление необузданной стихии, внутренней борьбы. Август Шлегель писал, что «романтическое... выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, — к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах»². Именно эта естественная внутренняя противоречивость природы, как бесконечный источник новых преобразований, неиссякаемых и непорочных жизненных сил служит для романтиков аргументом в их споре с устойчивой классической картиной мира и идеализированным образом природы в искусстве классицизма. Для них природа выступает в образе изначального бытия, естественного мира, не искаженного цивилизацией, как убежище для одинокой души романтика, как единственно родственный ему мир.

Романтики воспринимают природу как символический язык, которым мироздание общается с человеком, подает ему знаки: свет или тьма, утро или ночь, весна или осень, буря или тишина — все полно глубокого бытийного и душевно переживаемого смысла. Но в романтическом переживании природы есть также мотивы тайной ее жизни, загадки, которая влечет человека, но не открывается ему. Ярче всего этот образ природы воплотил в своем творчестве выдающийся немецкий пейзажист Каспар Давид Фридрих. По сути его картины даже нельзя назвать пейзажами, поскольку они не изображают конкретный ландшафт, а создают метафизический портрет скрытой за внешними проявлениями субъективности самой природы, предстоящей интел-

¹ Шатобриан Ф. Р. де. Замогильные записки. М., 1995.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 133.

лектуальному созерцанию. Здесь природный мир является символом мира вообще, он пребывает в молчании самопогруженности, это мир без человека, а изображенные одинокие фигуры людей присутствуют как гости, зачарованно остановившиеся у порога и чувствующие, как велик, пугающе холоден и безразличен, надчеловечен этот недоступный проникновению мир¹. И все же ни почти религиозное благоговение перед природой, ни тонкая чувствительность к ее символам, ни любовное отношение конкретными ее проявлениями не могут превратить романтика в подражателя, он чувствует себя конгениальным ей творцом и мастером. Иными словами, хотя мир природы считается главным источником вдохновения, в глубине души романтики полагают, что именно художник, творчески преображая материал природы, возводит ее на уровень открытой одухотворенности и совершенных форм: «Прекраснейшие звуки, которые производит природа: пение птиц, шум воды, эхо в горах и шелест леса... — все эти звуки непонятны и грубы <...>. До первой музыки природа была груба и неприветлива... без музыки земля — пустой, недостроенный дом, в котором никто не живет... пока не было музыки, человеческий дух не мог вообразить себе радость, красоту, полноту жизни»². В этих рассуждениях Вакенродера проявляется столь свойственная романтикам логическая непоследовательность — в самом деле, «прекраснейшие звуки» природы признаются «грубыми и непонятными», и утверждается, что до искусства человек не мог воспринять красоту мира. Но на глубинном и более органичном для романтиков уровне ценностного суждения здесь нет противоречия, поскольку так утверждается, во-первых, конгениальность субъективного духа человеческого творчества объективному духу бытия, а во-вторых, приоритет ценности этой творческой деятельности в человеческом мире культуры.

Прекрасное и безобразное. В эстетике романтизма центральная для классической эстетики категория красоты утрачивает доминирующее значение. Признавая ее непререкаемую ценность, романтики противоречиво высказывались по поводу природы красоты — «Взору романтиков... открывается горизонт, над которым осторожно приподнял завесу Кант, критикуя (анализируя. — Е. У.) Возвышенное. Сама природа... выглядит смутной, бесформенной, таинственной: ее невозможно об-

¹ Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 89.

лечь в четкие и ясные формы, она ошеломляет зрителя грандиозными и величественными видениями. Поэтому не надо описывать Красоту природы, ее надо прочувствовать, интуитивно ощутить изнутри»¹. Восприятие хаотичности, бесконечной изменчивости природы вызывает не наслаждение, а волнение, сходное скорее с восприятием *возвышенного*. Романтики полагали, что поскольку всякое завершенное и конечное мертво, а значит, ложно, и только ощущение беспредельности и вечного преображения адекватно смыслу природного мира, то, следовательно, объективность красоты можно принять лишь на уровне идеи, а не единичной предметности. Таким образом, истинная красота возникает как состояние души, образ творческого сознания в его устремлении постигнуть универсум, а это значит, что она предстает внутреннему взору не как явленная и оформленная идеальность, а как единство и борьба противоречий (социального и природного, движения и покоя, страдания и радости, реального и должного, стремления и осуществления). Так, возникает идея, что сама красота не может существовать как одинокий идеал, что ей должен соответствовать ее антипод в лице категории *безобразного*. Ф. Шлегель говорил о том, что необходимо разработать теорию *безобразного*, поскольку для современного искусства наибольший интерес представляет «необычный индивидуальный характер, а не усредненный классический «тип»». В середине XIX века впервые появилось теоретическое осмысление безобразного в книге Карла Розенкранца «Эстетика безобразного». В. Гюго считал, что привнесение в современное искусство безобразного расширяет наше представление о мире, делая его более адекватным противоречивому и многообразному бытию: «...Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу... Прекрасное в применении к человеку есть лишь форма в ее наиболее простом соотношении, в совершеннейшей пропорции, в глубочайшей гармонии с нашей организацией... Напротив, то, что мы называем уродливым, есть лишь частный случай неуловимого для нас огромного целого, согласующийся не с человеком, но со всем бытием»². Романтики высветили в своем художественном творчестве множество оттенков безобразного — от воплощенного зла до величественно возвышенного или до вызывающего сочувствие несчастного человеческого. Романтическая эстетика, ломая стереотипы классической эстетики, утверждавшей господство красоты

¹ История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 312.

² Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 450–451.

и как содержания и как формы, выдвинула тезис об эстетической привлекательности безобразного и как характеристики жизни мироздания, дающей импульс художественному творчеству, и как возможности поэтичного воспроизведения безобразного в искусстве.

Романтическая личность и художественное творчество.

Эпоха романтизма стала временем открытия глубокого содержания индивидуального человеческого «я» и утверждения его как культурной ценности. С одной стороны, диапазон внутреннего «я» расширяется до значения сложного и противоречивого мира, жизнь которого становится предметом главного интереса романтиков (впервые в истории культуры границы реальности расширяются за счет внутреннего мира личности), с другой стороны, осознание всеобъемлемости и продуктивной самостоятельности в постижении мира дает романтикам веру в свои силы, в универсальность своей интерпретации мирового порядка, что стимулирует готовность взять на себя ответственность не только за себя, но и за судьбы мира. Они воспринимают себя сверхчеловеками, пророками, проповедниками, учителями, а художники-романтики — жрецами божественного и даже демиургами.

Эстетика жизни становится для них программной, они стремятся стереть границу между жизнью, действительностью и творчеством. Экспрессивные чувства, восторженность, мечтательность, порывы и тоска, культ страсти были неотъемлемой стороной их существования. Особенно ценились формы проникновенного общения, эмоционально-духовного слияния душ — интимная дружба и экзальтированная жертвенная любовь, которой придавалось значение высшей культурной ценности, ибо она, по мнению романтиков, творит мир и сама есть мир: «моя возлюбленная есть сокращенное подобие вселенной, вселенная есть развернутое подобие моей возлюбленной», — писал Новалис¹. Утрата любви переживалась романтиками как самая великая катастрофа жизни, потеря Бога. Так, трагедия любви Тристана и Изольды трактовалась Вагнером как невозможность гармонии на земле, экстаз любви уподоблялся творческому экстазу, в состоянии которого эрос гармонизирует хаос, т. е. любовь представляла своего рода творческим преобразованием мира, произведением культуры — эти идеи Ф. Шлегель вложил в свой ранний роман «Люцинда». Аналогично тому как все

¹ История западноевропейской литературы XIX века. Германия, Австрия, Швейцария. СПб., 2005. С. 26.

бытие представлялось как произведение искусства, романтики и собственную жизнь старались приблизить к такому идеалу: «Подобно тому как совершенствовалось его искусство, к нему само собой пришло то, чего ему прежде не удавалось достичь никакими стараниями, так и жизнь его превратилась в некое произведение искусства»¹. Согласно такой установке вся жизнь складывается в «цепь внутренне обусловленных, одинаково необходимых событий, в путь, ведущий к божественной цели»².

Добровольно возложенное на себя романтиками бремя стремления постоянно соответствовать идеалу и ежесекундно творить его оказалось объективно непосильным, что не могло не привести к разочарованиям, трагическому ощущению невоплотимости идеала и невозможности самореализации. Во второй половине столетия это противоречие выразил французский поэт Ш. Бодлер в стихотворении «Альбатрос»: «Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия / Летаешь в облаках, средь молний и громов, / Но исполинские тебе мешают крылья / Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов». Осознание несовместимости жизни и идеала привело позднее к превращению романтической «эстетики жизни» в эстетизм, в котором сама жизнь оценивается как иллюзия, антипод реальности, а герой намеренно делает из своей жизни искусственно эстетизированное произведение.

Довольно быстрое затухание энтузиазма первого периода романтизма объясняется в первую очередь осознанием иллюзорности универсалистского замысла, а не привходящими социальными причинами: «По существу вся история романтизма — история создания и разрушения иллюзий. Порыв сочетается с разочарованием, восторг сменяется отчаянием. Презрение к окружающей прозе порождало мечту об универсальном человеке, но эта же проза властно утверждала свои права и разрушала мечту»³. Если ранние романтики часто воспринимали себя как культурных героев, готовых к самопожертвованию во имя человечества, то поздние — ощущали себя скорее обреченными на непонимание трагическими одиночками, изгнанниками из реального мира или даже чужаками, которые ради сохранения своего «я» становились мизантропами или самоирониками.

¹ Избранная проза немецких романтиков. Т. 1–2. М., 1979. С. 177.

² Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 11.

³ Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М., 1983. С. 156.

Автор и герой. В этом нежелании отделить свою человеческую жизнь от процесса духовного творчества состояло существенное отличие романтиков от предшествующего развития искусства. Если Гете считал, что поэзия через акт самоотчуждения в произведении помогает освободиться от себя, то романтики, напротив, стремились к самоотождествлению с ней, что создавало напряженное противоречие в отношениях автора и героя. С одной стороны, в искусстве романтизма оформился феномен авторства, свидетельствующий о том, что художественное творчество освободилось от риторических канонов и стало прямым выражением личностного освоения мира и самопознания как одной из центральных тем творческой деятельности¹. Романтики переносили внимание с результатов творчества на душу, как источник творчества — так во многих романах немецких писателей-романтиков (Вакенродер, Новалис, Гофман) главным героем становился сам художник, во французском романтизме был распространен жанр исповедального романа (Шатобриан, Мюссе), очень часто романтики сами выступали героями своих текстов — в лирике, в письмах и дневниках, которые можно считать одним из ведущих жанров романтического творчества. С другой стороны, романтический автор утрачивал позицию вненаходимости в творчестве (М. М. Бахтин), вступая в противоречивые отношения с героем — сотворенным персонажем художественного произведения. Романтик хотел быть одновременно и жизненным героем и автором, стремящимся к абсолютному самовыражению в искусстве через своих персонажей. Автор вступал со своим героем в отношения сложной игры, то максимально сближаясь с ним, то иронически отстраняясь в моменты его столкновения с реальностью (Байрон «Дон Жуан»), то придавая ему черты трагической жертвы, то уводя его из реального мира в мистическое пространство отстраненности (Лермонтов «Демон»). Но при этом личность автора представлялась обладателем потенциала абсолютной творческой свободы, чуждой любой оформленности.

По мере нарастания напряжения между реальностью и замыслом уничтожения всех искусственных преград, мешающих полному слиянию человека с миром и людьми, все чаще звучат темы антагонизма лица и маски (Брентано, Гофман), человека и его двойника (Шамиссо, Л. Тик), а также противоречий внутри самого человека (В. Гюго). Сначала это образ чуждого герою мира как маскарада лживых и пустых персонажей, в котором герой гоним и абсолютно одинок (Грибоедов «Горе от ума»).

¹ Историческая поэтика. М., 1994. С. 133.

Но позже не только мир предстает как извечное противостояние и взаимопроникновение добра и зла, подлинного и ложного (Гофман «Эликсиры сатаны», «Песочный человек», «Крошка Цахес», цикл опер «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера), но и сам герой видится носителем этих противоречий, порождающим своих двойников и ответственным за них¹. Романтики заложили начало развития психологического романа, направленного на исследование внутреннего мира личности, где в полной мере могла проявиться их склонность, даже страсть, к саморефлексии. В. Гюго видел отличие современного (романтического) искусства от классицистского в том, что последнее в своих трагедиях создавало маски, а новое искусство становится драматическим, т. е. не культивирует абстрактные противопоставления добра и зла, а показывает полярность души человека, в котором уживаются и «ангел» и «зверь», показывает присущность *человеческому* противоречивых мыслей, страстей желаний, — пусть у поэта «будут крылья, чтобы улетать в бесконечность, но пусть у него будут ноги, чтобы ходить по земле. <...> Выйдя из человека, он должен снова вернуться в него... Таким — и человеческим и сверхчеловечным — должен быть поэт...»² Так постепенно в недрах романтизма зреет новая творческая позиция, намечается тенденция к реализму.

Итак, главное культурное открытие романтизма состояло в утверждении ценности сложного внутреннего мира человека. «Мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? — писал Новалис. — ...В нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее. Внешний мир — это мир теней...»³ «Художник должен рисовать не просто то, что он видит перед собой, но и то, что он видит в себе. Но если он не видит в себе ничего, ему не надо рисовать и то, что он видит перед собой»⁴.

Жизненность мира и жизнь души первоначально сходятся в сфере чувства. Это состояние чувственного переживания мира является высшим наслаждением для личности романтика, апогей которого А. Шлегель назвал «томлением души», когда она переполнена волнением от чувства взаимопроникновения с миром, радостью ощущения в себе духа жизни

¹ История западноевропейской литературы XIX века. Германия, Австрия, Швейцария. СПб., 2005. С. 50–63.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 534–537.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 106.

⁴ Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 349.

как колебания «между воспоминанием и предчувствием»¹. Мыслить о неопределенном, переживать неосуществляемое, т. е. погружаться в глубины сознания, обнаруживая там все новые оттенки чувствований и темы для вдохновения — в этом сенсуалистическом, психологизированном бытии, сладкой муке жизни духа романтики видели смысл существования. Они не считали стремление к счастью достойной целью человека. Критикуя романтическое мировоззрение, Гегель называл «романтическую душу» «несчастной прекрасной душой»: «Лишенная действительности прекрасная душа в противоречии между своей чистой самостью и необходимостью последней проявиться во внешнем бытии и превратиться в действительность... прекрасная душа потрясена до безумия и тает в истомляющей чахотке»². Продолжая эту мысль, М. Фуко писал, что в таком состоянии неразличаемости человеком границ объективного и субъективного состоит суть безумия: «Человеческое бытие не характеризуется через некоторое отношение к истине, но наделено присущей ему и только ему, открытой вовне и одновременно потаенной, собственной истиной»³. Сами романтики ни в коей мере не считали себя безумцами, напротив, они полагали, что их сознание представляет собой совершенную организацию, но в то же время признавали важность бессознательной деятельности в творческом процессе: «Поэт воистину творит в беспамятстве... он представляет собой в самом действительном смысле тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира...»⁴ Именно достижение такого тождества они считали апогеем художественного творчества, хотя оно и не исчерпывало содержание всего творческого процесса. Так или иначе, но романтиками был создан определенный культурный ореол над этой темой, ставшей впоследствии одной из ключевых в трактовке проблемы художественного творчества сначала в символизме, а в XX веке в сюрреализме.

Творчество. Романтики полагали, что творческое чувство может охватывать любого человека, но все же среди всей массы людей имеются «наиболее яркие представители человечества», «восхищающие своей внутренней гармонией»⁵, это поэты, художники, которым в полной мере

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 131.

² Гегель Г. Феноменология духа. СПб., 1999. С. 359.

³ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 516.

⁴ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 95.

⁵ Там же. С. 147.

удается обнаружить в себе творящую природу при помощи духовного созерцания¹, а потому именно поэта можно назвать «универсальным», «идеальным» человеком, ведь «чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художник — по отношению к людям» (Ф. Шлегель).

Проблема художественного творчества, через которую решается основной вопрос об отношении искусства и действительности и об активной деятельности субъекта, была мостом, соединяющим философское мировоззрение и эстетику. Романтики считали, что поскольку саморазвивающийся универсум не является чистой сущностью, познание которой рациональным путем возможно только на уровне идей, то адекватный способ его постижения предполагает, во-первых, восприятие его явления в конкретной реальности, данной чувствам, наделенным особой одухотворенной проницательностью, во-вторых, активную роль творческого воображения, интерпретирующего тайну универсума изнутри, в-третьих, выражение порожденного этими действиями образа мироздания на символическом языке искусства. Всем этим позициям не соответствовала модель творчества, выработанная эпохой Просвещения, исходившая из представлений о неизменной и идейной сущности бытия и системе правил построения языка искусства, включавшей процедуры рационально контролируемого метода и мастерства исполнения. Дискуссии о различии классической и романтической эстетики были излюбленной темой романтиков. Романтические авторы критиковали классическую модель не столько за приверженность порядку, сколько за то, что она сковывает свободу мышления, ставя творчество в подчинение рациональной и неизменной концепции бытия, предпосылая художественному творчеству систему правил и ограничений. Принципиальным моментом этой дискуссии было противопоставление античной классики и классицизма, который не только был главным авторитетом эпохи Просвещения, но и оставался влиятельным течением европейского искусства первой половины XIX века, во многом определяя вкусы современников, препятствуя пониманию ими языка романтиков. С одной стороны, они, согласно всей предшествующей культурной традиции, также преклонялись перед античностью, восхищаясь ее естественной цельностью, простотой и гармоничностью, с другой — относились к ней как к своему прошлому, а не как к вечному образцу, и потому считали формализмом установку классицизма на слепое следование античности

¹ Там же. С. 125.

(об этом писали братья Шлегели, мадам де Сталь, В. Гюго и многие другие). При этом романтики не отвергали порядок как таковой, но полагали, что он должен быть органичным выражением нового содержания творческого освоения мира. «Нельзя смешивать порядок с правильностью, — писал В. Гюго. — Порядок чудесно уживается со свободой, так как он проистекает из самой сущности вещей, т. е. порядок зависит от Бога. ...Заурядный человек всегда может смастерить вещь по всем правилам, но только великие умы знают, как придать произведению внутренний порядок. Такой порядок создает Творец, глядящий с высоты; подражатель смотрит с близкого расстояния и заботится лишь о правильности. Первый действует по законам своей натуры, второй следует правилам своей школы. Для одного искусство — вдохновение, для другого — только знание дела. Словом, и мы не возражаем против оценки с этой точки зрения двух разновидностей литературы, так называемых классической и романтической, — правильность выражает вкус посредственности, порядок — вкус гения»¹.

Категории просветительской эстетики — гений и вкус — были переосмыслены романтиками таким образом, что вкус стали трактовать как форму отражения уже осуществившегося, идущего извне вовнутрь, характеризующегося тонкостью чувств, но и пассивностью впечатлений, а гения — как продуктивную силу движения и распространения изнутри вовне². Главным механизмом деятельности творца все романтики считали воображение.

Воображение. Различалось два связанных между собой и образующих целостность творческого процесса типа творческого воображения: одно предполагало преимущественно бессознательное вчувствование в божественное творчество, восхищенное любование жизненными силами преобразений и многообразных проявлений реального мира, другое — активное пересоздание впечатлений, создание образов преобразенной духом жизни. Произведение «Лирические баллады», написанное в соавторстве английскими романтиками Вордсвортом и Кольриджем, явило пример этих разновидностей творческой деятельности. Вордсворт выступал прежде всего как поэт, лирически воспринимающий природу, Кольридж — как теоретик, развивающий всю концепцию творчества целиком. Он характеризовал задачу Вордсворта как выражение пер-

¹ Там же. С. 444–445.

² Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 107.

вичного воображения, которое обнаруживает творческое единство природы и самосознания «я», тогда как вторичное воображение, опираясь на первичное, идет от разума, будучи действием осмысленной воли к пересозданию мира. Кольридж считает фантазию подчиненной творческому замыслу способностью вспоминать и, создавая новые ассоциации, заново синтезировать единство мира в формах видимости, но при этом воображение придает образу качество уже не *видимости*, а *кажимости*, и препятствует затвердеванию форм. «Отсюда основное требование к великой поэзии — не допускать окостенения воображения в фиксированных образах и поддерживать в них безостановочный процесс собирания целостности и ее разложения, который и оказывается эквивалентным жизни. <...> Здесь тема копирования идеала сменяется темой творения идеала... из бесконечной игры различий. Репрезентация тут подвергается безостановочной деструкции. Иными словами, оригинал и копия... утрачивают былую стабильность и релевантность»¹.

Немецкий романтик И. Геррес подразделял творчество на три типа: продуктивное (сентиментальное), эдуктивное (наивное) и идеальное. «Продуктивный художник, — писал он, — пребывает в самом средоточии бесконечности, его вольная, ничем не скованная творческая сила царит над Природой. Из глубин его существа истекает, приводимое в движение идеей, чувство, прекрасное его достояние, и реальный мир для него — лишь ложе, по которому пронесся бурный его поток. <...> А эдуктивный художник сидит у ног матери своей Природы, весь обратившись во внимание... Весь во власти внешних впечатлений, он сам ничего не создает, его чувства прибыли к нему извне, сосредоточившись на себе, он отгоняет от себя прочь беспредельное»². Но между продуктивным и эдуктивным гениями, как противоположными полюсами, располагается «идеальный» тип творчества, в котором создается обусловленное и безусловное, цельность и бесконечность, непосредственное чувство и фантазия, собственная творческая сила и восприятие уже сотворенного. Создаваемое эдуктивным гением — одно содержание, продуктивным гением — одна форма, а идеальный художник соединяет то и другое³.

Таким образом, романтики мыслили творчество как диалектическое взаимодействие чувства и разума, бессознательного и осознанного,

¹ Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 377.

² Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 32.

³ Там же. С. 32–34.

т. е. как максимальное осуществление всех возможностей субъекта в его целостном воссоединении с объектом — развивающимся миром (см. гл. 10 «Немецкий идеализм и эстетика Шеллинга»). Романтизм представлял собой особую субъективность, сосредоточенность которой «в себе» не означает сосредоточенности «на себе» — это была форма тождества души и мира. Вместе с тем сам процесс творчества обладал высшей ценностью, если не сказать самоценностью. Так, Вакенродер писал: «Пусть поблекнет картина, пусть отзвучит поэма, но не рифмы и краски создали им их бытие. В себе самом несет творение искусства свою вечность», «будь даже оно стерто рукой слепого времени»¹. Процесс творчества есть самая совершенная форма существования человека, собственно он и есть подлинная жизнь. В таком превознесении значимости творчества, отождествлении его с самой жизнью было заложено противоречие, которое иногда оборачивалось трагически. По мнению Бахтина, это «...стремление действовать и творить в едином событии бытия как его единственный участник», «когда жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить», оказалось одной из важнейших черт кризиса авторства, свойственного романтизму, потому что при этом «жизнь разбивает изнутри все формы»².

Искусство. Романтики считали искусство наиболее совершенной формой творческой деятельности, которая максимально полно воплощает суть их мировоззренческого замысла, выявляя путь духа и души навстречу универсуму и воссоздавая его творчески претворенный образ в реальности художественного языка, в облике произведения как частичке мироздания в его живой и одухотворенной полноте. «Все священные игры искусства, — писал Ф. Шлегель, — суть не что иное, как отдаленное воспроизведение бесконечной игры мироздания, этого произведения искусства, находящегося в вечном становлении»³. Поэты, по словам П. Б. Шелли, способны постигать и выражать «...то лучшее, что заключено, во-первых, в отношении между существованием и восприятием, во-вторых, между восприятием и выражением»⁴.

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 81.

² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 176–179.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 64.

⁴ Там же. С. 327.

Главным предметом искусства является внутренняя жизнь художника, и чем он искренней, тем многообразней видится мир, воссозданный многими художниками. А с другой стороны, чем индивидуальней и многозначней отдельное произведение, тем больше оно выражает личностное начало: «Благодаря художникам человечество возникает как целостная индивидуальность. Художники через современность объединяют мир прошедший с миром будущим. Они являются высочайшим духовным органом, в котором встречаются друг с другом жизненные силы всего внешнего человечества и где внутреннее человечество проявляется прежде всего»¹. Шелли отмечал также и такое свойство искусства, как способность усиливать творческие возможности каждого человека, так как оно развивает сознание и язык за счет образования новых ассоциативных связей и метафор, а заражающее воздействие искусства на душу воспринимающего человека, умножает те высокие чувства, мысли, прозрения, которыми наделены художники².

Таким образом, романтики (особенно ранние), полагая, что художественная деятельность не завершается созданием произведения, что ее главный смысл — это творчество самого человека и нового, совершенного человечества, подчеркивали великую культурную и гуманитарную миссию искусства и многократно высказывались против концепции «искусства для искусства». Даже тогда, когда столкновение с реальностью, непонимание общества и публики погасили первоначальный энтузиазм и веру романтиков в возможность усовершенствования человечества (что было свойственно позднему романтизму), они все равно преклонялись перед искусством как единственным миром, в котором находит спасение душа человека, жаждущая свободы, духовного просветления, яркой жизни души, отрешения от земных сует: «Для искусства нет цели более высокой, чем воспламенить в человеке такую радость, которая избавляет все его существо, как от нечистых планов, от всякой земной тревоги... и обыкновенная жизнь в разнообразных и пестрых своих проявлениях просветляется и облагораживается сиянием поэзии»³.

Задачи, которые поставили романтики перед художественной деятельностью, были максималистскими и трудно выполнимыми, их реализация предполагала, что художник должен быть только гениальным

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 250.

² Там же. С. 326–327.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 190.

и никаким другим. Главная проблема состояла в том, как деятельность сознания по «развоплощению» реальности, с целью провидеть за ее покровом непредставимый образ трансформирующегося бытия, совместить с законами языка искусства, как заставить язык искусства не просто репрезентировать идеи, а передавать энергийный импульс творчества, проникая не только в умы, но в души, волновать воспринимающих, преобразовывая пассивное восприятие в со-творчество.

Восприятие искусства как со-творчество. В романтизме меняются установки на отношение автора и воспринимающего. Согласно классической эстетике, автор говорил не от своего имени, а от имени как бы объективных и вечных смыслов, облекая их в выверенные и ожидаемые формы, также в ней подразумевалась иерархия художника и реципиента, которого надо было приподнимать до осознания и усвоения надлежащих идей, воспитывать, стараясь делать это незаметно, обманывая иллюзией правдоподобия. Романтики, напротив, стремились устранить дистанцию как между собственной личностью и содержанием творческого освоения мира, так и между автором-творцом и воспринимающим человеком. Первое достигалось благодаря максимальной открытости чувств и всего сознания навстречу миру и искренности их выражения, второе — благодаря вовлечению воспринимающего в совместный творческий процесс. «Аналитический писатель наблюдает читателя как он есть, затем вычисляет и располагает свою машинерию так, чтобы добиться определенного эффекта. Синтетический писатель <...> не хочет оказывать на него определенное влияние, а вступает с ним в священные отношения внутренней со-философии или со-поэзии»¹. Так, в недрах романтизма зрела поэтика «открытого произведения»², создающая новый тип отношения между художником и публикой и в полной мере реализованная в искусстве и эстетике уже в конце XIX–XX веках. Она стимулировала личность воспринимающего не как потребителя художественной информации, а как истолкователя, которому для понимания произведения надо погрузиться в самого себя, становясь тем самым со-автором совместно добытого художественного смысла.

Для того чтобы такой контакт стал возможен, автор должен быть, по словам Вордсворта, «человеком, беседующим с людьми», приближая

¹ Вайнштейн О. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. М., 1994. С. 408.

² Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004.

свои чувства к их жизненным переживаниям¹. Но все же, поскольку романтики не могли не чувствовать реального порога непонимания, разделяющего их с обыкновенной публикой, вкусы которой были сформированы совсем другим искусством, приучившим ее к инертности восприятия, они обращались скорее к идеальному, чем к реальному воспринимаемому. Не удивительно, что наиболее «посвященными» читателями романтики считали друг друга или даже самих себя, а их литературные тексты содержали в себе множество проявлений диалога автора с собой и понимающим собеседником (курсив, лирические отступления, критические замечания).

Художественная форма. Проблема создания формы произведения искусства стала камнем преткновения романтической эстетики, ведь в глубине души романтики считали, что творческий процесс происходит в сфере духа, а не в области работы с языком. Теоретические рассуждения о форме велись в основном по двум направлениям — какой не должна быть художественная форма и какой она должна быть в принципе. В первом случае критике подвергался язык эстетики классицизма с ее нормативными правилами построения языка, предваряющими рождение конкретного произведения. Такая форма именовалась механической и признавалась «мертвой», так как не соответствовала идеалу органического развития. Художественная форма должна выразительно свидетельствовать о скрытой сущности и определяться содержанием конкретного художественного произведения — «...Механической является та форма, — замечал А. Шлегель, — которая путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности. Органическая форма, напротив, является прирожденной, она строит материал изнутри и достигает своей определенности одновременно с полным развитием первоначального зачатка»². Отсюда важным критерием оценки совершенства художественного произведения была так называемая «естественность» как проявление органичности (в естественности романтики видели достоинство искусства древних) — «Греческий идеал человечности состоял в гармоническом равновесии всех сил. Это была естественная гармония. Новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения, которое делает этот идеал недостижимым... В греческом искусстве и поэзии существует

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 268–269.

² Там же. С. 132.

первоначальное неосознанное единство формы и содержания. Новейшая поэзия... стремится к более тесному взаимопроникновению обоих как двух противоположностей»¹. Но, как заметил Джон Китс, «легче придумывать, какой должна быть поэзия, чем создавать ее, и это приводит меня к следующей аксиоме: если поэзия не появляется так же естественно, как листья на дереве, то лучше, если ее не будет вовсе»². Эту мысль о бесполезности теоретических установок для свободного творчества искусства нового типа, в духе, сравнимом с радикальными манифестами авангардистов начала XX века, в публицистической форме выразил В. Гюго: «...Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам! Сбьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету». Но далее, будучи именно не теоретиком, а в первую очередь художественным автором, Гюго не мог не признать значения для искусства законов его собственного языка, сравнивая законы природы со срубом, на котором «зиждется дом», а законы художественного языка — с лесами, служащими при стройке и возводимыми заново для каждого здания»³.

Стиль. Разнообразие многовидовой и многожанровой стилистики художественного языка романтиков давало повод исследователям говорить о том, что романтизм не имел собственного большого стиля и был стилистически эклектичен. На это указывает и то, что в своих произведениях романтики часто использовали всевозможные стилизации и литературные мистификации, представая в образах то готики, то Востока, то древней истории, то фольклора. Они обращались к маргинальным языковым структурам, смешивали жанры и виды искусства, увлекались различными проявлениями индивидуальной и национальной характеристики, исторического своеобразия. Но данное обстоятельство на самом деле было в духе их творческих универсалистских задач. Этот парадокс индивидуализма и якобы отказа от него выразил Джон Китс, назвавший поэта «хамелеоном»: «Поэт — самое непоэтичное из всех созданий, ибо он лишен своего лица; он вечно стремится заполнить собой инородное

¹ Там же. С. 131.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 793.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 453–456.

тело», его увлечение «...теневыми сторонами действительности не более предосудительно, чем его пристрастие к светлому началу; и то и другое вызывает на размышления»¹. Романтики, стремясь быть свободными от всякой однозначной определенности и конечности, с одной стороны, а с другой, испытывая жадный интерес ко всякой индивидуальности, видели в поэзии средство самообнаружения и самопознания. Самое важное для романтика не результат, а процесс диалога с миром, путь духовного поиска, поэтому высшей ценностью является не завершенное произведение, а текст в его открытой контекстуальности, творческие усилия направлены не на оттачивание форм языка, а на придание языку животворящей силы. Следовательно, эклектизм романтизма был на самом деле проявлением своеобразия диалектики универсального и индивидуального, поэтому нельзя не признать, что романтизм несомненно обладал собственным стилем, который был воплощен в феномене полифонии индивидуальных стилей.

Еще одним из проявлений парадоксальности стиля романтизма была практика «коллективного авторства». Многие романтики заимствовали друг у друга идеи, не ссылаясь при этом на первоисточник и добровольно отказываясь от признания собственного авторского права, поскольку «...для романтиков содержание не завершено, а пребывает в вечном становлении, и прикасающиеся к нему не состояются в умение, а сообщая порождает смысл, не очень-то заботясь об оформлении»². «Для подлинного ученого нет ничего своего и ничего чужого», — писал Новалис³. В этой установке на создание общей «со-философии» проявилась тяга романтиков к синтезу, гармонизирующему противоположности индивидуального и универсального.

Синтез искусств. Идея синтеза как одно из основоположений мировоззренческой концепции романтизма проявилась в эстетике в виде теоретической и практической ориентации на интеграцию видов искусства. Образ творческого взаимопроникновения многообразных сущностей в универсуме, в процессе которого они возбуждают, усиливают и обогащают друг друга, претворяясь в новые образования бесконечно разрастающейся органической целостности, мог быть лучше

¹ Там же. С. 358.

² Вайнштейн О. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. М., 1994. С. 427.

³ Там же. С. 426.

всего воплощен в искусстве. Идея соответствия звуков, форм, цветов, так называемой *синэстезии*, была впервые сформулирована романтиками, а потом многократно и разнообразно подхватывалась в символизме, модерне, авангарде XX века, наконец в постмодерне. Романтики не только поклонялись культу универсума и искали пути его художественного воплощения, но и полагали, что сам художник должен быть универсально одаренной личностью, что расширяет горизонты его мировосприятия и позволяет формировать и развивать целостность сознания воспринимающих. Никогда еще не было столько талантов, соединяющих в себе восприимчивость и способности к разным видам искусства: писатели, поэты, музыканты, живописцы объединялись в творческие сообщества, состояли в творческой переписке, занимались различными видами художественного творчества: Гофман был писателем, дирижером, театральным художником и режиссером; рисунком и живописью занимались поэты — Жуковский, Пушкин, Лермонтов; Грибоедов и Одоевский писали музыку, а тогдашнего президента Российской академии художеств А. Оленина называли «*tausend-kunstler*», т. е. художник тысячи искусств. Немецкий композитор Р. Шуман писал: «Для скульптора каждый актер превращается в покоящуюся натуру, для актера статуи — в живых людей, для художника стихотворение — в картину, для музыканта картина — в звуки. Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен». «Разве нельзя выражать мысли звуками и музыку — мыслями и словами?» — спрашивал писатель Людвиг Тик. В самом художественном творчестве идея синтеза искусств проявлялась в музыкальной ритмике и интонационности стихотворений, использовании в них звукописи; в живописности литературных образов, взаимопроникновении тем, сюжетов, персонажей произведений; в возникновении программной музыки; соединении архитектуры, скульптуры и поэзии в садово-парковом искусстве; в музыкально-живописном оформлении театральных постановок; в смешении трагического и комического, прозаического и поэтического, прекрасного и безобразного. Подытожил все теоретические и практические искания в этом направлении Рихард Вагнер в своей концепции *Gesamtkunstwerk*¹. Он полагал, что идею создания синтетического искусства, воплощающего универсализм романтического мировоззрения, наилучшим образом способен выразить музыкальный театр, создающий образ, соответствующий высшему поэтическому замыслу, соединяя в одно целое художественно-выразительные усилия

¹ Букв.: Совокупное (тотальное) произведение искусства (нем.).

драматического искусства, театральных средств — режиссуры, актерской игры и сценографии, живописи, музыки (оперно-симфонической) в ее оркестровом и вокальном исполнении: «ни одна из богато развитых возможностей отдельных искусств не останется неиспользованной в общем произведении искусства будущего, именно в нем они обретут свое подлинное значение»; «...чтобы достичь высшего расцвета своего существа в этом высшем произведении искусства, отдельный художник, как и отдельный вид искусства, должен подавить всякую произвольную эгоистическую склонность... не вызванную потребностями целого, чтобы тем энергичнее способствовать достижению высших целей, которые не могут быть осуществлены как без единичного, так и без ограничения единичного»; «этих целей не достичь отдельному виду искусства, они достижимы лишь для всех вместе, и поэтому всеобщее произведение искусства является таким единственно истинным, свободным, т. е. доступным для всех»¹.

Историзм. Европейская культура обязана романтизму осознанием идеи историзма в качестве основополагающего мировоззренческого принципа. Романтики подходили к историзму глобально, понимая его и в смысле развития природы как живого организма, и в приложении к направленному движению общества, культуры, искусства, и в смысле внутреннего принципа развития человека и всех конкретных образований природы, культуры и искусства. «Только то, что постепенно развертывается во времени и пространстве, только то, что происходит, является предметом истории», — писал Фридрих Шлегель².

Жизнь как органическая целостность, проходящая фазы зарождения, зрелости, разложения, умирания и нового рождения, была прообразом процесса развития во всех его ипостасях. Это касалось и геологического развития Земли, и смены времен года и дня, и существования человека от детства к старости, и человеческой культуры, не вечно неизменной, но и не распадающейся на изолированные эпохи, а имеющей общие корни и единый ствол, дающий разнообразные побеги. В. Вакенродер восторженно писал об этой гармонии всеобщего и разнообразного: «Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье — мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим

¹ Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 242–246.

² Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1–2. С. 180.

счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы, и стараться находить общечеловеческое в их чувствах и в разнообразных творениях, в которые выливаются эти чувства»¹. Таким образом, всеобщность стала пониматься не как то, что всем в равной мере присуще, т. е. как вечно пребывающая сущность на фоне меняющихся исторических декораций, а как корневая общность роста, которая должна осознаваться как всеобщая связь различий.

Идея истории как развития разрабатывалась и раньше, например И. Гердером, И. Винкельманом, но для романтиков она стала играть роль основополагающего концептуального принципа их философии и эстетики.

Немецкий художник Филипп Отто Рунге создал цикл произведений на тему «Времена дня», в котором воплотил метафизический и в то же время живописный метафорический образ внутреннего развития вселенной: утро как время беспредельного озарения вселенной; день как время формосложения, вечер — уничтожение существования, время возвращения к истоку; ночь — глубина осознания нетленности существования в Боге.

Идея катастрофизма (природного или социального) как выражение апогея процесса преосуществления бытия, бывшая распространенным сюжетом искусства романтизма, доводилась до эсхатологической трактовки: «Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных, / Все зримое опять покроют воды / И божий лик отобразится в них» (Ф. И. Тютчев). Однако разрушение виделось не концом, а предвестьем зарождения новой жизни — «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог! / И счастлив тот, кто средь волненья / Их обретать и ведать мог» (А. С. Пушкин). В этом образе вечного возвращения, процессуального взаимопроникновения рождения и разрушения, хаоса и целостности нельзя не заметить предвестия будущих идей синергетики.

Вместе с тем романтическому осмыслению истории были присущи серьезные противоречия, прежде всего потому, что не всегда удавалось установить диалектическую меру соотношения декларируемого универсального принципа всеобщего становления и развития, реализация которого требовала принятия позиции мета-анализа, объяснения истории, т. е. дистанцирования от исторически относительного кон-

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 71, 79.

кретного, а с другой стороны — сенсуалистического психологизма, который являлся для романтиков необходимым путем проникновения в бытие. Данное обстоятельство имело как свои отрицательные, так и положительные аспекты. Признание непререкаемой ценности современности приводило к тому, что они не столько пытались понять исторически *иное*, сколько хотели обнаружить, почувствовать, узнать *себя* в этом *ином*. Они испытывали жадный интерес к различным историческим и национальным мирам — к древности, античности, Средневековью; к Азии, Африке, Востоку, но их герменевтика была такого свойства, что они возводили другие культуры и эпохи на уровень не столько сущностей, понимаемых в своей особенности, сколько как здесь и сейчас переживаемой ценности, освещающей их собственную, современную жизнь. Благодаря этому им удалось воссоздать как живой, близкий, интересный, образ исторического культурного наследия, «очеловечить» его, превратив во внутренние ценности современного человека¹.

Такой трактовкой историзма объясняется направление взгляда на историю как на процесс, идущий от современности в прошлое, а от него к настоящему. «Историк — это пророк, обращенный к прошлому», «художники создают через современность прошедшее и будущее», — писал Ф. Шлегель². Современность, в ее творческих культурных достижениях, считалась преемственным продолжением прошлых культур, перспективным сокращением всей истории поэзии. Тем самым история признавалась питающим корнем и основой самосознания искусства. Но при этом современность не считалась точкой завершения процесса развития, хотя указывалось, что исторические перспективы открываются только перед романтическим искусством: «Прочие виды поэзии закончили свое развитие и полностью поддаются анализу. Романтическая же поэзия находится еще в процессе становления; более того, самая сущность ее заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению»³.

В зрелом и позднем романтизме историческое сознание сосредоточилось на феномене национальной народной культуры. Национальная

¹ Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 416.

² История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 250.

³ Там же. С. 251–252.

культура воспринималась как праистория, где осуществлялось зарождение последующего развития, наследниками которого чувствовали себя романтики. Они впервые в истории европейской культуры посмотрели на народную национальную культуру не как на «низкую», приземленную, далекую от идеала прекрасного, изящного искусства, а видели ее ценность в естественной органичности, энергетической мощи, близости к природе, в искренности, в многообразии еще свернутых возможностей, т. е. чувствовали в ней источник обновления собственных творческих сил. Члены гейдельбергского кружка Клеменс Брентано и Аим фон Арним создали ставший знаменитым среди романтиков поэтический сборник «Волшебный рог мальчика», куда вошли народные песни, стихотворения XVI–XVII веков и самого Брентано, стилизованные в духе немецкой народной поэзии. Брентано, считавший, что истинная поэзия, как она живет в народе, существует лишь в звучании и обращена к конкретному слушателю, старался следовать этому, из-за чего редко публиковал свои произведения. Братья Вильгельм и Якоб Гримм издали сборник сказок «Детские и семейные сказки», включавший собранные и обработанные ими немецкие народные сказки, а в своих эссе об искусстве доказывали, что народная поэзия превосходит современную, так как в ней больше чистоты, святости, естественности и простоты, кроме того, — «...у древней поэзии — изнутри рождающаяся форма, сохраняющая вечное значение; искусственная поэзия проходит мимо ее тайны и потому уже не нуждается в ней... В искусственной поэзии... изготовление, естественная поэзия делается сама собой»¹.

Категория «народности», открытая романтиками, входит в идеологические платформы социальных и культурных движений (в России, например, она нашла выражение в движении славянофилов и их дискуссии с западниками). Позднее преклонение перед национальным народным духом превращается в своего рода моду и имеет широкий успех у публики во времена распространения искусства «бидермейера». По мере того как знание древнего прошлого все больше конкретизировалось, из мечты о прекрасном прошлом оно начинало постепенно, с одной стороны, мифологизироваться, обретая своеобразную иллюзорную онтологичность, с другой стороны, становиться чуть ли не идеалом искусства будущего, так, во всяком случае, трактовал древнегерманскую мифологию Р. Вагнер.

¹ Там же. С. 312–313.

Мифология, религия и искусство. Ориентация на идеал универсума, органической целостности природы, человека, истории привела романтиков к идее необходимости создания новой мифологии: «В нашей поэзии отсутствует средоточие поэтического искусства, которое было у древних — мифология... но мы близки к тому, чтобы ее создать. Новая мифология должна быть выделена из внутренних глубин духа, а не из живого чувственного мира, как у древних»¹. По сути, Ф. Шлегель говорит здесь о том, что мифология должна быть сотворена духовными усилиями, что как будто бы противоречит ее природе. Но само существо романтического мировоззрения предполагало эстетически-художественное одушевление-одухотворение мира, принятие его в себя во всей его полноте и образную реализацию этой интеграции в поэтическом, в искусстве. Ф. Шлегель, Новалис, Л. Тик, Ф. Шеллинг, К. Зольгер неоднократно подчеркивали, что всякое поэтическое произведение говорит языком символов и само есть символ, а символ не есть только образ или знак идеи, но действительная жизнь самой идеи. Среди романтиков (Гельдерлин, Ф. Шлегель, Новалис, Л. Тик) была популярна идея создания «мировой поэмы» как бесконечного стихотворения, в котором скрываются зародыши всех стихотворений. Роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» был задуман как мифологический роман, циклы стихов Ф. Шлегеля, Л. Тика (например его «Сказки природы») являлись как бы частями такой мировой поэмы. Эти произведения были проникнуты мифологическими грезами-символами, в которых сплетались личные переживания и пантеистические образы: Природа являлась в образе загадочной богини, скрывающейся под покрывалом, в тайне любви, стирающей границы между Я и не-Я; любовное мыслилось как божественное; историческое прошлое предстало в образах магической действительности; каждый человек оказывался частью бесконечной полноты божественной жизни — т. е. все реальное и все идеальное сходилась в одном образе, в пределах художественного произведения, создавая эстетический миф. Мифология оказывалась новым поэтическим опытом, в котором дух просвечивает сквозь форму, душа — сквозь тело. Об этом чуде взаимопроникновения Шлейермахер писал так: «...Я лежу на груди бесконечной вселенной: в это мгновение я сам — ее душа, ибо в себе я чувствую ее силу и бесконечную жизнь ее как свою, она в это мгновение — мое тело, так как я проникаю ее мускулы и члены ее, как мои собственные, и ее глубочайшие нервы движутся по воле моей и по пред-

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 63.

чувствию моему, как мои...»¹ «Эта мифология разума ставила перед собой задачу... непосредственно воздействуя на всеобщее восприятие, осуществить полное освобождение духа человечества. Такая Красота способна упразднить собственное конкретное содержание, чтобы привести искусство к Абсолюту и одновременно превзойти форму конкретного произведения и получить произведение абсолютное, выражающее все искусство, ставшее целиком романтическим»². Таким образом, если древнюю мифологию можно считать бессознательно-художественным освоением мира, то новая эстетическая мифология возникает как результат художественного творчества, имеющего вполне осознанную цель привести к Абсолюту и природу и историю, и человечество и искусство. Так идея новой мифологии сходится с идеей религии.

Универсализм новой поэзии как новой мифологии предполагал включение в нее всего: и поэзии самой жизни, и поэзии как искусства, которое должно было синтезировать в себе все виды искусства и стать бесконечно содержательным. Но если поэзия трактуется как всеобъемлющая связь и взаимопроникновение всего со всем, то чем она отличается от идеи Бога? Именно так понимает религию Ф. Шлегель, она для него «всеоживляющая мировая душа для человеческого развития», к которой духовно стремится человек; К. Д. Фридрих называл искусство «молитвой без слов»; Кольридж говорил, что «божественные откровения религии явлены нам в поэтической форме»³. Поэтому романтики, прежде всего первого поколения, осознавали себя не как эстетов, а как жрецов и проповедников, исполняющих высшую миссию, и верили, что благодаря их деятельности настанет Золотой век; «время пророческое, творящее чудеса и чудесно исцеляющее, утешающее и обещающее вечную жизнь»⁴.

Таким образом, романтики прошли путь «...от первой бессознательной любви к жизни и поэтизации всякого существования до последних высот развитого мистического сознания, пытающегося примирить все многообразие, всю силу земной жизни с наполняющим ее бесконечным в идее Царства Божия на земле, и потом новый путь с этих последних высот к старой религии, к отречению от жизни во имя божественного»⁵.

¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 158–159.

² История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005. С. 317.

³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 297.

⁴ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 163.

⁵ Там же. С. 184.

В действительности многие из круга романтиков в конце концов отошли от философской и художественной деятельности и обратились к религии, но не к той, которая воспринималась ими как музыка, инстинкт вселенной, а к реальной конфессиональной религии (таким был, например, путь Ф. Шлегеля, К. Брентано, В. Вордсворта). Поздние романтики в большей степени осознавали себя как художников, погруженных в творческий труд, благодаря которому возрастало мастерство художественного языка, в значительной степени лишенного символично-мистической нагрузки. Мистические искания вновь оживились в европейском символизме, но они существенно отличались от мироощущения романтиков, которые стремились к созданию триединства Поэзия — Мифология — Религия, символисты же прежде всего создавали символический язык искусства, который был уже не столько божественным откровением, сколько творчеством иллюзорного мира — убежища от реальной действительности.

Романтизм, с его философией, эстетикой и искусством, стал величайшим гуманистическим произведением европейской культуры, последним воплощением идеалов универсализма, гармонически связывающего природу, историю, культуру и человека, но, как показал дальнейший ход развития культуры, он оказался утопической моделью тотальной интеграции, что окрашивает отношение к нему смешанными чувствами восхищения и печали.

Литература

Источники

1. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.
2. Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1–2.
3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
5. Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.
6. Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982.

Дополнительная литература

1. Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978.

В сборник входят наиболее значительные работы Р. Вагнера («Искусство и революция», «Опера и драма», «Произведение искусства будущего» и др.), позволяющие понять эволюцию его эстетических идей.

2. Европейский романтизм. М., 1973.

Коллективная монография посвящена определению типологических черт романтизма в европейском культурном контексте. Рассмотрены различные аспекты романтизма (образы природы, виды и жанры искусства, историческая периодизация романтизма).

3. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.

В книге дано целостное описание романтической картины мира, представленное в поэтике, философских, эстетических и религиозных концепциях йенского романтизма. Особое внимание уделено анализу романтического «чувства бесконечного».

4. Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1–2.

В антологию прозаических произведений немецких романтиков вошли произведения Вакенродера, Тика, Ф. Шлегеля, Новалиса, Brentano.

5. История красоты / Под ред. У. Эко. М., 2005.

В гл. XII этой книги, посвященной истории восприятия, осмысления и художественного воплощения *красоты* в истории европейской культуры, представлены фрагменты эстетико-теоретических и художественных текстов романтиков, посвященные таким аспектам проблематики, как романтическая Красота, Красота неопределимого, романтическая трактовка истины, мифа, иронии, гротеска, меланхолии.

6. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3.

В этом томе хрестоматии по истории мировой эстетики представлена широкая панорама эстетической мысли романтиков (Франция, Германия, Англия, Италия, Испания, Америка), данная во фрагментах их эстетических сочинений наиболее представительных авторов.

7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

Хрестоматийное собрание фрагментов эстетических текстов немецких, французских, английских и итальянских романтиков.

8. Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006.

Собрание эстетических сочинений и отрывков из них немецких романтиков: Новалиса, Brentano, Герреса, а также фрагменты писем и эссе романтиков об изобразительном искусстве (Рунге, Карус, Фридрих). Сборник завершается большой аналитической статьей А. В. Михайлова, в которой дается общая характеристика эстетических идей немецкого романтизма.

9. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. СПб., 2005.

Книга известного петербургского историка искусства посвящена художественно-эстетическим феноменам европейского классицизма и романтизма в разных национальных школах (анализу творчества таких художников, как Гойя, Давид, Энгр, Делакруа, Фридрих, Констебль, Тернер). Книга богато иллюстрирована.

10. *Тургин. В. С.* Эпоха романтизма в России. М., 1981.

В книге на большом материале эстетики, литературы, художественной критики показано развитие романтизма в русском искусстве первой трети XIX века. Выявляются главные художественные принципы, основные тенденции русского романтизма и его национальная специфика.

Темы семинарских занятий

1. Эстетика в мировоззрении романтизма.
2. Романтическая эстетика как «живая эстетика образа».
3. Прекрасное, возвышенное и безобразное в эстетике романтизма.
4. Проблема художественного творчества в эстетике романтизма.
5. Проблема синтеза искусств в эстетике романтизма.
6. Принцип историзма в мировоззрении и эстетике романтизма.

Темы курсовых работ

1. Смыслы романтической иронии.
2. «Несчастливая, прекрасная романтическая душа».
3. Проблема смысла творчества в эстетике романтизма.
4. Роль воображения в художественном творчестве. Типы творческого воображения.
5. Проблема автора и героя в художественном творчестве романтизма.
6. Романтическая душа в поисках формы (Трагедия творчества. Кризис авторства).
7. Концепция тотального художественного произведения (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера.
8. Эстетическая мифология романтизма как продукт художественного творчества.
9. Ценность внутреннего мира человека как художественное открытие романтизма.
10. Романтическая личность и художественное творчество.

Глава 10

НЕМЕЦКИЙ ИДЕАЛИЗМ И ЭСТЕТИКА ШЕЛЛИНГА

Философские основания эстетики немецкого классического идеализма. Для того чтобы понять эстетическое учение Шеллинга и Гегеля, проникнуть в лабораторию их мысли, необходимо хотя бы вкратце ознакомиться с их основными философскими положениями, в частности, с учением об идее, составляющем главный нерв немецкого классического идеализма начала XIX века. Но для этого предварительно надо выяснить, что представляет собой идеализм как способ мышления.

Ни одна из конкретных наук в отдельности, ни суммирование знаний всех наук не могут дать понятия о мире в целом как бесконечности, следовательно, вопрос об истине как целом, или абсолютном бытии, где обусловленное и безусловное полностью совпадают, не может быть решен естественно-научным путем. (Равным образом обстоит дело с такими ценностями, как свобода, добро, красота, имеющими не ограниченный, подобно материальным благам, а бесконечный характер.) Таким образом, философский способ мышления, охватывающий мир в целом, в отличие от конкретно-научного, анализирующего его по частям, оказывается необходимым, как бы далеко ни развивалась наука. Классическая философия стремилась соединить точку зрения на мир, созданную совокупностью наук, с взглядом на мир как на целое, показать, как отдельные фрагменты мира, познанные частными науками, связаны с мировым целым, а целое (бесконечность) присутствует в конечных чертах. Разные варианты создания такого синтеза предлагают философские системы классиков немецкой философии — Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Всех их объединяет признание того, что мир в целом

бесконечен, а мировое целое отличается от любых явлений природы тем, что каждое явление природы ограничено, обусловлено, определено другими явлениями, а у мирового целого таких ограничений нет и быть не может, так как нет ничего вне его. Из этого противопоставления следовал вывод, что мировое целое не может быть природой, скорее оно есть то, что противоположно природе, — безграничный Разум.

Возникает вопрос: каким же образом связаны между собой мир природы (вещественный, материальный) и противоположный ему мир разума (идеальный)? Решение этой проблемы, предложенное Кантом, заключалось в следующем. Объявив мир человеческого опыта одновременно включающим в себя и знание и предмет знания как рядовые величины, он оставил за его пределами некую неизвестную субстанцию, дающую начало движению знания, порождающего свой предмет. Таким образом, любое знание — лишь «наше знание», порожденное нашим познавательным аппаратом, оно создает мир «вещей для нас», или феноменов, а не мир сам по себе. Но если так обстоит дело с научным знанием, т. е. знанием того, что конечно и находится во взаимодействии с другими конечными вещами, иначе говоря со всем обусловленным (в мире природы), то возникает вопрос: как обстоит дело с безусловным знанием, знанием того, что бесконечно, не имеет ни границ, ни причины, ни зависимости от чего-либо внешнего по отношению к нему? По существу, это вопрос о мировом целом, о конце и начале, о последней (абсолютной) цели и свободе (о том, что не зависит ни от чего, кроме самого себя), о душе и о Боге. Так как этот мир находится за пределами познавательного опыта (Кант назвал его миром *ноуменов*, или вещей-в-себе), то он не подлежит научному познанию, оставаясь ориентиром, в сторону которого может быть направлено познание и человеческая практика, вдохновленная убеждением, что «так должно быть», но никогда его не достигающая. И хотя разум обладает идеями мира вещей-в-себе, но сотворить этот мир как реальность он не в состоянии, так как сознание, по убеждению Канта, не обладает способностью творить предметы; оно может лишь модифицировать, организовывать, придавая научную форму тому, что дано извне.

Концепция кантовской «вещи-в-себе» неоднократно подвергалась критике, включающей в себя, например, такие аргументы: если мы ничего не можем знать о вещи-в-себе, то откуда же мы знаем о ее существовании? Или: как может вещь-в-себе, находящаяся за пределами опыта, т. е. пространства и времени, быть началом познания, осуществляемого именно в этих формах? Единственным аргументом в пользу

существования вещи-в-себе оставалось то, что разум, или сознание, сам по себе не может творить предмет познания и должен опираться на нечто внеположенное по отношению к нему. Если бы можно было доказать обратное, то аргумент о «внеположенности» рухнул.

Осуществить такую задачу попытался ученик Канта, ставший затем его оппонентом, И. Фихте. Он пришел к убеждению, что сознание может кое-что осуществить и в творческом плане. Например, создать то, что определяется как «Я». Все дело в том, что Я (абсолютное Я) не просто объект или субъект, а субъект и объект одновременно, ибо Я не статичный предмет, а деятельность. И эта деятельность связана с объединением и разъединением себя с миром, т. е. с постижением самого себя и внешнего мира, ибо постигнуть себя можно только в случае отделения от себя того, что является не-Я. Следовательно, Я определяется через свою противоположность к не-Я (природа), а природа определяется через свою противоположность к Я (Я и не-Я соединяются в абсолютном Я).

После Фихте принцип деятельности стал исходным пунктом всех дальнейших философских размышлений в рамках классической философии. Для последователей Фихте уже было аксиомой то, что мир не статичен, в основе мира лежит деятельность, в процессе которой рождается субъект Я и объект — внешний мир. Они являются в одно и то же время и противоположностями и тождеством. Тем не менее оставался вопрос, откуда же появилось само Я?

Ответить на этот вопрос взялся Ф. Шеллинг, расширив кругозор философского видения за счет создания двух частей философской системы: философии природы, в которой ставилась задача показать, как природа приходит к субъекту, т. е. к Я, к разуму, и философии разума (в терминологии Шеллинга «трансцендентального идеализма»). Единство этих противоположных моментов — природы и разума — составляет Абсолют. (Абсолют, по Шеллингу, — это Бог в философском осмыслении; встречаемость Бога, или Абсолюта, в природе есть Универсум.)

Универсум как мир в целом определяется Шеллингом как тождество, неразличимость субъекта (сознания, идеального) и объекта (реального, природы), но он представляет собой непрерывающуюся деятельность их различения и отождествления. Природа бессознательна, но в своем развитии (эволюции) она порождает человека, носителя сознания (субъекта), а субъект, дух, в своей деятельности приходит к природе: он познает мир и осуществляет в нем свои цели. Окончательное завершение деятельность духа находит в искусстве. Парадокс искусства в том, что художник подобно ремесленнику начинает свою деятель-

ность сознательно, ставит определенные цели, которые стремится осуществить, но результат его деятельности разительно отличается от ремесленного — в нем незаметно никакой сознательности, художественное произведение, например картина, напоминает природу в том смысле, что в ней все естественно и не поддается рациональному объяснению. К сказанному надо добавить, что осуществить такую непреднамеренность в состоянии не просто художник, а лишь гений, он и есть истинный художник. Гений является носителем единства сознательной и бессознательной деятельности. Таким образом, в деятельности гения вновь достигается тождество сознательного и бессознательного уже после того, как оно было достигнуто в природе¹. Все положения, намеченные в системе трансцендентального идеализма, нашли свое дальнейшее продолжение и развитие в «философии тождества», на основе которой Шеллингом были прочитаны лекции по эстетике в 1802–1805 годах. Из них составилось содержание изданной позже книги «Философия искусства».

Философия искусства Шеллинга. Шеллинг начинает свои лекции с вопроса о том, что такое философия искусства, чем она отличается от теории искусства и как должна строиться философия искусства? Ведь философия искусства — наука не эмпирического изучения искусства, а интеллектуального. В ней соединяются противоположности, так как искусство есть реальное, объективное, а философия — идеальное, субъективное. Но Шеллинг четко определяет задачу философии искусства как изображение в идеальном (в философии) реального, содержащегося в искусстве. Такой процесс Шеллинг называет *конструированием*.

Что представляет собой конструирование искусства? Чтобы понять этот процесс, необходимо обратиться к основным положениям философии Шеллинга. По Шеллингу, в действительности пребывает одна сущность, бесконечная, единая и неделимая, она не может перейти в отдельные сущности путем деления или расторжения. Каким же образом возникает многообразие вещей? Многообразие возможно только в том случае, если эта абсолютность будет полагаться под различными определениями. Такие определения Шеллинг называет *потенциями*.

Философия обнаруживается в своем истинном виде только в совокупности всех содержащихся в ней потенциалов. Ведь она должна быть верным

¹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. М., 1987. Т. 1–2.

отображением универсума, раскрытого в полноте своих идеальных определений. Так как универсум заключает в себе все потенции, он представляет собой абсолютное тождество, или неразличимость. В каждом особенном единстве в свою очередь повторяются все единства, все потенции. Поэтому философия обращается не к особенному как таковому, но к особенному, как содержащему в себе абсолютное. Лишь в той мере, в какой наука об искусстве выявляет в своем предмете (искусстве) абсолютное, она действительно становится философией искусства. Когда же речь идет об искусстве как особенном в отрыве от абсолютного, то наука о нем будет всего лишь теорией искусства, но не философией. В силу этого Шеллинг конструирует искусство не как особенный предмет, но как универсум (или как Абсолют в «целокупности своих определений») в *образе искусства*, ибо объектом философского конструирования может быть только то, что, оставаясь особенным, способно вместить в себя бесконечное. Следовательно, чтобы стать предметом философии, искусство должно воспроизводить в себе бесконечное.

Но искусство действительно стоит на равной высоте с философией, убежден Шеллинг. Их взаимоотношение можно сформулировать следующим образом: философия воспроизводит абсолютное, данное в первообразе, т. е. в идеях разума, а искусство воспроизводит абсолютное в отображениях, т. е. в *чувственно воспринимаемой форме*. Философия воспроизводит не действительные вещи, а их первообразы, но точно так же обстоит дело и с искусством. Оно тоже воспроизводит не эмпирически данные вещи, а их идеи (первообразы), или, что то же самое, — искусство воспроизводит идеи в мире отображений.

В подтверждение данных положений Шеллинг приводит несколько примеров. Вот их образцы: музыка, утверждает он, воплощает ритм первообразов самого универсума, который благодаря этому искусству прорывается в мир природы, становится воспринимаемым слухом. Образы пластики суть объективно представленные первообразы самой органической природы. Гомеровский эпос есть само тождество, как оно лежит в основе истории; живописная картина открывает интеллектуальный мир.

Теперь возникает необходимость доказать, что истина и красота суть лишь два различных способа выражения единого абсолютного. Затем надо сделать следующий шаг — показать, каким образом безусловно единое и простое переходит в множественность, т. е. каким образом из абсолютной красоты могут произтекать отдельные прекрасные предметы.

Уже говорилось, что философия отвечает на этот вопрос учением об идеях, или первообразах. Абсолютное есть безусловно единое, но его созерцание в особенных формах без упразднения самого абсолютного есть не что иное, как идея. Точно так же искусство созерцает первообраз красоты в идеях как особенных чувственно воспринимаемых формах. В то время как философия рассматривает идеи в их сущности, каковы они «сами по себе», искусство созерцает их реально. Поскольку идеи созерцаются в искусстве реально, они суть отображения, материал и общая материя искусства, из которой вырастают отдельные произведения как законченные организмы¹.

Природа и сфера мышления трактуются Шеллингом как реальный и идеальный ряды, или единства. В реальном ряду бесконечное воспринимается конечным, или, иначе говоря, бесконечное воплощается в конечном. Этот ряд соответствует натурфилософии. Предметом второго (идеального) ряда является облечение конечного в бесконечное. Конструирование этого ряда соответствует идеализму в общей системе философии. Итак, первое единство — реальное, второе идеальное, а то, которое заключает в себе оба первых, неразличимость. Если мы каждое из этих единств возьмем само по себе, то увидим, что каждое из них повторяется в другом. Т.е. в реальном содержится идеальное и неразличимость того и другого. И то же самое происходит в идеальном, оно заключает в себе реальное и неразличимость идеального и реального.

Каждой из этих форм, поскольку они заключаются в реальном или идеальном единстве, соответствует особая форма искусства. Реальной, заключенной в реальной, соответствует музыка, идеальной, заключенной в реальной, соответствует живопись, а соединению того и другого соответствует пластика. То же самое происходит в отношении словесного искусства, которое философ относит к идеальному ряду. Идеальное единство заключает в себе три формы поэзии — лирическую, эпическую и драматическую. Лирика *соответствует* облечению бесконечного в конечное, что соответствует реальному ряду (см. выше), эпос соответствует изображению конечного в бесконечном (соответствие идеальному), а драма — неразличимость, или синтез того и другого (общего и особенного). Но подробно высказанные здесь мысли Шеллинг будет развивать позже, когда перейдет к подробной классификации искусств.

¹ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 69. Далее ссылки на эту работу в тексте: [Шеллинг, номер страницы].

В истории искусства мы наблюдаем противоположность античного и нового искусства (важный момент, зафиксированный Шеллингом, находящимся, как и другие романтики, под несомненным влиянием работы Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»).

Итак, философия искусства, по Шеллингу, есть конструирование искусства, что означает изображение реального в идеальном, или определение места искусства в универсуме.

Абсолютное (или универсум) само по себе ни сознательно, ни бессознательно, ни свободно или необходимо. Облечение его бесконечной идеальности в реальность есть вечная природа. Природа, как сотворенная, есть отображение Абсолютного. Первая потенция природы — материя, поскольку она положена с перевесом утвержденности, иначе говоря, она есть облечение идеального в реальное, бесконечности в конечное. Вторая потенция есть свет, как идеальность, растворяющая в себе реальность. Сущность природы может быть представлена через третью потенцию, которая утверждает в равной мере материю и свет и тем самым уравнивает их между собой. Сущность материи равна бытию, сущность света равна деятельности. В третьей потенции деятельность и бытие должны быть неразличимы. Они интегрируются, их сущность и форма совпадают. Там, где сущность неотделима от формы, а форма от сущности, появляется *организм*, ибо его сущность неотделима от устойчивости формы, а бытие в нем абсолютно равно деятельности, а утверждение утверждающему. В нем природа возвратилась к просветленному единству целокупности форм, поэтому она стала зеркалом божественного, а это происходит только в разуме.

Разум есть совершенное отображение Бога [Шеллинг, с. 79]. Ведь разум есть начало, растворяющее все особенные формы. В силу этого разум не принадлежит всецело ни к реальному, ни к идеальному миру. Тот и другой могут достичь лишь неразличимости, но не абсолютного тождества, которое достигается только в разуме.

Идеальный универсум заключает в себе те же самые единства, что и реальный (природа) — реальное единство, идеальное единство и неразличимость того и другого. Также и здесь существуют потенции. Первая потенция отмечает перевес идеального в самом идеальном. Сюда относится знание, которое характеризуется перевесом идеального фактора, объективности. Вторая потенция основана на перевесе реального, она представляет собой действие. Сущность идеального мира, как и реального, — неразличимость. Это место отведено искусству. Искусство само по себе есть не только деятельность, но и не только знание, оно *есть знание, ставшее деятельностью*.

Подведем итоги. Проблема соотношения искусства и философии заключается, по Шеллингу, в том, что философия есть непосредственное выявление божественного, в то время, как искусство есть выявление неразличимости идеального и реального как таковой, а потому оно принадлежит миру отображений. А так как степень совершенства любой вещи зависит от того, в какой мере она приближается к абсолютной идее, т. е. чем больше потенций она заключает в себе, то отсюда ясно, что искусство имеет самое непосредственное отношение к философии, отличаясь от нее только тем, что оно включает в себя наряду с общим особенное.

Теперь можно дать определение красоты: *«Красота дана всюду, где соприкасаются свет и материя, идеальное и реальное. Красота не есть ни только общее, или идеальное (оно равно истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании), таким образом она есть лишь совершенное взаимопроникновение и воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается им in concreto)»* [Шеллинг, с. 81].

Иными словами, красота есть воссоединение реального и идеального, поскольку последнее выявлено в отображении, неразличимость свободы и необходимости, созерцаемая в реальном. Мы называем прекрасным такой облик, для создания которого природа как бы играла с величайшей свободой, не выходя из границ строжайшей закономерности, говорит Шеллинг. Прекрасно то стихотворение, в котором наивысшая свобода выявляет себя в рамках необходимости. Вследствие этого можно сделать вывод, что искусство есть абсолютный синтез или взаимопроникновение свободы и необходимости.

Продолжая изучать взаимодействие реального и идеального мира, Шеллинг делает следующее наблюдение: в идеальном мире философия точно так же относится к искусству, как в реальном разум к организму [Шеллинг, с. 83]. Ведь разум непосредственно объективируется через организм, а философия непосредственно объективируется через искусство, благодаря чему ее идеи становятся объективными. Именно поэтому в идеальном мире искусство занимает такое же место, какое в реальном мире занимает организм. Органическое произведение природы (организм) — аналог художественного произведения. Организм представляет собой единство противоположностей идеального и реального еще до того, как произошло их разделение, а искусство представляет это же единство противоположностей как их воссоединение

после разделения. Таково доказательство, что искусство основывается на тождестве бессознательной и сознательной деятельности, необходимости и свободы. Ясно, что совершенство произведения искусства зависит от того, в какой мере оно заключает в себе это тождество, или в какой мере преднамеренность и необходимость пребывают в произведении во взаимном проникновении.

Если теперь обратиться к безобразному как извращенному, как заблуждению или лжи, то можно понять, что оно сводится к простому лишению вещей идеи бесконечности и созерцанию их существования во времени.

Итак, эстетика, или философия искусства, представляет собой конструирование искусства в целом и его особенных форм как форм вещей, «каковы они сами по себе», т. е. каковы они в абсолютном. Так как конструирование есть представление вещей в абсолютном, а конструирование искусства есть представление его форм как форм вещей, каковы они в абсолютном, то философия искусства есть конструирование и самого универсума как абсолютного произведения искусства. Таким тезисом, придающим искусству космическое значение, Шеллинг заключает конструирование искусства как целого.

Завершая общую часть конструирования искусства, Шеллинг отмечает, что искусство в ней было представлено как изображение вещей самих-по-себе, т. е. их первообразов. Тем самым намечается программа дальнейшего конструирования искусства как по его материи (Stoff), так и по его форме. Общая материя искусства заключена в самих первообразах вещей, каковы они в абсолютном, дифференциация же искусств по их формам будет производиться в соответствии со способами, какими абсолютное соединяется с особенным.

Приступая к конструированию материи искусства, Шеллинг опять напоминает основные положения своей философии: вещи, которые, оставаясь особенными, представляют универсум, называются идеями. Всякая идея равна универсуму в образе особенного. Каждая идея включена в абсолютное, но также содержит в себе особенное. Это двоякое единство каждой идеи есть тайна, благодаря которой особенное может быть включено в абсолютное, оставаясь тем не менее особенным. Если продукты воссоединения общего и особенного, рассматриваемые сами по себе, суть идеи, образы божественного, то, рассматриваемые реально, они суть боги. Каждая идея равна Богу, но взятому как особенное. Абсолютная реальность богов вытекает из их абсолютной идеальности, ведь они абсолютны, а в абсолютном идеальность и реальность совпа-

дают, абсолютная возможность равна абсолютной действительности, высшее тождество непосредственно есть высшая объективность.

Основной закон всех образов богов есть закон красоты, ибо красота есть реально созерцаемое абсолютное. Образы богов это само абсолютное, реально созерцаемое в особенном. Абсолютное вообще прекрасно только тогда, когда созерцается в ограничении, или в особенном. Совершенное упразднение всякого ограничения есть либо полное отрицание всякой формы, либо всеобщее взаимное стеснение, сведение к ничто. Подобный тип красоты мы встречаем в возвышенном, являющемся выражением мудрости и силы без предела [Шеллинг, с. 99].

Замкнутая совокупность сказаний о богах, поскольку они достигли независимого поэтического существования, есть мифология. Мифология является условием и первичным материалом для всякого искусства. Цель искусства заключается в выявлении абсолютного, самого по себе прекрасного через особенные прекрасные предметы, т. е. выявление абсолютного в ограничении без упразднения самого абсолютного. Противоречие это разрешается только в идее богов, которые, со своей стороны, могут получить независимое, подлинно объективное существование лишь путем полного своего развития до самостоятельного мира и до поэтического целого, которое и называется мифологией. Мифология — мир и почва, на которой могут произрастать и процветать произведения искусства. И вместе с тем изображение богов как особенного в общем возможно лишь с помощью символического.

Теперь необходимо дать дефиницию символического. Символическое, по Шеллингу, есть синтез схематического и аллегорического. Схематическое — это такой способ изображения, когда общее изображает особенное или особенное созерцается через общее. Отчетливее всего видно, что такое схема, на примере работы ремесленника, который должен сделать какую-нибудь вещь. Он исходит из определенного понятия, которое схематизируется, что означает, что оно благодаря способности воображения становится чем-то особенным. Схема есть правило, которое направляет созидательную деятельность, где одновременно с общим созерцается особенное. Сначала мастер делает грубый набросок, затем дорабатывает его, пока схема не станет конкретным образом. Наше мышление есть постоянное схематизирование, следовательно схематизирование также постоянно применяется в языке, поскольку в языке мы применяем общее, чтобы обозначить особенное.

Способ изображения, где особенное обозначает общее или общее созерцается через особенное, есть аллегория; там же, где схема и аллегория

едины, вступают в синтез, там возникает символ. Эти три формы возможны благодаря деятельности воображения, причем только третья из них есть абсолютная форма. При этом Шеллинг предупреждает, что данные три формы изображения надо отличать от образа. Образ всегда конкретен, он чистая особенность и во всех отношениях обладает такой определенностью, что для полного тождества с предметом ему недостает только той части пространства, где находится последний.

Далее Шеллинг обращается к сопоставлению античной и христианской поэзии. При этом он сразу же заявляет, что в истории искусства мы наблюдаем противоположность античного и нового искусства. Можно полагать, что в данном случае на Шеллинга, как и на других романтиков, несомненное влияние оказала работа Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии».

Материалом греческой поэзии была природа, общее созерцание универсума как природы. Материалом же христианской поэзии является история как мир Провидения. В ней человек отрывается от природы и обращается к идеальному миру, чтобы сделать его своей второй родиной [Шеллинг, с. 137]. Чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее, поэтому необходимо показать связь искусства и поэзии с мифологией, заявляет Шеллинг.

При этом Шеллинг убежден, что греческая мифология должна рассматриваться скорее как поэзия, нежели как религия [Шеллинг, с. 157]. Религией она стала лишь постольку, поскольку человек поставил себя в отношении к богам в религиозную позицию. В христианстве же религиозное отношение главное, и от него зависит вся символика бесконечного. Античная религия — естественная, природная религия, но христианство — религия откровения, ее идеи — сверхчувственного порядка. Только в сфере истории такая религия могла дать мифологический материал. Как в греческой религии идеи могли объективироваться в образах богов, так в христианской — идеи объективируются в действиях.

После того как завершено конструирование материи искусства, выраженной в мифологии, встает новая задача — показать, как общая идея переходит в особенную форму и становится материей особенного произведения искусства.

Шеллинг неоднократно напоминает, что философия искусства есть общая философия, лишь представленная в потенции искусства [Шеллинг, с. 182]. Поставленная задача — понять переход эстетической идеи в конкретное произведение искусства — равнозначна общей проблеме

философии: как идея проявляется через особенные вещи? Абсолютное объективируется в явлении через три единства: идея, бесконечность, материя. Первое из этих единств есть идея, но так как она проявляется в виде символа, как потенция, как особенное единство, она есть материя. Поскольку искусство воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму, то материя становится для него телом, или символом. Искусство, выражающее себя через телесные предметы, есть изобразительное (фигуративное, образное — *Bildende*) искусство. К нему Шеллинг относит музыку, живопись и пластику. Вместе с тем Шеллинг подчеркивает, что каждое искусство из этого ряда включает в себя потенции всех других, образуя тем самым замкнутый круг мира искусств, подобно тому, как греческая мифология изображала замкнутый круг мира богов.

Изобразительное искусство составляет реальную сторону мира искусств. Противоположностью изобразительных искусств, опирающихся на чувственный, телесный материал, являются искусства поэтические, материю которых образует слово. Они составляют идеальный ряд искусств.

Конструирование поэтических искусств тесно связано с шеллинговской философией языка. Идеальное единство как воплощение особенного в общем, конкретного в понятии объективируется в речи, или в языке, пишет Шеллинг. Речь, взятая реально, есть разрешение конкретного во всеобщее, бытия в знание, в мышление. С одной стороны, речь есть непосредственное выражение идеального (мышления) в реальном, а потому сама речь есть уже произведение искусства, с другой стороны, она представляет собой произведение природы. Искусство, поскольку оно воспринимает идеальное единство как потенцию и использует его как форму, есть словесное искусство — идеальная сторона мира искусств. Формы искусства суть формы вещей, каковы они в Боге, следовательно реальная сторона самого универсума есть пластическая форма, а идеальная — словесная, поэтическая.

Конструирование реального ряда искусств Шеллинг начинает с музыки, с учения о звуке [Шеллинг, с. 192]. Неразличимость облечения бесконечного в конечное, воспринятая как неразличимость, есть звон (*Klang*). В чем отличие звона от звучания и звука (*Schall, Laut*)? Звучание — родовое понятие, звук — прерывающееся звучание. Звон — звучание, которое воспринимается как непрерывность, как непрестанное течение звучания, звон дает возможность распознать единство в многообразии, чего не позволяет звучание. Та форма искусства, в которой

реальное единство дано в чистом виде, становится потенцией, символом, и есть музыка. В ней реальное есть символ самого себя.

Музыка, открывающая ряд изобразительных (образных) искусств, имеет лишь одно измерение. Необходимая форма музыки есть последовательность, ибо время это общая форма облечения бесконечного в конечное. Принцип времени в субъекте есть самосознание, которое представляет собой принцип облечения единства сознания во множественность. Но облечение единства во множественность составляет сущность ритма. Ритм есть периодическое членение однородного, благодаря которому единообразие последнего связывается с многообразием, а потому единство со множеством. Чувство, вызываемое музыкальным произведением, единообразно и единообразно, например радостное или грустное, но благодаря ритмическим членениям приобретает разнообразие и разнородность. Ритм был внушен человеку, кажется, самой природой, полагает Шеллинг [Шеллинг, с. 198]. Ритм есть музыка в музыке, он господствует в этом искусстве, ведь своеобразие музыки в том, что она есть не что иное, как облечение единства во множество. Ритм в завершенном образе заключает в себе другое единство — модуляцию, или тональность.

Теперь необходимо дать определение модуляции. Ритм, как уже говорилось, есть единство в многообразии, но оно состоит не только в многообразии членов, но требует, чтобы это различие было основано на чем-то реальном, сущностном, качественном. Модуляция есть искусство сохранять в различии тождество тональности, которое господствует в музыкальном произведении как целом. Из обоих единств, которые могут быть обозначены как ритм и модуляция (количественное и качественное), второе зависит от первого, упраздняющего его абсолютный характер, а это создает гармонию.

Наконец, третье единство, в котором первые два приравнены друг к другу, есть мелодия. Никто не станет сомневаться, что мелодия составляется из единства ритма и модуляции. Можно сказать так: ритм равен первому измерению, модуляция — второму, мелодия — третьему. Через ритм музыка предназначает себя для рефлексии самосознания, через модуляцию для восприятия и суждения, через мелодию музыка предназначает себя для созерцания и воображения. Исходя из того, что каждое искусство включает в себя потенции всех других видов, можно предположить, что ритм составляет музыкальный элемент в музыке, модуляция — живописный, а мелодия — пластический.

Переходя ко второму виду (роду) изобразительных искусств — живописи, Шеллинг напоминает, что бесконечное понятие всех конечных

вещей, поскольку оно заключено в реальном единстве, есть свет. Свет равен понятию, идеальному единству, но в пределах реального. Свет проявляет себя в противоположность тому, что есть не свет, а именно — тело, материя. Свет в соединении с не-светом дает цвет. Из высказываний Шеллинга о цвете видно, что он (так же как и Гегель) придерживался гетевского учения о цвете, но не ньютоновского.

Таким образом устанавливаются те элементы, которые служат материей живописи. Что касается формы живописи, то ее Шеллинг определяет как снятую последовательность. Но при этом живопись, снимающая время, нуждается в пространстве, она вынуждена присоединять пространство к предмету. Художник не может изобразить фигуру без того, чтобы не изобразить в самой картине пространство, в котором находится предмет. Следовательно, произведения живописи не могут как универсумы иметь пространство в себе самих. В этом, с точки зрения Шеллинга, проявляется их несовершенство. Живопись, воспроизводя не реальные образы, а лишь схемы этих образов, нуждается в пространстве вне себя, подобно тому, как начертить геометрическую фигуру можно лишь с помощью ограничения определенного пространства. В живописи повторяются все формы единства — реальное, идеальное и неразличимость того и другого. Это явствует из того принципа, что каждая форма искусства есть в свою очередь все искусство.

Особенные формы живописи — рисунок, светотень, колорит. Рисунок в пределах живописи есть реальная форма, первое проникновение в тождество особенностей. Растворение тождества в различии и снятие его в форме тождества — есть искусство светотени. Светотень можно назвать живописью живописи, говорит Шеллинг. В таком случае рисунок — это ритм живописи, а колорит — ее мелодия. Спор о том, что важнее, рисунок или колорит, решается Шеллингом в пользу рисунка, так как мы восхищаемся не приятным чувственным эффектом, вызываемым колоритом, настаивает он, а достоинством рисунка. В нем искусство направлено не на чувственное, а на красоту, возвышающуюся над всяким чувственным. Только через рисунок живопись вообще есть искусство. Обман чувств не является целью живописи, хотя он достигается иногда с помощью использования красок. Живопись в высших проявлениях должна уничтожить видимость действительности, так, например, у греческих художников впечатление осязательности изображенного остается при полном ощущении его недействительности. Здесь изображено нечто, возвышающееся

над всякой действительностью, хотя оно в своей возвышенности действительно создано искусством. Тому, кто забывает, что перед ним произведение искусства, и хочет видеть обман, недоступно такое наслаждение искусством. В крайнем случае он может восторгаться произведениями нидерландской живописи, к которым Шеллинг, подобно другим романтикам, относится с пренебрежением, называя их «материальными», «вещественными». Такая живопись не доставит более высокого чувства удовлетворения, чем чисто чувственное, — таково мнение о ней Шеллинга.

Поскольку живопись изображает предметы преимущественно с их идеальной стороны, стремится к изображению идей как таковых, ее материей (содержанием) является мифология. Если художник живет в эпоху, когда нет универсальной мифологии, он должен создать ее сам — таково убеждение Шеллинга.

В целом живопись схематизирует, так как обозначает предметы не сами по себе, а согласно их идеальной стороне. Вместе с тем, сосредоточенная в себе и на себе, она неизбежно аллегорична и символична. Аллегорична живопись в низших жанрах, где она обозначает предметы ради иного, а не ради них самих. Аллегоричны, например, натюрморт, изображения цветов и плодов, бытовой жанр.

Пластику Шеллинг ставит на самую высокую ступень. Если музыка в целом есть искусство рефлексии, или самосознания, а живопись — искусство ощущения, то пластика есть искусство разума и мирозерцания. Пластика сама по себе включает все прочие формы искусства как особенные, и она, в свою очередь, есть в себе самой в обособившихся формах музыка, живопись и пластика. В пластике эти искусства образуют архитектуру, барельеф и саму пластику в узком смысле, изображающую округлые формы со всех сторон, т. е. скульптуру.

Первая форма пластики — архитектура как изящное искусство — представляет собой загадку, говорит Шеллинг [Шеллинг, с. 279]. Каким образом искусство, служащее человеческим нуждам, подчиненное внеположенной ему цели, может быть изящным (свободным) искусством? Только становясь выражением идей, образом универсума, абсолютного, архитектура может оказаться свободным искусством. Архитектура, соответствуя музыке, не занимается изображением внешнего облика вещей. Будучи музыкой пластики, она заключает в себе ритмическую, гармоническую и мелодическую стороны.

Живопись в пластике есть барельеф. Он подобен живописи в том, что нуждается в фоне, т. е. в присоединении пространства. Следовательно,

ограниченность живописи, проявляющаяся в том, что, помимо вещей, она должна изображать пространство, в котором вещи являются, здесь еще не преодолена. Барельефу присуще объединение с другими формами искусства, преимущественно с архитектурой. Кроме архитектурных барельефов, существуют миниатюрные — резные камни (камеи) и чеканка на монетах.

Пластикой по преимуществу является скульптура, поскольку она изображает идеи с помощью органических предметов, всесторонне независимых, т. е. абсолютных [Шеллинг, с. 307]. Этим она отличается от архитектуры и от барельефа. Пластическое произведение скульптуры есть образ универсума, считает Шеллинг, так как он заключает в себе свое собственное пространство и не требует никакого другого. А потому пластическое произведение возвышается до такой самостоятельности, какой нет у других искусств. Пластика, как непосредственное выражение разума, изображает идеи преимущественно посредством человеческой фигуры [Шеллинг, с. 313]. С восторгом говорит Шеллинг о человеческой фигуре, для него она сама по себе есть образ универсума. Грация, какую она приобретает в действии, в движении, выражает душевные проявления. Так как искусства вообще, а пластика преимущественно должны изображать идеи, возвышающиеся над материей, то ни один объект не оказывается более соответствующим изобразительному искусству, чем человеческая фигура, этот непосредственный отпечаток души и разума.

Пластическое произведение составляет мир, заключающий, подобно универсуму, свое пространство в самом себе [Шеллинг, с. 325]. Пластика изображает предметы в виде форм вещей, как они взяты во взаимном проникновении реального и идеального. При сравнении пластики с другими искусствами возникает такая последовательность формы музыки, которая суть формы вещей, как они существуют в реальном единстве; формы живописи — как они преобразованы в идеальном единстве, а пластика — это форма искусства, в котором абсолютное воссоединение двух единств становится объективным, и она изображает свои предметы как формы вещей, каковы они в абсолютном, в объединении реального и идеального. В пластике идея оказывается целиком идеей и вместе с тем целиком вещью. Если живопись отказывается выдавать свои изображения за реальные предметы, предлагая рассматривать их как идеальные, то пластика, воспроизводя свои предметы как идеи, одновременно дает их как вещи; она, таким образом, действительно изображает абсолютное идеальное как абсолютно реальное и это несомненно есть та вершина

изобразительного искусства, которая вновь возвращает его к источнику всякого искусства — к божеству, к богам.

Подводя итоги конструирования изобразительных искусств, Шеллинг дает следующее обобщение: изобразительное искусство представляет собой облечение тождества в различимость; это единство присутствует там, где общее целиком оказывается особенным, а особенное — целиком общим, что преимущественно выражено в пластике. Таким образом, мы можем быть уверены в том, заявляет он, что завершили конструирование изобразительного искусства, т. е. привели его обратно к исходной точке. Круг, охваченный конструированием изобразительных искусств, есть круг их реального единства: если изобразительное искусство в целом есть облечение бесконечного в конечное, идеального в реальное [Шеллинг, с. 335], то в музыке облечение реального в идеальное явлено еще только как акт, как происшествие, но не как материя, следовательно, это есть лишь относительное тождество; в живописи идеальное уже сосредоточилось в известных контурах и форме, но еще без того, чтобы проявиться в качестве чего-то реального, живопись дает лишь предварительный набросок реального; наконец, в пластике бесконечное целиком превращается в конечное, дух переходит в материю, произведение пластического искусства абсолютно реально, и поэтому оно абсолютно идеально. В результате установленная последовательность вытекает из закономерности самого предмета, что подтверждает правильность предложенной систематизации искусств, так резюмирует Шеллинг свою работу по конструированию реального ряда искусств.

Переходим к идеальному ряду. В чем принципиальное различие между изобразительным и словесным искусством? Изобразительное искусство, как мы видели, являет идеальное только через посредство чего-то другого — реального. Напротив, поэзия дает абсолютному познавательному акту явиться непосредственно. Она поэтому есть более высокая потенция искусства, так как отражает в языке характер идеального, общего, сущностного. Поэтому поэзия и есть созидание (греч. *пойэзис*), ибо ее творения явлены не как бытие, но как продуцирование. Здесь находится секрет, почему поэзию можно рассматривать как сущность всякого искусства, приблизительно так же, как душу можно считать сущностью тела.

Благодаря чему речь становится поэтической? Проследим дальнейшие рассуждения Шеллинга по этой проблеме. Для решения поставленного вопроса необходимо остановиться, во-первых, на «самом по-себе-бытии» поэзии, а также на формах, которыми поэзия отличается

от прозаической речи — метре, ритме, фигурах, метафорах и т. п. Вслед за этим предстоит конструировать отдельные единства, иначе говоря, роды и виды стихотворного искусства, из которых главное значение имеют формы лирическая, эпическая и драматическая. «Само по-себе-бытие» поэзии такое же, как у всех искусств — изображение абсолютного, или универсума, в некотором особенном. Поэтическая речь свободна и независима ни от чего, находящегося извне, лишь в самой себе она упорядочена и подчинена собственной закономерности. Ритм в поэтическом произведении, как и в музыке, указывает на то, что оно содержит в себе принцип своего движения, подчиняет время себе и заключают его внутри себя. Иначе говоря, ритм есть не что иное, как господство над временем.

Стихотворение образует некоторое целое, содержащее в себе самом свое время и свою энергию, представляя нечто обособленное от языка в целом, полностью замкнутое внутри себя самого [Шеллинг, с. 343]. В этом суть поэзии, а не в метафорах, тропах, эпитетах, сравнениях и других украшениях речи, как учила традиционная поэтика. Использование таких средств больше относится к риторике, ставящей задачей выражаться образно и тем вводить в обман и вызывать страсть. Поэзия не имеет другой цели помимо самой себя, хотя то чувство, которое в ней заключено, она способна вызывать в читателях и слушателях.

Верный своей методологии конструирования каждого вида искусства, Шеллинг выстраивает последовательность отдельных видов поэзии согласно порядку потенций. Первой по порядку идет потенция особенного, или различимости, второй потенция тождества, третья — та, где различимость и тождество, особенное и общее находятся в единстве. Следуя этой иерархии, необходимо начать с лирической поэзии. Лирическая поэзия соответствует реальной форме, ее название указывает на аналогию с музыкой, однако еще определеннее это можно доказать следующим образом. В форме, которой соответствует облечение бесконечного в конечное, должно преобладать конечное, его мы и находим в лирической поэзии. Лирика более непосредственно вытекает из состояния души поэта по сравнению с другими видами поэзии. Если в других поэтических родах и видах, несмотря на внутреннее тождество, возможна смена состояний, то в лирике, как и в музыкальном сочинении, преобладает только один тон, основное чувство, а остальные выступают как различия основного тона.

Страсть — отличительное свойство конечного. Наиболее характерно эта особенность лирической поэзии представлена в античном

искусстве. Развитие лирической поэзии в Греции совпадает с расцветом свободы и республиканского строя, считает Шеллинг. Первоначально поэзия служила устной передаче законов, но вскоре, как свободное искусство, она стала вдохновляться изяществом, пирами, стала душой общественной жизни, украшением празднества. Для лирики не осталось других сюжетов, кроме выражения субъективных чувств, в которых она затерялась в позднейшее время. Лирическая поэзия распадается на стихи морального, дидактического и политического содержания с перевесом рефлексии, ибо объективная сторона ей недоступна.

Лирическая поэзия означает первую потенцию идеального ряда, всецело подчиненную рефлексии. Вторая потенция идеального мира есть действие, как объективное, как абсолютное, т. е. действие само по себе, но это и есть история. Отсюда вытекает, что задача эпоса — быть картиной истории, какова она сама по себе, в тождестве, в абсолютности. Противоположность конечного и бесконечного в действии выражается как противоположность свободы и необходимости. Исход борьбы свободы и необходимости решается судьбой. Эпос в поэзии соответствует картине в ряду изобразительных искусств [Шеллинг, с. 355]. Как в картине господствует плоскость, а свет и «не-свет» сливаются в цвет, так и эпос распространяется во все стороны подобно океану, объединяющему страны и народы.

Эпос Нового времени есть роман, который можно охарактеризовать как соединение эпоса с драмой. Роман, который при более ограниченной материи пытается достигнуть объективности эпоса, становится прозой. Проза, когда она берется в своей совершенной форме, сопровождается незаметным ритмом и упорядоченностью периодов, не столь внятных для уха, как метр стиха, но зато лишенных следа принужденности, а потому требующей самой тщательной обработки. Кто не чувствует этого ритма прозы в «Дон Кихоте» или «Вильгельме Майстере», того нельзя ничему научить! — восклицает Шеллинг.

Требования, предъявляемые Шеллингом к роману, с одной стороны, достаточно либеральны, с другой — все же стремятся ввести его в русло романтической поэтики. Стилль романа позволяет повествованию распространяться вширь, задерживаться на деталях, попадающих на пути, но при этом Шеллинг предупреждает: роман не должен размениваться на разные словесные украшения, ибо непосредственно граничит с самым невыносимым литературным злом — так называемой «поэтической прозой».

Чем должен и чем не должен быть роман? Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века и таким образом частной мифологией, склонять к частному спокойному созерцанию и вызывать ко всему участие. Каждое слово в романе должно быть как бы золотым, поэтому роман может быть плодом только зрелого духа, не зря древняя традиция неизменно рисует Гомера старцем. Если даже эпос допускает случайное, то тем более романист имеет право распоряжаться всеми средствами по своему усмотрению, но не все должно происходить случайно, в противном случае место картины жизни займет причудливый односторонний принцип изображения. Обыденная действительность подлежит воспроизведению, чтобы стать предметом иронии или какого-нибудь противопоставления.

Но особенно настаивает Шеллинг на том, что роман должен быть зеркалом общего хода человеческих дел и жизни, а не частной картиной нравов, которая не позволит выйти за пределы узкого круга быта, социальных отношений одного города или одного народа. Роман не должен быть также ни каталогом страстей и пороков, ни препаратом отдельной человеческой души, словно приготовленной для кунсткамеры. К сожалению, именно этим и заполнено большинство произведений современной литературы, делает горький вывод Шеллинг. То, что называют сейчас романами, поставляет пищу для удовлетворения потребности во всякого рода иллюзиях, служит материалом для заполнения ненасытной бездны духовной пустоты, способом скоротать время.

Начиная конструировать драматическую форму поэзии, Шеллинг прежде всего указывает, в чем ее основное отличие от эпоса [Шеллинг, с. 385]. В эпосе должны царить чистое тождество, необходимость, а для этого нужен рассказчик, который невозмутимостью своего рассказа постоянно отвлекает от слишком большого участия к действующим лицам и направляет внимание слушателей на чистый результат. В драме интерес к конечному результату смешан с участием к действующим лицам и тем самым снижает чистую объективность. Но для того чтобы события произвели воздействие на душу, их надо созерцать. Действие возникает в результате борьбы внутренних размышлений, страстей, желаний, верований и тому подобного. Сами по себе субъективные, они могут быть изображены объективно при условии, что субъект, которому они принадлежат, находится перед глазами. Драма возникает из борьбы свободы и необходимости, причем необходимость составляет объективную, а свобода субъективную сторону.

Сущность трагедии заключается в борьбе свободы, носителем которой выступает герой, и необходимости, олицетворяемой судьбой. Эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, а тем, что каждая представляется победившей и побежденной [Шеллинг, с. 414]. Если завершив конструирование трагедии изнутри, мы перейдем к окончательному ее внешнему проявлению, то увидим, что из трех форм поэзии она единственная, которая открывает предмет со всех сторон, а потому и в полной его абсолютности, тогда как эпос изображает его лишь с одной точки зрения, показывая слушателю только то, что желательно рассказчику.

Конструированием драматической формы поэзии заканчивается «Философия искусства» Шеллинга. Философ считает, что он выполнил свою задачу: показав, что из всех трех форм поэзии драма единственная истинно символическая форма, именно потому, что она не просто обозначает предметы, но ставит их прямо перед глазами. Следовательно, среди словесных искусств она одна соответствует пластическому искусству и в качестве последней целокупности замыкает собой эту сторону мира, тогда как пластика завершает другую.

Заканчивая изложение эстетической теории Шеллинга, можно сделать следующие выводы. В ней присутствует большинство тех черт, которыми обычно характеризуют романтизм. Романтический пантеизм — мироощущение бесконечности, присутствия всего во всем (философия тождества) — представляет собой своеобразное воскрешение партиципации, как принципа мифологического сознания. И не случайно в романтизме меняется отношение к мифу, преодолевается поверхностное отношение к нему, характерное для века Просвещения. Греческие мифы для романтизма уже не просто сюжеты произведений, каковыми они выглядели в европейском искусстве начиная с Ренессанса, теперь возникает серьезное отношение к мифу, рефлексия по поводу мифа, возрождение мифа как символической формы сознания, равноправной с наукой. Сказанное подтверждается рассуждениями Шеллинга о том, что боги в мифологии суть не что иное, как зримо представленные идеи философии, следовательно, они являются «материей» искусства. И вместе с тем, разделяя искусство на древнее (античное) и новое, Шеллинг противопоставляет мифологию религии. Религией, по его убеждению, может быть только христианство, так как идеи Нового Завета спиритуальны, не носят такого природно-поэтического характера, как образы античной мифологии.

Философия тождества позволяет продвинуть понимание эстетического отношения к миру и процесса творчества до преодоления принципа подражания (или воспроизведения) одной только видимой поверхности вещей (в широком смысле — всего эмпирического мира) к сближению искусства и философии, к указанию на то, что красота есть не просто видимая форма воспринимаемых вещей, а форма как идея, явленная в отображении, как воплощение идеального в реальном, бесконечного в конечном, всеобщего в особенном.

И наконец, типично романтическим является у Шеллинга доверие к интуиции, убеждение, что обнаружение сходства в самом, казалось бы, далеком, особенно в том, что касается искусства — демонстрация его универсальности, как в целом, так и в его видах, возможно только с помощью интуитивного усмотрения. Отсюда — любимое занятие Шеллинга — проведение параллелей, аналогий между различными художественными формами и их компонентами, что, несмотря на встречающиеся произвольности, вело к важному открытию: мир искусства бесконечен, поэтому каждая его часть, будучи также бесконечной, тождественна целому и другим частям, т. е. в каждом искусстве присутствуют принципы всех других форм художественной деятельности, каждое, даже отдельное произведение — *Gesamtkunstwerk*!

Эстетика Шеллинга оказала большое влияние на европейскую мысль XIX–XX веков¹. Последователями Шеллинга стали: во Франции В. Кузен, в Англии — С. Кольридж, в США американские романтики, «трансценденталисты» Эмерсон и Торо². С полной уверенностью можно сказать, что философское учение Шеллинга и его эстетика завоевали любовь и популярность в России XIX века³. На натурфилософию Шеллинга опирались лекции профессоров Д. Велланского и М. Павлова по метафизике и естественным наукам; эстетику Шеллинга прилежно изучали «любомудры», одновременно придавая ей свою оригинальную трактовку⁴. Эстетические труды А. Галича несут на себе отпечаток шеллинговской мысли, П. Чаадаев был лично знаком с Шеллингом и много лет переписывался с ним; молодой В. Соловьев симпатизировал Шеллингу более, чем кому-нибудь другому из немецких философов⁵.

¹ Гайденок П. Трагедия эстетизма. М., 1970.

² Гулыга А. Шеллинг. М., 1982.

³ Каменский З. Русская философия начала XIX века и Шеллинг. М., 1980.

⁴ Манн Ю. Русская философская эстетика М., 1969.

⁵ Фридрих Шеллинг: pro et contra / Сост. В. Пустарнаков. СПб.: РХГИ, 1998.

Литература

Источники

1. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. М., 1987. Т. 1–2.
2. Шеллинг Ф. Философия искусства М., 1966.

Дополнительная литература

1. Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997.

В книге отечественного исследователя классической и современной немецкой философии Пиамы Гайденок раскрываются возможности человеческой мысли в преодолении эмпирической реальности и выхода к трансцендентному началу, показана роль искусства в осуществлении этого прорыва.

2. Гулыга А. В. Шеллинг. М., 1982.

Книга А. В. Гулыги вышла в биографической серии ЖЗЛ. В книге дана не только биография Шеллинга, но показано его становление как мыслителя и оригинальность его философско-эстетической позиции.

3. Каменский З. А. Русская философия начала XIX века и Шеллинг. М., 1980.

В книге известного историка и литературоведа З. А. Каменского показаны сложные взаимоотношения между русской философией первой трети XIX в. и Шеллингом.

4. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969.

Книга Ю. В. Манна посвящена исследованию деятельности кружка «любомудров», существовавшего в Москве в начале 20-х гг. XIX в. В центре внимания любомудров была философия и эстетика Шеллинга.

5. Фишер Куно. История философии. М., 2008. Т. 7. Шеллинг.

Книги классика истории философии XIX в. Куно Фишера, создавшего биографическую серию великих философов этого столетия, до сих пор сохраняют интерес к себе, так как в них дается не только глубокий анализ философии каждого мыслителя, ставшего героем посвященной ему книги Фишера, но и подробный рассказ об обстоятельствах его жизни.

Темы семинарских занятий

1. Философские основания эстетики немецкого классического идеализма.
2. Основные категории философии Шеллинга.
3. Философия искусства Шеллинга. Понятия конструирования и потенцирования в эстетике Шеллинга.

4. Аллегория, схема, символ.
5. Роль ритма в музыке, живописи, пластике.
6. Поэзия в системе искусств идеального ряда.

Темы курсовых работ

1. Понятие Абсолюта и Универсума в философии Шеллинга.
2. Взаимоотношения мифологии и искусства в эстетике Шеллинга.
3. Принципы систематизации искусств у Шеллинга.
4. Присутствие в каждом искусстве компонентов других искусств.
5. Изобразительность музыки и архитектуры.
6. Смысл метафоры: «архитектура — застывшая музыка».
7. Эстетическая природа живописи. Изображение фигуры в пространстве.
8. Соотношение рисунка и колорита в живописи.
9. Основания для определения пластики самым совершенным искусством.
10. Ритм, гармония, мелодия как элементы композиции в скульптуре.
11. Виды поэтического искусства.

Глава 11

ДИАЛЕКТИКА ГЕГЕЛЯ. КРАСОТА КАК ИДЕЯ В ЧУВСТВЕННОЙ ФОРМЕ

Эстетическая теория Гегеля (точнее говоря, лекции по эстетике, так как имеющийся у нас текст не был опубликован автором, а составлен учениками философа по имеющимся черновикам и записям лекций) делится на три части: первая часть посвящена исследованию проблемы идеала (прекрасного и его воплощения в искусстве), вторая — историческим формам идеала, третья — его типологическим формам (видам искусства). Каждая из названных частей в свою очередь состоит из трех разделов. Вначале излагается общая концепция красоты как идеала, затем рассматривается красота в природе, после чего — красота в искусстве. Вторая и третья части «Лекций по эстетике» построены так же четко: исторические формы идеала включают в себя символическую, классическую и романтическую стадии его развития, а типологические формы — архитектуру («символическое искусство»), скульптуру («классическое искусство») и «романтические искусства» — живопись, музыку и поэзию (последняя в свою очередь делится на три рода — эпос, лирику и драму). На этом изложение эстетики заканчивается, так как Гегель полагал, что он охватил весь материал в его теоретическом и историческом аспектах (вплоть до современной ему эпохи) и дал прогноз на будущее.

Учение Гегеля об идеале. Основу гегелевской философии составляет логика, т. е. учение о мышлении, которое происходит в понятиях, но логика не формальная, существующая со времен Аристотеля, а диалектическая. Суть ее в том, что, по убеждению Гегеля, формы мышления

и формы мыслимого совпадают. И если уж мы исходим из того, что в мире все находится в движении, во взаимопереходах, то логика этих процессов должна быть показана философией в категориальной системе. Основной категорией становится понятие, так как мышление протекает в форме понятий. Но дело в том, что у Гегеля понятие трактуется не как нечто рассудочное, а становится орудием разума.

Разум и рассудок философ противопоставил на том основании, что рассудок является инструментом познания конечного (соответственно им оперируют все частные науки, для которых важно удерживать внимание на определенном предмете), а разумом оперирует философия, ибо разум способен схватывать противоположности, заключенные в каждом предмете, видеть метаморфозы, происходящие с этим Протеем, ускользающим из-за своей изменчивости от рассудка. Логика и есть прослеживание этого процесса в идеальном. Понятие является началом и концом мира, но задача заключается в том, чтобы показать не только его пределы, но и как происходит его становление.

В данном контексте нет необходимости подробно прослеживать весь этот процесс, наметим только основные его вехи. Все начинается с чистого бытия, переходящего в небытие и обратно, из чего сохраняется только сам процесс перехода, или становления. Отрицание становления приводит к ставшему, определенному бытию, а далее через ряд отрицаний-отражений к сущности и затем понятию, обогащенному содержанием, накопленным на предыдущем пути, и, наконец, к идее. Абсолютная идея, представляющая собой истину и свободу, должна была бы быть и истинным блаженством как полнейшей самореализацией, но вот последнего ей как раз и недостает. Логическая, или метафизическая, абсолютная идея, по Гегелю, — это идея-в-себе, у которой нет еще самопознания, так как самопознание осуществляется только через самореализацию. Лишь реализовавшись в мире, идея достигнет полного знания самое себя, т. е. бытия-в-себе и для-себя.

Познавая самое себя, идея из целокупности определенностей разделяется на свои составляющие, отрицает себя в них, переходит в свое инобытие — в природу, в мир обусловленного, несвободного, конечно-го. Но эволюция природы, являющаяся движением идеи из инобытия «к себе», приводит к появлению человека, а вместе с ним его волящего и познающего сознания — духа. Начинается мировая «Одиссея духа», рвущегося к истине и свободе. Но достигнуть этого нелегко. Дух вступает на тернистый путь мировой истории человечества, прослеженный Гегелем в «Философии духа» и «Философии истории».

В этих работах присутствует та же логика — мировой дух может действовать только через людей, а не помимо них, но каждый человек обретает свою истину не в одиночестве, а в тех духовных образованиях, которые создаются помимо воли и желаний отдельных одиночек, — в семье, гражданском обществе, государстве. И все же, объективируясь в этих формах (субъективном и объективном духе), идея не может достигнуть полного выявления — познания собственной природы. В экономической, политической и даже нравственной жизни человек осуществляет свои ограниченные цели, удовлетворяет свои конкретные потребности и жизненные заботы — материальные, политические, социальные, социально-психологические. «Человек чувствует, что права и обязанности в этих областях с их мирским и, следовательно, конечным способом существования не дают ему полного удовлетворения, что они как в своем объективном существовании, так и в своем отношении к субъекту еще нуждаются в высшем подтверждении, в высшей санкции»¹. У человека остается неудовлетворенной потребность в свободном, истинном бытии, где снимается противоположность природы и духа, существующая в отношениях человека с внешним миром, а также противоречие между влечениями и долгом в человеческом сердце. Познание своей истинной — бесконечной, свободной сущности человечество осуществляет в трех видах деятельности, надстроенной над жизненным бытом. Они представляют собой искусство, религию и философию, образующих самореализацию абсолютного духа. Философия искусства составляет, таким образом, первую часть гегелевской философии абсолютного духа.

Абсолютный дух тем и отличается от субъективного и объективного духа, что он способен преодолеть все конечное, он отрицает инобытие природы и ограниченные формы существования человека в обществе и этим самым смыкается с самим собой в своей всеобщности, достигает познания самого себя, становясь субъектом и предметом абсолютного знания и свободы. Свобода, поясняет Гегель, достигается тогда, когда субъект находит себя в ином, когда иное перестает быть его границей, пределом и он может бесконечно реализовывать себя в мире, достигая с ним полной примиренности. Такое осознание себя как конкретной целостности, достижение действительного, высшего единства конечного и бесконечного есть жизнь в истине, высшее блаженство, которое наиболее ясно достигается в религии. Поэтому религия находится в центре

¹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике в 2 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 168. Далее ссылки на эту работу в тексте: [Гегель, номер тома, номер страницы].

развития абсолютного духа, а искусство и философия в определенном смысле также суть религия, утверждает Гегель. В чем же заключаются их различия?

Мы не должны забывать, что дух представляет собой идею в той форме, в какой она разворачивается в человеческой деятельности. Но только в искусстве идея выступает в облике *идеала*. Ни в религии, ни в философии идеал уже не присутствует. Таким образом, категория идеала становится центральной в эстетике Гегеля, а сами границы эстетики определяются жизнью идеала — от момента его зарождения до полного исчерпания его возможностей.

Гегель неоднократно возвращается к определению идеала, как идее прекрасного в искусстве, давая все новые и новые пояснения и внося дополнительные штрихи. И это неслучайно, ведь вся его эстетика представляет собой учение об идеале, рассматриваемом и с точки зрения его общих характеристик и в его особенных — исторических и типологических формах.

Основное содержание теории идеала заключается в следующем. Абсолютная идея, генезис которой был прослежен в логике, является истиной в себе, не получившей еще действительного существования. Но идея, проявляющаяся как активность абсолютного духа, уже приобретает способность формировать действительность, обладающую неразрывным единством особенного (или индивидуального) и всеобщего. Индивидуальное формирование действительности идеей или, иначе говоря, действительность как идея, получившая адекватную своему понятию (истине) форму, образ выражения, и есть идеал [Гегель, т. 1, с. 143]. В этом высказывании важно обратить внимание на то, что идеал рождается и получает полноценное существование только тогда, когда идея и форма ее выражения полностью соответствуют друг другу. Итак, в идеале есть внутренняя сторона, содержание (идея), внешняя сторона — форма, связанная с природным материалом, и способ их взаимопроникновения [Гегель, т. 1. с. 221]. На последнее слово в этой формулировке также стоит обратить внимание: ведь идея и ее образ (содержание и форма) не просто связаны между собой (связь может быть и условной), а взаимопроникнуты, т. е. здесь действует все тот же принцип перехода в свое-иное. А это означает, что в форме нет ничего того, чего не было бы в содержании, а содержание до конца развоплощено в форме. Поэтому взаимодействие идеи и формы нельзя понимать просто как выражение какого-либо содержания в любой подходящей форме, предупреждает Гегель. Идея есть истина, и она подбирает форму,

способную выражать истину, но на это способна далеко не любая форма. А потому совершенство формы является не только и не столько плодом мастерства ее создателя, сколько доказательством ее истинности, т. е. адекватности идее, которая в себе самой носит способы своего проявления, свободного созидания формы, своего истинного образа. (И наоборот, форма, которую мы называем некрасивой, возникает от того, что именно идея еще не познала своего истинного существования и не смогла найти адекватное выражение.) Когда идея достигает своего истинного существования и «остается в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и прекрасна. Таким образом, прекрасное следует определить как чувственное явление, “чувственную видимость идеи”» [Гегель, т. 1, с. 179].

Из данного определения прекрасного как чувственного воплощения идеи следует ряд выводов, составляющих канву первой части гегелевской эстетики, посвященной теоретической разработке темы идеала. Многочисленные определения искусства, существующие в истории эстетической мысли, — искусство как подражание, воспроизведение природы, выражение чувств художника и передача их зрителю, искусство как средство эмоционального воздействия, орудие воспитания и т. п., — Гегель считает односторонними, не выражающими сущность искусства. Любое из названных определений, во-первых, превращает искусство в средство для чего-то другого, а во-вторых, просто отождествляет его с наукой, историографией, красноречием, проповедью и т. д. Мы называем некое создание духа произведением искусства не потому, что оно доставляет нам удовольствие или вызывает чувства, говорит философ, а потому, что оно *прекрасно*, что значит, что оно достигло определенного уникального состояния воплощать в себе истину (всеобщее, разумное) в единичном — доступном чувственному созерцанию материале. Нет ничего превыше истины, являющейся свободным развертыванием духа из самого себя.

Что из этого следует? Во-первых, что искусство не является простым воспроизведением жизни, создающим ее видимость, обманчивые картины. Если бы это было так (а такие формы искусных «обманок» действительно создаются), то прав был бы Платон, отвергавший искусство за ненадобность. Но искусство представляет собой не воспроизведение и не рассудочное познание, а продолжение жизни, перевод ее в новый регистр — в свободное самопознание духа в процессе его самоотрицания (т. е. полагания иного — природы, общества) и снятия этого отрицания путем возвращения к в-себе и для-себя-бытию.

Так рушится один из самых устойчивых стереотипов в трактовке гегелевской эстетики, якобы отводящей искусству роль познания, стоящего ниже научного. В гегелевском учении о разуме сам процесс познания понимается как подъем по ступеням бытия от истин частных наук, даваемых рассудком, к истине-идее как тотальной целостности всех определенностей, свободно разворачивающей их из себя и вновь собирающей в целостность, т. е. идеализующей. Здесь налицо совпадение логики, теории познания и онтологии.

В эстетике — в учении о прекрасном — идея выступает как воплощенная в образе, содержащем в себе все богатство конкретной жизни, — чувственно воспринимаемой и эмоционально переживаемой. Из чего можно заключить, что и в эстетике мы имеем дело с онтологией и эпистемологией искусства (где одно переходит в другое), с логикой разворачивания художественного процесса и, более того, с аксиологией. Последнее может показаться неожиданным и странным, ведь Гегель никогда не причислялся к кругу аксиологов. Традиционно считается, что аксиология формировалась в кантианских линиях развития философии и эстетики, ибо ценность напрямую связывалась с долженствованием, а ценностное отношение отделялось от познавательного. Можно сказать, что Гегель воскрешает еще идущее из античности учение о ценности бытия как такового, но для него, конечно, не просто бытия, а бытия, достигшего истины и свободы, что указывает на то, что только диалектическое мышление, одномоментно схватывающее противоположности одного и другого в их единстве и различии, способно понять, что истина действительности — в идее, но она же есть ценность, вызывающая радость, блаженство.

Идеал для Гегеля — это не только то, что должно быть, но и то, что достигается на определенном этапе развертывания идеи из себя самой. Приведем его высказывание, в котором особенно подчеркивается ценностная характеристика идеала, постигаемого человеком в глубоко аффектированном, ярко эмоциональном переживании: «идеал вступает в сферу чувственности и ее природных форм, но он одновременно возвращается к себе, включая в себя также и внешнюю стихию. Ибо все то, в чем внешнее явление нуждается для своего существования, возвращается искусством в ту сферу, где внешний элемент может стать выражением духовной свободы.

Лишь благодаря этому идеал смыкается во внешней стихии с самим собою, свободно покоится в себе в чувственном блаженстве, радости и наслаждении собой. Музыка этого блаженства звучит на протяжении

всего явления идеала, ибо, как бы далеко ни простирался внешний образ, душа идеала никогда не теряет в ней самой себя. Благодаря этому идеал истинно прекрасен, так как прекрасное существует лишь как целостное и субъективное единство; субъект идеала должен преодолеть разорванность, свойственную другим индивидуальностям, их целям и стремлениям, и предстать возвратившимся к самому себе, достигшим высшей целостности и самостоятельности» [Гегель, т. 1, с. 218].

Дальнейшее развитие темы идеала как единства всеобщего и особенного должно затронуть следующие проблемы: соотношение внутренней и внешней сторон произведения, место искусства в системе теоретической и практической деятельности человека, роль искусства в человеческой жизни.

Художественное произведение является нам в своем предметном, чувственном облике, и его восприятие начинается контактом с формой. Здесь сразу же разыгрывается несколько вариантов, могущих возникнуть при встрече человека с предметом. Самым дурным Гегель называет чисто чувственное восприятие, имеющее целью удовлетворить или органическое желание человека (философ называет его вожделением), когда человек, потребляя, истребляет предмет (съедает, изнашивает и т. п.), или реализует потребность в развлечении, приятном препровождении времени. О том, что эмоции, полученные при подобном отношении к предмету, не являются эстетическими, уже было заявлено в XVIII веке, и Гегель с этим полностью согласен. Другой — противоположный тип отношения к предметному миру — чисто теоретический. В нем отсутствует вожделение субъекта к отдельному предмету с тем, чтобы потребить его и тем самым утвердить свою единичность (как это происходит, по мнению Гегеля, в практическом отношении). Но для теоретического отношения вообще не важен отдельный предмет в его особенной чувственной данности, поскольку познание направлено на отыскание общего, закономерного, абстрактно-мыслимого. Если в практическом отношении преобладают эмоции органического характера, то при теоретическом отношении они вообще отсутствуют.

Эстетическое отношение должно располагаться где-то посередине между этими крайностями. По самому определению, вытекающему из первоначального значения слова «эстетикос» (греч. чувственное), оно не может избегать чувственного контакта с предметным миром, но при этом «дух не ищет в чувственном элементе художественного произведения ни конкретного материального вещества, эмпирической внутренней полноты и экспансии организма, которых требует вожде-

ление, ни всеобщей мысли, целиком находящейся в сфере идеи, а хочет чувственной данности, которая, оставаясь чувственной, должна быть, однако, в то же время освобождена от ее лесов, от голой материальности» [Гегель, т. 1, с. 112]. Отсюда следует, что чувственный материал в произведении не должен вызывать интереса сам по себе (ибо подобный интерес быстро перейдет в вожделение), он всего лишь видимость чувственного, так как его роль — нести в себе идею. «Таким образом чувственное в искусстве одухотворяется, так как духовное получает в нем чувственную форму» [Гегель, т. 1, с. 113].

Для того чтобы сохранить предмет в его свободном существовании, т. е. не пытаться присвоить его себе, что происходит при вожделении, но и не потерять из виду, как это случается в теоретическом отношении, необходимо занять определенную позицию, заключающуюся в том, что «для духа эта видимость чувственности выступает как образ, вид или звучание вещей» [Гегель, т. 1, с. 112]. Воспринять чувственность только как видимость чувственности можно только с помощью двух органов чувств — зрения и слуха, убежден Гегель. Их он называет теоретическими чувствами, а трем остальным органам чувств — обонянию, осязанию и органу вкуса — отказывает в праве вызывать эстетические эмоции, так как они приводят нас в контакт лишь с материальным как таковым, но отнюдь не с одухотворенной материальностью, и дальше информирования о чувственных качествах продвинуться не могут.

То самое единство чувственного и духовного, единичного и всеобщего, которое мы нашли в эстетическом объекте, заявляет о себе и в эстетическом субъекте — художнике, творце произведения искусства. Творчество должно быть такой духовной деятельностью, «которая одновременно обладает в себе моментом чувственности и непосредственности. Однако она не является ни механической работой, бессознательной сноровкой в чувственных приемах или формальной деятельностью по твердо заученным правилам, ни научным творчеством, переходящим от чувственного к абстрактным представлениям и мыслям или же совершающимся всецело в стихии чистой мысли. В художественном творчестве духовное и чувственное должны слиться воедино» [Гегель, т. 1, с. 113]. Эпицентром творческого процесса, утверждает Гегель, является деятельность фантазии, которая соединяет в себе обе стороны — разума и чувств. Художник не может не мыслить, полагает Гегель, но он мыслит не так, как ученый, у него мысль непосредственно вызревает в чувственной форме. Что может быть проще, чем, сформулировав какую-нибудь мысль, подобрать иллюстрирующую ее картину! Но так художественные

произведения не создаются. Прекрасное не возникает от соединения абстрактной мысли со специально подобранной для ее выражения чувственно-наглядной формой. Оно требует глубокой душевной работы: «Художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактной общности, так как в искусстве, в отличие от философии, не мысль, а действительное внешнее формирование составляет стихию творчества. Художник должен находиться в этой стихии и освоиться с ней. Он должен многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти; и вообще все великие люди почти всегда отличались сильной памятью. Ибо человек сохраняет в своей памяти все то, что интересует его, а глубокий ум простирает свои интересы на бесчисленные предметы. Гете, например, начал таким образом и в продолжение жизни все больше и больше расширял круг своих наблюдений» [Гегель, т. 1, с. 329]. Но и этого недостаточно: «С точным знанием внешнего мира он (художник. — Т. У.) должен соединять такое же близкое знание и понимание внутренней жизни человека, душевных страстей и всех целей, к осуществлению которых стремится человеческое сердце. К этому двойному знанию должно присоединяться еще знакомство с характером проявления внутренней жизни духа в реальном мире, с тем, как она просвечивает через его внешнее облачение» [Гегель, т. 1, с. 330].

Эстетическая позиция Гегеля делала его, с одной стороны, непримиримым противником сухой правильности и схематизма в искусстве, возникающего из-за слепого следования нормам, навязываемым классицистской поэтикой, но, с другой стороны, он не принимал ни слепой стихийности, которую с энтузиазмом проповедовали провозвестники романтизма штюрмеры, ни субъективизма и иронии романтиков [Гегель, т. 1, с. 134–139].

Установив, что искусство является самопознанием абсолютного духа, философ переводит разговор о нем в антропологический план. Эстетическая позиция потому и занимает срединное положение между практическим и теоретическим отношениями, что в ней всеобщее и индивидуальное сливаются, следовательно, человек в такой позиции ощущает целостность своего существования — единство своей духовной (родовой) сущности с индивидуальным началом. Человеческая (антропологическая) тема для Гегеля весьма значима, и она красной нитью проходит через всю его эстетику.

Человек является носителем духа, деятельным существом. О нем можно сказать: он есть то, что он творит из самого себя и для себя. Вещи существуют непосредственно в том состоянии, которое им при-

дано, но человек удваивает себя: «существуя как предмет природы, он существует также и для себя, он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для-себя-бытие он есть дух» [Гегель, т. 1, с. 106]. Сознания себя человек достигает двояким способом — теоретически мысля и практически изменяя свою среду. Теоретическое осознание представляет собой рефлексию по поводу всего увиденного, услышанного, пережитого. Импульсом к практической деятельности человека Гегель считает «влечение порождать самого себя в том, что ему непосредственно дано и существует для него как нечто внешнее, и познавать самого себя также и в этом данном извне. Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь и снова находя в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишить внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя» [Гегель, т. 1, с. 106].

На страницах своей «Эстетики» Гегель уделяет место разговору о материальных потребностях человека и способу их удовлетворения с помощью труда и промышленности [Гегель, т. 1, с. 105–110], опровергая тем самым известный марксистский тезис о том, что идеализм не знает конкретной чувственной практики как таковой.

Вот что пишет Гегель о проблемах взаимодействия человека и внешней среды, как бы забрасывая семена для созданной много позже эстетики предметного мира: «Человек имеет потребности и желания, которые природа не может непосредственно удовлетворить. В этом случае он собственной деятельностью должен добиться необходимого ему удовлетворения. Он должен овладевать предметами природы, приспособлять их, формировать, устранять со своего пути все препятствия, пользуясь самостоятельно приобретенными умениями и таким образом превращать внешнее в средство, с помощью которого он получает возможность реализовать себя во всех своих целях» [Гегель, т. 1, с. 306].

Далее Гегель говорит об очеловечивании среды, о предметной деятельности человека: «Лишь посредством этой осуществленной деятельности человек действителен для самого себя и чувствует себя освоившимся со своей средой уже не только вообще, но и в частности и по отношению к каждому отдельному предмету» [Гегель, т. 1, с. 306]. При этом Гегель отмечает культурную знаковость предметов, приобретающих в процессе функционирования в обществе уже не практический, а символический характер: «Сюда относят все наряды и драгоценности, которые человек

употребляет для своего украшения, и вообще роскошь, которой он себя окружает. Занимаясь подобным украшением, он тем самым показывает, что самые драгоценные вещи, доставляемые природой, самые прекрасные предметы <...> интересуют его не сами по себе как природные явления, а должны обнаружить себя в нем как принадлежащие ему в его среде, в том, что он любит и почитает, в его государе, его храмах, его богах» [Гегель, т. 1, с. 308].

И все же красота в предметах прикладного искусства и дизайна возникает не просто благодаря труду, как это представлялось в последующие времена конструктивистам и функционалистам, а благодаря тому, что на них падает отсвет духа, вносящий моменты свободы и одухотворенности. Но полного развития прекрасное достигает в имеющем цель в себе свободном, прекрасном («изыщном») искусстве, сущность которого в том, чтобы «раскрывать истину в чувственной форме» [Гегель, т. 1, с. 127]. «Всеобщая потребность в искусстве,— поясняет свое лаконичное определение сущности искусства Гегель,— проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором он узнает собственное «Я». Эту потребность в духовной свободе он удовлетворяет, с одной стороны, тем, что он внутренне осознать для себя то, что существует, а с другой стороны, тем, что он внешне воплощает это для-себя-бытие и, удваивая себя, делает наглядным и познаваемым для себя и для других то, что существует внутри него» [Гегель, т. 1, с. 106].

Объективация внутреннего мира есть одновременно коммуникация, и именно она составляет главный нерв искусства. Многие виды искусства имеют форму предметного (артефактного) существования, представляя собой трехмерные (архитектура и скульптура) или двухмерные (живопись) предметы. «Но не эта сторона внешнего существования делает произведение продуктом искусства. Произведением искусства оно является лишь в той мере, в какой порождено человеческим духом и принадлежит ему, получило его крещение и изображает лишь то, что созвучно с духом. Человеческие интересы, духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок в своих перипетиях и исходе, изображаются и выделяются в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной нехудожественной действительности» [Гегель, т. 1, с. 104]. По существу, художественное произведение представляет собой не предмет, а диалог с публикой. Хотя оно и образует заверченный в себе мир, все же оно «существует не для себя, а для нас, для публики, которая

созерцает художественное произведение и наслаждается им» [Гегель, т. 1, с. 313].

В связи с этим возникает проблема понимания или непонимания публикой произведения творческого гения художника. С одной стороны, если произведения искусства создаются не как простые артефакты, а для того чтобы их понимали и наслаждались ими, то публика имеет право требовать, чтобы они были близки и понятны ей. С другой стороны, стремление угодить ей, сделать все предельно понятным, приземлить искусство, загрузить его повседневными проблемами и бытовыми подробностями чревато потерей поэтического начала. Что и происходит, констатирует Гегель, в современном ему искусстве, которое кидается в крайности: или окунается в жизненную прозу, «житейскую муть», или, наоборот, с романтическим задором проповедует возвышенные, прекраснотушные идеалы или, что еще хуже (по мнению Гегеля) — провозглашает беззастенчивую иронию по отношению ко всем жизненным установлениям и морали. Во всех подобных случаях происходит утрата идеала. Таким образом, вопрос о взаимоотношении искусства и публики (по существу социологическая проблема) перерастает в культурфилософский вопрос о плодотворности или бесплодности той или иной исторической эпохи для процветания искусства и о формах, в каких оно может в эти эпохи существовать. Соответственно следующая часть эстетики Гегеля представляет собой философию истории искусства и художественной культуры.

Исторические формы идеала. Идея как конкретная целостность обладает в себе самой принципом выявления своих особенных форм. Способность идеи к развертыванию богатства своего содержания дает ей возможность перейти из абстрактной формы существования в формы реального существования в истории, предстать перед взором зрителей в виде определенных художественных произведений. В итоге прохождения ряда ступеней своего исторического развития идея возвращается к самой себе, к своему единству и конкретной целостности, наполненной содержанием, выработанным в процессе опосредствования ее конкретно-исторических форм существования.

Формы искусства тех или иных эпох различаются между собой характером соотношения содержания (идеи) и способов ее выявления, причем определяющим является внутреннее состояние идеи. Отсюда следует, что в начальной стадии художественной культуры человечества идея еще не могла выступить во всей своей многосторонности

и содержательности, соответственно она не могла подобрать себе адекватного образа. Если формы древнего искусства мы не называем прекрасными, то это вытекает не из того, что художникам того времени не хватало мастерства в их выделке. Причину надо искать не в технике искусства, а в содержании, подчеркивает Гегель.

Первую историческую форму художественной культуры Гегель определяет как символическую, подразумевая под символом такой тип знаков, где между означающим и означаемым еще нет четкой однозначной связи, поэтому одному означающему может соответствовать множество означаемых, связанных между собой ассоциативными цепочками, смысл которых, понятный людям эпохи их создания, к настоящему времени часто бывает утерян. Символическим Гегель называет искусство древнейших цивилизаций Ближнего и Дальнего Востока. На этих начальных стадиях мировой цивилизации дух еще не постиг себя в своей индивидуальности и определенности. По образам богов (которые представляют собой объективированные идеализированные человеческие образы) можно судить о том, что люди ранних эпох еще не осознавали себя в своем человеческом теле и облике, так как они наделяли божественными силами космические тела, стихийные явления природы и животных. В поисках идеи своего внешнего образа наблюдается две тенденции. Так как идея находится еще в состоянии неопределенности, безмерности, то и внешние свои образы, заимствованные из природы, она наделяет безмерностью, чудовищностью, делает их причудливыми или загадочными. Первые определения из этого ряда Гегель относит к индийскому искусству, последние — к древнеегипетскому.

Вторая тенденция проявляется в культуре народов, принявших единобожие, у иудеев и впоследствии у мусульман. Так как Бог как единая всеобщая субстанция выше всех явлений природы, в искусстве этих народов, проявившемся в основном в поэзии — религиозной и светской, воспеваются возвышенность души, стремящейся к Богу и высоко поднимающейся над любыми предметами, явлениями и стихиями природы (изображение которых к тому же в этих религиях запрещено). Такое искусство Гегель называет возвышенным.

Адекватное воплощение идеи в образе происходит уже на следующем — античном этапе развития культуры, базирующемся на древнегреческой мифологии и художественной практике. Уже в самой греческой религии было угадано, а в искусстве закреплено, что дух в состоянии познать себя, воплотившись не в теллурических (силах Земли) или сидерических — космических силах и стихиях, а только

в человеческом теле. Поэтому искусство греков и стало пластическим, телесным с преобладанием в нем скульптурного начала. Так как в древнегреческом искусстве достигнуто полное совпадение содержания и формы, оно с наибольшей силой, чем когда-либо в прошлом (и не только в прошлом, но, как мы увидим, также и в будущем), сумело воплотить и выразить идеал, а потому оно поистине есть идеальное искусство, а сама античность — «век героев» — эпоха, наиболее плодотворная для развития искусства.

Несмотря на все высокие слова, которые Гегель адресует античному искусству (в чем также проявился его личный вкус — любовь к классике), все же, следуя своей системе, философ должен был вынести ему вердикт далеко не панегирического характера и указать на основное противоречие, лежащее в самой его сердцевине. Оно заключается в том, что бесконечная всеобщая субстанция духа выражена здесь в чувственно-телесном человеческом образе, т. е. можно сказать, что вечный абсолютный дух сужен до частного, персонального, образно говоря, до такого, какой может уместиться в человеческом теле. Поэтому неизбежен переход идеи на третью ступень развития, что и происходит с началом эры господства христианской идеологии. Всю эту эпоху, корни которой уходят в античность, зрелость приходится на время Возрождения, а поздний период — на современную Гегелю действительность, философ называет романтической. Специфика романтического искусства такова, что в нем духовное содержание не сцеплено так крепко с чувственной формой, как это происходило в период классики. Оно апеллирует к «внутреннему духовному оку» [Гегель, т. 1, с. 149]. Теперь искусство, в соответствии с характером своего предмета — духа — предназначено прежде всего не для чувственного созерцания, а «для внутренней душевной жизни, сливающейся со своим предметом как с собою, и для субъективной задушевности, для сердца, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе внутри самого себя и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа» [Гегель, т. 1, с. 149]. В таком случае между внутренней и внешней стороной искусства опять наступает разлад. Но отличие романтического искусства от символического в том, что в последнем неоформленность образа была вызвана тем, что идея еще не достигла своей определенности, тогда как в романтическом духовная жизнь завершается внутри себя, а внешнее выражение субъективного духа может иметь чрезвычайно многообразные формы. В романтическом искусстве аспект внешнего существования «предоставлен случайности и авантюризму фантазии, которая по произволу то отражает

существующее как оно есть, то беспорядочно перемешивает образы внешнего мира и искажает их до карикатурности» [Гегель, т. 1, с. 150]. Теперь жизнь может изображаться «вплоть до частных проявлений и индивидуального произвола, случайных черт характера, поступков, событий, осложнений и т. д.» [Гегель, т. 1, с. 150].

Романтическое искусство, в свою очередь, указывает на следующую ступень развития абсолютного духа, на которой он вообще уже перестает нуждаться в каком-либо внешнем чувственном воплощении, ведь «духу присуща потребность находить удовлетворение лишь в своей внутренней жизни как истинной форме воплощения истины» [Гегель, т. 1, с. 172]. Таковым является наше время, констатирует Гегель. Имевшееся когда-то (в античности) единство индивида и общества теперь распалось; вовлеченность в промышленную деятельность, бесконечное количество служебных и семейных дел, обязанностей, опутывающих человека, далеко зашедшая рефлексия сознания и спецификация мышления — все это образует такой миропорядок, который Гегель называет прозаическим в противоположность поэтическому, существовавшему в «век героев», и все это не благоприятствует процветанию искусства. Золотой век идеала позади, а не впереди.

И все же надо отметить, что Гегель не говорит о конце искусства и не прогнозирует его исчезновение в будущем. Необходимо привести дословные высказывания философа по этим пунктам, так как они чаще всего интерпретируются произвольно или даже неверно. «Своеобразный характер художественного творчества и его созданий уже не дает больше удовлетворения нашей высшей потребности. <...> Как бы ни обстояло дело, искусство теперь уже не доставляет того духовного удовлетворения, которого искали в нем прежние эпохи и народы и которое они находили лишь в нем» [Гегель, т. 1, с. 87]. И далее: «Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Оно потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а, скорее, перенесено в мир наших представлений» [Гегель, т. 1, с. 88]. Эти оценки положения искусства даются Гегелем в контексте достаточно критических высказываний о духовном состоянии современного ему общества, когда произошло душевное оскудение, эгоизм и практицизм вышли на первый план, а «мысль и рефлексия обогнали художественное творчество» [Гегель, т. 1, с. 87]. Но все это, взятое вместе, в свою очередь, вызывает не-

обходимость создания науки об искусстве, являющейся еще более настоящей потребностью, «чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение» [Гегель, Т. 1, С. 88]. «Можно, правда, — говорит Гегель, — питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа» [Гегель, т. 1, с. 172].

Убеждение в том, что Гегель прокламировал конец искусства, широко распространено. См., например, Т. Адорно: «На вершине своего развития, представленной теорией Гегеля, философская эстетика прогнозировала конец искусства»¹. Подобные мнения об отношении Гегеля к искусству как пройденному этапу в развитии духа и не имеющему будущего, вызваны неточным прочтением его текстов. Так, высказывание Гегеля: «искусство со стороны его высших возможностей (курсив мой. — В. П.) остается для нас чем-то отошедшим в прошлое», — прочитывается как «искусство остается для нас чем-то отошедшим в прошлое». Но такое прочтение меняет смысл высказывания Гегеля.

Из контекста рассуждений Гегеля об исторических судьбах художественного творчества не следует, что философ констатировал конец или исчезновение искусства. Скорее, он лишь фиксирует отмеченный также и многими другими мыслителями факт, что в Новое время искусство уже не может занять доминирующего положения в жизни общества, так как доминанта человеческих интересов переместилась из эстетического центра в другие области — в науку, в промышленность, массовые коммуникации и т. д., а религиозная жизнь (особенно в протестантских странах) стала делом индивидуальной совести человека, потеряв прежнюю пышную обрядовость как ее эстетическое наполнение. Но и в этих обстоятельствах искусство продолжает существовать. Оно приобретает все новые и неожиданные формы, далеко выходя за границы того, что считалось приемлемым в классической эстетике. «В распоряжении художника, талант и гений которого освободились от прежнего ограничения одной определенной формой искусства, находятся отныне любая форма и любой материал», пишет Гегель [Гегель, т. 1, с. 612]. «Искусство больше уже не должно изображать лишь то, что на одной из его определенных ступеней является вполне родным ему, а может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве» [Гегель, т. 1, с. 613]. В частности, Гегель отмечает, что современный прозаический порядок жизни дает почву для развития

¹ Адорно Т. В. Эстетическая теория М., 1998. С. 480.

таких жанров, вышедших из эпического, как роман, рассказ и новелла [Гегель, т. 2, с. 426].

Отношения Гегеля с романтизмом — весьма сложная проблема. В эпоху всеобщего торжества романтического иррационализма, какой было время первой трети XIX века, Гегель выступил как поборник разума, сторонник системного мышления, и в этом смысле он может быть назван просветителем, наследником предыдущего столетия — «века Разума». Но коренное отличие Гегеля от просветителей XVIII века, пользуясь его же терминологией, можно определить так: они оставались в плену рассудочной эпистомологии, соответствовавшей механистической методологии наук того времени, Гегель же пытался ее преодолеть. Рассудочная методология подвела просветителей-рационалистов, когда они попытались перенести ее на человека и решать общественные проблемы в полной уверенности, что познали природу человека и уже знают, «что ему надо». Конечно, человеку нужны справедливость, равенство, свобода, но стремление рассудочным путем добиться этих ценностей и насильственным путем создать рациональный во всех отношениях порядок привело к тому, что место этих ценностей занял террор и деспотизм. Впрочем, эту ситуацию Гегель уже проанализировал на страницах «Феноменологии духа».

Последовавшей за событиями Французской революции романтической реакции на Просвещение Гегель решительно противопоставлял свою приверженность рационализму, но не в рассудочных формах (которым он тоже оставлял права, соответствующие их назначению), а в формах разума. Диапазон действий разума гораздо шире, чем рассудка, но главное различие — в методологии: умение видеть и схватывать движение, текучесть, непрерывность переходов или, выражаясь современным языком, — прозревать в самой, казалось бы, стабильной системе ее неравновесность, тенденции, ведущие к переходу в иное.

Система искусств. Гегель прослеживает разворачивание целостной идеи на ее составляющие не только в диахроническом (историческом) аспекте, но и в синхронном плане. В последнем случае мы будем иметь не историческую последовательность всеобщих форм искусства, а классификацию видов искусств, объединенных по способам реализации идеи в чувственном материале, «мир осуществленной красоты» [Гегель, т. 1, с. 151] (составляющий третью часть гегелевской эстетики).

Философ предупреждает, что сам по себе внешний материал в его физических различиях, а также пространственные или временные

способы внешнего существования художественных произведений не могут стать базой классификации. Основа деления искусств «имеет свое происхождение в высшем принципе и должна находиться в зависимости от него» [Гегель, т. 1, с. 157]. Таким высшим принципом является характер перехода всеобщей идеи прекрасного в свои особенные моменты.

Так как в проблеме типологии искусств большую роль играет внешний чувственный материал, взятый в большинстве случаев у природы, Гегелю приходится вновь вернуться к проблеме красоты в природе, которую он уже рассматривал в качестве предыстории идеала. Совершенно абсурдны встречающиеся иногда высказывания о том, что Гегель отрицал красоту в природе, ограничивая эстетику только философией искусства. Природа, будучи инобытием идеи, с необходимостью должна была войти в его философию идеала как сфера подготовки к его появлению. Другое дело, что образцы красоты в природе: симметрия, гармония, правильность, пропорциональность демонстрируют только абстрактное единство чувственного материала, абстрактные формы красоты, которые мы находим также и во внешней форме произведений искусства. Но в искусстве чувственные образы — краски, пластика, звуки — выступают не ради себя, «а с тем, чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать их отклик в духе» [Гегель, т. 1, с. 113]. В природе же этого нет. Ни минералам, ни растениям недостает одушевленной субъективности, духовного единства ощущений. Поэтому ни красота кристаллов, проявляющаяся в их правильной организации, ни симметрия в строении растений не являются красотой для себя, а лишь для другого, т. е. для воспринимающего ее духа. Неудовлетворительность красоты в природе вытекает в последнем счете из того, что природа «не свободна через себя, а определена другим» [Гегель, т. 1, с. 214]. Из-за того что природа представляет собой мир конечного существования, ограниченности и внешней необходимости, в ней дух не может вновь обрести истинную свободу, непосредственно созерцать ее и наслаждаться ею. Потребность в этой свободе он вынужден удовлетворять на другой, высшей почве. Такой почвой является искусство, а действительностью последнего — идеал.

Итак, мы выяснили, что появление отдельных видов искусства связано с распадением идеи (прекрасного) на свои определения, получающие самостоятельное существование в формах чувственного

материала. Так как эти особенные художественные формы остаются одновременно и всеобщими формами, «каждое отдельное искусство представляет в своем особенном способе внешнего формирования целостность форм искусства» [Гегель, т. 1, с. 151]. А это означает, что в каждом искусстве присутствуют черты других искусств, и в целом мир искусств образует организм, идеальной целостностью которого является прекрасное. Соответственно и рассмотрение отдельных видов искусства совершается исследователем не порознь, а в тесной их взаимосвязи и переходах друг в друга.

Гегель начинает разговор об искусствах с рассмотрения архитектуры. Архитектура, считает он, возникает не тогда, когда строятся прикрития от дождя и холода (на это способны и животные), а с того момента, когда выгороженное пространство демонстрирует «волю к собранности» общины, т. е. людей, собравшихся во имя своего божества или Бога. Формой архитектуры «являются образования внешней природы, связанные правильно и симметрично, так, что, будучи чисто внешним отражением духа, они есть целостное художественное произведение» [Гегель, т. 2, с. 16]. Если архитектура сумела подняться на такой уровень, значит она выполнила свою миссию: «она очистила неорганический внешний мир, сделала его симметрически упорядоченным, родственным духу, и вот пред нами храм божества, дом его общины» [Гегель, т. 1, с. 153]. Следующий шаг абсолютного духа рисуется таким образом: «В этот храм вступает сам Бог, молния индивидуальности ударяет в косную массу, проникает ее, и теперь не только как в архитектуре, чисто символическая форма, а бесконечная форма самого духа концентрирует и формирует телесность. Такова задача скульптуры».

Скульптура, по словам Гегеля, — это чудо, потому что в ней «дух воплощает свой образ в материальное и формирует это внешнее начало так, что становится в нем явным для самого себя и познает в нем адекватный облик своей внутренней жизни» [Гегель, т. 2, с. 89]. Если в архитектуре преобладало символическое начало, то скульптура — полное и безусловное воплощение классики. Ее достоинства и ограниченности полностью дедуцируются из того, что уже было сказано о классическом искусстве.

Третья часть гегелевской типологии искусств объединяет в себе те искусства, которые выражают внутренние переживания субъекта и где, следовательно, значение внешнего материала пропорционально уменьшается, пока совсем не сойдет на нет. Первым в этом ряду романтических искусств стоит живопись. Подобно свои предшественникам из круга

символического (архитектура) и классического (скульптура) искусств, живопись тоже пользуется внешним чувственным материалом — линиями и красками на плоскости, но ее стихия — мир видимости, можно даже сказать, употребив современный термин, в живописи виртуальный характер искусства становится особенно наглядным, ибо в ней — все правда и все обман. Фигуры на картинах подобны фантомам, их можно видеть, но до них нельзя дотронуться, их реальное существование размыто, поэтому для живописи диапазон изображения различных состояний духа неизмеримо расширяется по сравнению с архитектурой и скульптурой.

Дальнейший шаг в сторону углубления духовного состояния делает музыка. Отличие музыки от всех предыдущих по порядку рассмотрения искусств в том, что, апеллируя к слуху, а не к зрению, она вообще теряет предметную форму. Она уже больше не артефакт, а только передача интимных движений духа, душевных состояний, которые, как считает Гегель, все же остаются неопределенными в себе.

Следующее по порядку рассмотрения искусство, пользующееся звуками, — поэзия, которая, в отличие от музыки, приводит внутренние душевные состояния к собранности и концентрации в них идеи. Это связано с тем, полагает Гегель, что звук в поэзии уже не имеет такой ценности звучания, какой живет музыка; он является носителем духовного значения, т. е. выступает в роли знака, а не в форме внешнего чувственного материала. Сбрасывание с себя оков подчиненности особенностям внешнего материала делает поэзию поистине безграничным искусством, утверждает философ. И все же она не выпадает из сферы прекрасного потому, что в ней идея не лишена образности, она продолжает выступать в форме идеала. Внешний чувственный материал поэзия замещает образным внутренним представлением. «Поэзия соответствует всем формам прекрасного и распространяется на всех них, потому что ее настоящей стихией является художественная фантазия, а фантазия необходима для творчества красоты, какова бы ни была форма последней» [Гегель, т. 1, с. 158].

Заканчивая свое изложение эстетики, Гегель говорит о том, что «единственной его целью было проследить понятие красоты и искусства на всех стадиях, которые оно проходит в своем осуществлении, постигнуть его в мышлении и подтвердить в его истинности» [Гегель, т. 2, с. 534].

Оценивая грандиозный труд философа, можно высказать следующие соображения. Эстетика Гегеля — классический труд во всех смыслах этого

слова. И в том, что он давно стал документом философской классики, и в том, что в нем четко проведена классическая рационалистическая линия в развитии философской и эстетической мысли (в противоположность иррационалистическим течениям и нон-классике).

Несмотря на то что Гегель традиционно подвергался критике и «справа» и «слева», многие положения его эстетики оказались настолько бесспорными, что неоднократно повторялись, потеряв авторство, в последующих трудах теоретиков различных позиций и мнений. Да кто бы из представителей послегегелевской классической линии в эстетике (включая марксистскую) стал бы спорить с таким, например, положением: художественный образ (гегелевский идеал) есть выражение духовного содержания в адекватной ему чувственно воспринимаемой форме? Или кто бы был против определения содержания и формы не только как двух сторон произведения, но как их единства, подразумевающего не просто их взаимосвязь (не конвенциональную, как связь двух сторон знака), а взаимные переходы — одухотворение материального и развеществление духовного? Из чего закономерно вытекает, что для искусства внешняя поверхность вещей не важна, воспроизводить ее нет смысла — искусство не подражание природе, не мимесис. В портрете или пейзаже важно передать духовное, найти такие особенности формы, в которых оно могло бы быть запечатлено, а все остальное — лишнее. В каких только учебниках по эстетике вплоть до сегодняшнего дня не встретится гегелевское утверждение, что в идеале (читай — образе) происходит объективация внутреннего мира художника и его коммуникация, диалог с публикой! (Отмеченное — лишь малая доля того мыслительного богатства, которое было подарено Гегелем позднейшей эстетике.)

Мысли Гегеля о том, что человек познает себя через деятельность, через способность запечатлеть свою сущность в предметном мире, что в своей деятельности он, как свободное существо, снимает с предметов природы покров их вещественной скованности и делает их прекрасными, т. е. одухотворенными — все эти идеи накрепко вошли в эстетику, правда, большей частью в позднейшей перефразировке К. Маркса¹. До сих пор для объяснения того, что представляет собой эстетическое отношение, продолжают ссылаться на Маркса, на его высказывания

¹ Гулыга А. В. Гегель. М., 1970; Кривцун О. А. Гегелевская концепция связи красоты и искусства // Искусство и действительность. М., 1979; Овсянников М. Ф. Гегель. М., 1971; Философия Гегеля и современность. М., 1973.

о том, что в процессе деятельности происходит очеловечивание природы, ее формирование по законам красоты, не подозревая о том, что учение о рождении красоты в процессе человеческой деятельности было создано Гегелем.

Литература

Источники

1. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. СПб., 1999. Т. 1–2.

Дополнительная литература

1. Гайм Р. Гегель и его время. СПб., 2006.

В книге классика историко-философской мысли дается живое и глубокое описание духовной атмосферы эпохи, в которой рождались великие мыслители Германии, из которых самой крупной величиной был Гегель.

2. Гулыга А. В. Гегель М., 1970.

В книге известного исследователя немецкой классической философии и создателя творческих биографий ее основных представителей А. В. Гулыги описывается жизненный путь Гегеля и определяется его место в системе немецкой философской классики.

3. Кривцун О. А. Гегелевская концепция связи красоты и искусства // Искусство и действительность. М., 1979.

В статье современного специалиста по теории и истории эстетики О. А. Кривцуна освещается проблема диалектической связи красоты и искусства в эстетике Гегеля.

4. Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М., 2004.

В книге классика истории философской мысли Ф. Коплстона главной темой исследования является отношение человека и абсолютного начала мира, разрабатывавшаяся в немецком идеализме. Показана роль искусства в системе абсолютного духа Гегеля как ступени на пути к трансцендентному.

Темы семинарских занятий

1. Гегелевская методология эстетических исследований.
2. Искусство pro et contra в концепции Гегеля.
3. Апология искусства.
4. Принципы построения эстетической теории.

5. Историзм как методологический принцип анализа Гегелем художественной культуры.

Темы для рефератов и курсовых работ

1. Апология эстетики (философии искусства) в концепции Гегеля.
2. Способы изучения искусства и их методологические недостатки. Обыденные представления об искусстве.
3. Эмпирические подходы к искусству. Фактология, социологический и культурологический подходы.
4. Теория искусства как поэтика. Теория вкуса.
5. Идея как исходный пункт исследования искусства.
6. Развитие эстетики как философии искусства. Эстетика Канта. Эстетика Шиллера–Шеллинга в трактовке Гегеля.
7. Романтический принцип иронии и его критика Гегелем.
8. Обоснование Гегелем необходимости философского подхода к искусству.
9. Обоснование Гегелем категории идеала и его роли в эстетической теории.
10. Гегель о красоте в природе. Причины неудовлетворительности красоты в природе.
11. Красота как истина в чувственной форме.
12. Сущность и структура идеала.
13. Внешняя определенность идеала. Материал искусства.
14. Исторические формы идеала: символическая, классическая, романтическая.
15. Принципы типологизации искусств по Гегелю. Система искусств.

Глава 12

АРТУР ШОПЕНГАУЭР: ЭСТЕТИКА ЗА ПРЕДЕЛАМИ МИРА

Концепция Артура Шопенгауэра (1788–1860) может быть названа одной из самых интересных и оригинальных в истории европейской мысли. Ее истоки, называемые самим же Шопенгауэром: *Платон, Кант и Упанишады*. Со стороны Шопенгауэра *заметно явное внимание к Востоку* — возможно, впервые в европейской мысли столь пристальное и чуткое. Нельзя сказать, что восточные культуры не вызывали интереса прежде. Уже барокко стилизовало их и избирало для оформления своих аллегорий. Однако это можно назвать скорее интересом к экзотической форме. Просвещение любило использовать экзотические восточные сюжеты для проведения своей актуальной и насущной социальной критики. Романтизм проникался уже экзотикой содержания, глубиной древней и чуждой мысли, непонятного и удивительного искусства, в котором Гегель, к примеру, находил те же, знакомые вопросы, знакомые формы, лишь на более *низких* ступенях их развития. Шопенгауэр перевернул это отношение. Для него восточная, особенно древнеиндийская мысль, есть и исток, и вершина всей остальной мысли, высшая мудрость, а все остальное — лишь отголоски и частности. Здесь начинается совершенно новая европейская традиция: традиция *внутренней критики европейской культуры*, начинается релятивизм и разочарование в собственных ценностях, которые, возможно, далеко не так хороши, в которых, возможно, забыто что-то главное, существенное.

С этим связана и еще одна необычная деталь шопенгауэровской философии — ее *тотальный пессимизм*, столь, как ни странно, редкий в истории философской мысли. Резкая обращенность против положительных ценностей — бытия, жизни, воли. А также начало своеобразной

«герменевтики подозрения», в рациональном видящей иррациональные основания, в полезном — вредные, в хорошем — дурные. Это та линия, которая ведет к генеалогии и критике ценностей, произведенной Ницше, а после к Фрейдю, к структурализму и т. д. И притом этот пессимизм высказывается человеком явно жизнелюбивым, а также склонным к восхищению перед природой, перед искусством, перед мыслью, даже перед моралью, перед проявлениями любви, сострадания, самоотречения, также человеком, если не в жизни, то, по крайней мере, в книгах — спокойным и умиротворенным, в некоторой мере даже моралистом, «мудрецом» в классическом смысле (о чем говорят его знаменитые «Афоризмы житейской мудрости»).

Это пессимизм метафизический, составляющий ядро в высшей степени оригинальной, неожиданной системы, являющейся, однако, результатом имплицитного развития европейской философской традиции. Шопенгауэр не создает новой мыслительной схемы, выходящей за рамки предшествующей идеалистической традиции, но он создает радикально новую терминологию — терминологию иррационального влечения, тайной мотивации, индивидуального страдания, бессмысленной и вечной смены явлений. Эта терминология оказала значительное влияние на последующую мысль, отнюдь не только в пределах философии.

Эстетика в концепции Шопенгауэра. Эстетика и искусство. Эстетика играет в системе Шопенгауэра значительную роль, хотя формально являет собой лишь один и лишь временный, мимолетный способ преодоления слепой мотивации правящей миром воли. Однако, как это часто бывает, то, что является временным, случайным и преодоленным — эстетический способ созерцания, — в конечном счете по своему принципу соответствует высшему, важнейшему, наиболее радикальному, мистическому.

Основные формальные принципы эстетики Шопенгауэр заимствует у Канта. Можно сказать, что он вновь, после философии искусства немецкого идеализма, возвращает эстетику к кантовскому образцу. Но если для Канта эстетика оставалась в баумгартеновском смысле «учением о чувственно воспринимаемом», так что основным предметом ее оказывалось прекрасное в природе, то Шопенгауэр, вслед за немецкими идеалистами, отдает предпочтение *искусству*.

Незаинтересованность эстетического суждения — главная его черта и для Шопенгауэра, — стирала для Канта различие между природой и искусством в пользу природы, чувственно воспринимаемой фор-

мы, о которой мы не можем еще сказать, как именно и для чего она появилась. Для Шопенгауэра важна смена позиций сознания, которое вдруг переходит от служения закону основания, главному закону воли, от служения желанию, иррациональной мотивации, к незаинтересованному взгляду; от строгой индивидуации — к полному растворению в созерцании, от слепого порыва воли — к чистому познанию. Этот освобождающий переход, конечно, есть переход в восприятии. Но он осуществляется сознанием, склонным к разрыву мотивационных связей, с уже нарушенным механизмом воли — особым сознанием, в некотором смысле неестественным, с точки зрения жизни — больным сознанием. Эта способность к выпадению из-под власти воли к чистому созерцанию для Шопенгауэра есть *гениальность*. Гений в первую очередь созерцает — созерцает мир как таковой, являет собой «чистое око мира». Далее же он может воспроизвести это для других, сотворить произведение искусства. Гениальное созерцание для Шопенгауэра уже и есть создание произведения. Потому его главным предметом и оказывается искусство, и в искусстве он находит соответствие самой структуре мироздания.

Одного только восприятия ему оказывается недостаточно — ведь его волнуют следствия этого восприятия, производимая им *временная приостановка воли*. Но чистая творческая деятельность духа для Шопенгауэра недопустима и немыслима. Деятельность — всегда деятельность воли, она противоречит самому настрою системы Шопенгауэра. И если Гегель полагал в конечном счете что ржавый гвоздь превосходит великолепнейшие из творений природы именно потому, что в нем выражена творческая активность духа, то Шопенгауэр вовсе отказывается артефактам в наличии у них даже *species naturales*, идей в платоновском смысле, вечных прообразов, признавая за ними только *species logica* (видовые понятия)¹.

Гений созерцает природу, жизнь и выражает свое созерцание в искусстве — таким образом искусство повторяет в очищенном от мотивации виде скрытую структуру мира, раскрывает его прообразы. Ремесло, как и наука, только помогает в достижении конкретных целей и желаний. Они ничего не раскрывают, они лишь удовлетворяют. Можно сказать, что, по Шопенгауэру, искусство служит познанию больше, чем наука, наука же подобна ремеслу.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1993. Т. 2. С. 400. Далее ссылки на эту работу в тексте: [Шопенгауэр, номер тома, номер страницы].

Воля и представление. К изложению эстетической концепции Шопенгауэр приступает в третьей части «Мира как воли и представления», посвященной *представлению, независимому от закона основания*, следующей за рассуждением о представлениях зависимых от закона основания (предмет науки) и о собственно воле.

«Мир — мое представление» — такова истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа, хотя только человек может привнести ее в рефлексивное, абстрактное сознание; и если он действительно это делает, у него возникает философское мышление» [Шопенгауэр, т. 1, с. 141], — такими словами Шопенгауэр открывает свою знаменитую книгу. Удивительным образом в своем труде Шопенгауэр излагает простым и понятным, без прикрас и уверток, языком основные принципы новоевропейского субъективизма. Мы не знаем ни неба, ни земли, но только глаз, видящий небо, или руку, трогающую землю. «Помимо представления мира нет», — говорит Шопенгауэр, утверждая, что тем лишь суммирует издревле существовавшую мудрость об относительности вещей, античную и восточную, которая здесь еще яснее. «Во-первых, вещи — лишь представления; следовательно, они обусловлены субъектом и уже поэтому лишь относительны — лишь явления, а не вещь в себе. Во-вторых, общею формою их служит закон основания, представляющийся в различных видах, но в сущности своей единый; он проявляется как время, пространство, причинность, мотивация, как основание познания»¹. Отчетливое выражение эта концепция получает у Канта, в учении о «вещи в себе» и явлении. Мир — лишь явление. Явления — объект познания, объект кантовского «теоретического разума», т. е. науки. Здесь мы можем исследовать их безгранично, составлять отчетливые логические понятия о них, здесь все просто и ясно. Но «вещь в себе» этим даже не затрагивается. Никакие взаимосвязи явлений не высказываются напрямую о «вещи в себе», ее не вывести из них.

Но именно она и занимает Шопенгауэра более всего. В отличие от чистого рационального критика Канта, Шопенгауэр определяет «вещь в себе». Он утверждает: у нас есть подсказка для ее определения. То, что скрывается под явлениями, под представлениями, есть воля. Не было бы воли, желания — не было бы представлений. Мир — иллюзия, порожденная желанием. Этот вывод совпадает с мудростью древних индийцев.

¹ Шопенгауэр А. Введение в философию; Новые паралипомены; Об интересном: Сборник. Мн., 2000. С. 48–49.

Воля -- всеобщая, единая, безличная, всегда одна для всех представлений, общий для всего порыв. В каждом представлении являет себя *вся* воля, только на разных ступенях своей объективации. Индивидуация иллюзорна, она связана с телом, с материальными явлениями. В каждой жизненной форме, в каждом организме, в каждом человеке являет себя *вся* воля как таковая. Индивидуальность есть явление вещи в себе, т. е. воли.

Шопенгауэр не нарушает, таким образом, критического пафоса Канта: Кант также полагал именно в практической способности возможность пробраться к относительному определению вещи в себе: нет смысла познавать ее в другом, ее можно найти лишь внутри себя. Шопенгауэровская схема проще — и она спокойно допускает существование бесчисленного числа равноценных индивидов, полностью являющих собою всю сущность мира. Нет ни направления, ни завершения, ни смысла, но также нет и не может быть совпадения сущности и явления. Сущность являет себя целиком, но никогда не остается довольна этим явлением. Она разрушает его и являет себя вновь.

Когда говорится: «мир — мое представление», — конечно же, утверждается не то, что мир есть некое сновидение, явившееся мне лично как индивиду, но то, что мир есть представление той внеиндивидуальной воли, которая составляет суть меня самого. Индивид сам есть представление, и между этими представлениями наблюдаются и познаются научно многочисленные отношения и взаимосвязи, глубинный закон которых один — закон основания: мотивация, желание. Желание рождает их все, направлено на них и всех их разрушает.

Наука познает взаимосвязи и отношения представлений, она никогда не выходит за пределы мира явлений и не может узнать его границ. Однако есть способ познания, способный постичь эти границы. И постичь сущность мира, вещь в себе — волю. Причем именно постольку, поскольку он способен ограничить ее действие, вырваться из-под ее власти. Как бы посмотреть из вне — из некоего *небытия*. Не быть на время, угасить в себе волю. И, возможно, в конце концов угасить ее навсегда — и тем самым спасти мир от страдания, порождаемого ее вечным стремлением. Однако начинается это познание — познание вещи в себе, познание границ мира явлений — с *эстетического созерцания*.

Предметом эстетического созерцания являются первичные объективации воли — или идеи. Идеи, как уточняет Шопенгауэр, в платоновском смысле: некие вечные чистые первообразы, созерцаемые

вне отношений и мотивационных зависимостей. «Воля — вещь в себе, а идея — непосредственная объектность этой воли на определенной ступени» [Шопенгауэр, т. 1, с. 288]. Шопенгауэр делает любопытное замечание о близости между кантовской «вещью в себе» и платоновскими идеями: «Совершенно очевидно и не требует дальнейших доказательств, что внутренний смысл обоих учений один и тот же, что оба они объявляют зримый мир явлением, которое в себе ничтожно и обладает значением и заимствованной реальностью только благодаря тому, что в нем выражено (для Канта это — вещь в себе, для Платона — идея); по смыслу обоих учений, этому истинно сущему совершенно чужды даже самые общие и существенные формы явления» [Шопенгауэр, т. 1, с. 289].

Далее он определяет идеи как лишь непосредственную и потому адекватную объектность вещи в себе, в то время как отдельная вещь есть лишь косвенная ее объективация. Идея стоит между волей и отдельной вещью в качестве единственной непосредственной объектности воли: в ней нет иной формы, кроме представления вообще, она не замутнена законом основания. Если бы мы не были индивидами, ограниченными телом, а только чистым субъектом познания, говорит Шопенгауэр, мы бы познавали не последовательность и множественность событий во времени, а только чистые идеи [Шопенгауэр, Т. 1, С. 293]. Ну а в качестве индивидов мы, напротив, не обладаем познанием иным, чем по закону основания (познаем лишь отдельные вещи и их взаимосвязи). Следовательно, «если вообще возможно подняться от познания отдельных вещей к познанию идей, то лишь благодаря происходящему в субъекте изменению, которое соответственно и аналогично великому изменению всего характера объекта, посредством которого субъект, познавая идею, уже не индивид» [Шопенгауэр, т. 1, с. 293].

Перестать быть индивидом, собой, утратить свое Я, привязанность к своей ситуации — вот первое условие познания. Это познание совершенно незаинтересованно, так как интересны только отношения. Это познание есть чистое эстетическое созерцание.

Чистый субъект познания. Гений. Разум, интеллект произведен от воли, рожден ею и призван служить ей. Однако сам по себе он направлен лишь на «что» вещей, а не на их отношения (их «где», «когда», «почему»). Таким образом он, по существу, противоположен воле. Воля создает из себя свою же противоположность, чтобы достичь целост-

ности и удовлетворения. Однако достигает лишь самопреодоления, самоотрицания.

Интеллект представляет собой способность к чистому созерцанию. А созерцающий индивид уже не есть индивид, так как его индивидуальность как раз и растворяется в созерцании. Созерцающий индивид становится *чистым субъектом познания*. Он совершенно (хотя и временно) освобождается от диктата воли. Происходит внезапная смена позиций: «...переход от обычного познания отдельных вещей к познанию идеи происходит внезапно, когда познание вырывается из служения воле и субъект именно вследствие этого перестает быть только индивидуальным, и есть теперь чистый, безвольный субъект познания, который уже не следит, согласно закону основания, за отношениями, а покоится и растворяется в устойчивом созерцании предстоящего объекта вне его связи с какими-либо другими объектами» [Шопенгауэр, т. 1, с. 295].

Но способность к преобладанию такого способа созерцания, нарушающего естественный порядок вещей, противостоящего воле как сути мира — это особая, редкая способность. Тот, кто обладает ею, есть *гений*. Обычный нормальный человек состоит на две трети из воли, а на треть — из интеллекта, говорит Шопенгауэр. Гений же — напротив, на две трети из интеллекта и на треть из воли. И эта разница в соотношении дает такое же различие, как в химии различие между основой и кислотой [Шопенгауэр, т. 2, с. 410]. Гениальность — необычное свойство, нарушение, отклонение от нормы. Гений подобен безумцу. В нем нарушен «здравый смысл», основа которого — последовательно идущая к удовлетворению воля. Потому он неадекватно воспринимает мотивационные связи и отношения. Потому вне своей созерцательной позиции, на уровне обычной жизни, гений может быть весьма неадекватен, даже излишне страстен, капризен, неводержан, часто проявляет слабости, которые действительно приближают его к безумию. Впрочем, по Шопенгауэру, «наличие интеллекта, превосходящего обычный уровень, всегда, будучи аномалией, предрасполагает к безумию» [Шопенгауэр, т. 1, с. 307]. Но скорее, чем на безумца, в котором слепая воля не согласуется с интеллектом, гений похож на ребенка. Ребенок, еще не обретший взрослого опыта и взрослых качеств, «взирает на мир как на нечто чуждое, как на зрелище, с чисто объективным интересом» [Шопенгауэр, т. 2, с. 425]. Это способствует обучению — так же, как у детенышей животных интеллект сильнее, чем у взрослых особей: он нужен им и чтобы учиться, и чтоб проворнее оборонять себя, когда у них еще нет надежных когтей

и клыков. Это всего лишь орудие, такое же, как последние. Но временами приносящее такие блистательные результаты!

Итак, гениальность — следствие преобладания интеллекта над волей. И это разделение немаловажно для определения интеллектуальной способности как эстетической по преимуществу. Ведь цели ставит воля, интерес определяет воля, воля же ищет пользы. Освобожденный от воли интеллект созерцает совершенно незаинтересованно, без какой-либо цели, безо всякой мысли о какой-либо выгоде или пользе. Бездарности бездарны потому, что их интеллект слишком связан с волей, что они не могут освободить свои творческие попытки от конкретных целей. Они всегда слишком «личные», слишком конкретные. Здесь нужно обратить внимание на существенную деталь. Часто утверждается, что излишняя интеллектуальность вредит искусству, которое стихийно и иррационально. Шопенгауэр совершенно согласен с этим: ведь эта «интеллектуальность», разумность, надуманность — как раз и есть плод воли, плод конкретно поставленных целей, выработанной научной концепции, которую надо лишь проиллюстрировать, некой морали, которую надо выразить. Все это чуждо чистому субъекту познания. Чистое, безвольное *созерцание*, а не познавательная научная *деятельность* есть основное свойство описанного им гениального интеллекта.

Существуют всевозможные вспомогательные условия для смены позиций сознания — с позиции целеполагания на позицию созерцания. Удивительно, насколько в описании этих условий и их следствий для искусства Шопенгауэр предвосхищает выводы некоторых эстетических и художественных концепций модерна. Он говорит о том, как способствует чистому созерцанию выпадение из ситуации, нарушение отношений и связей между вещами, т. е. фактически «остранение» в духе В. Шкловского, прием позднейшего абсурдизма. Он говорит о том, что искусство тем подлиннее и тем ценнее, чем более оно направлено на созерцание идей и чем менее — на изложение отношений, «всего, что есть интересного в человеческом бытии»: эта мысль отчетливо прослеживается в знаменитой «Дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета, осуждающего соответствующий тип искусства. Согласно Ортеге-и-Гассету, предметом нового искусства — искусства, которое получило название «беспредметного», — собственно и являются чистые идеи, созерцаемые интеллектуально. Существенно сходство шопенгауэровской позиции и с экзистенциалистской эстетикой в духе Сартра: «Так как страдание проистекает из воли, которая составляет наше действительное Я, то с ослаблением этой стороны сознания одновременно устраняется

всякая возможность страдания, вследствие чего состояние чистого объективного созерцания чрезвычайно отрадно; поэтому я определил его как одну из... частей эстетического наслаждения. Но как только сознание собственного Я, следовательно, субъективности, т. е. воли, опять получает преобладание, появляется и соответственная степень недовольства или беспокойства» [Шопенгауэр, т. 2, с. 402–403]. Также и Сартр «реализующей» позиции обычного сознания противопоставляет «воображающую» позицию эстетического созерцания. Последняя характерна тем, что в ней исчезает, феноменологически уничтожается самый факт существования — мира и нас самих — ощущение экзистенции. Потому так желанно и радостно эстетическое созерцание, даже если речь идет о просмотре жесткой реалистической пьесы. И разочарование, возникающее при его окончании, — разочарование от нового столкновения со своей экзистенцией¹.

Однако есть существенное отличие — возможно, скорее терминологическое, но ведущее к важным следствиям. То, что для позднейшей мысли является техническими приемами, характеристикой формы произведения, или характеристиками художественного и эстетического восприятия, для Шопенгауэра есть свойство содержания искусства. Отстраненное, безвольное, свободное интеллектуальное созерцание, это «чистое око мира», отражает истину мира, его суть. Способность к такому созерцанию есть особое редкое *умение*, и для достижения его недостаточно просто доброй воли. Но речь идет лишь о таком умении. Речи о собственно формальном умении не заходит. Формальная сторона искусства совершенно не занимает Шопенгауэра. Или — что более вероятно — никак не отрывается им от этой содержательной, созерцательной стороны. Художественная деятельность — деятельность по формированию материи, по созданию артефакта — как таковая ему совершенно неинтересна. Он верит, что гениального созерцания вполне достаточно для гениального творчества. Нужно лишь отдаться созерцанию, раствориться в нем — и истина сама изольет себя во всей красе.

Философия для Шопенгауэра ближе к искусству, чем к науке. И там, и там мы имеем дело с чистым интеллектуальным созерцанием, ведущим к угасанию воли. Но нельзя сказать, что философия для него — род искусства. Напротив, скорее искусство — некоторый род философии, если философия является интеллектуальным созерцанием по преимуществу.

¹ Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001. С. 309–317.

Прекрасное и возвышенное. «Вещи кажутся тем прекраснее, чем больше мы создаем только их и меньше самих себя», — говорит Шопенгауэр [Шопенгауэр, т. 2, с. 402], выказывая удивительное для столь радикального пессимиста восхищение красотой мира. Дурна воля, слепой порыв, разрушающий собственные произведения. Но эти произведения сами по себе прекрасны. Если это метафизическая концепция — то это необычная метафизическая концепция: метафизический источник мира признается злом, притом что сам мир восхитительно прекрасен. Любая вещь прекрасна сама по себе, все вещи прекрасны [Шопенгауэр, т. 1, с. 323].

С другой стороны, здесь, в этой тотальности красоты, уже видно, что концепцию Шопенгауэра нельзя трактовать только метафизически. В ней слишком силен практический момент, а также субъективизм, продолжающий традицию Нового времени. Возможно, и само субъективное ощущение красоты вещей — следствие умиротворения воли, отступающей при эстетическом созерцании. Ощущение красоты есть ощущение покоя, растворения, временного отказа от воли. По крайней мере непосредственно отсюда можно проследить истоки ницшевского утверждения о том, что мир может быть оправдан лишь как эстетический феномен: лишь как феномен чистого созерцания, как успокоение воли.

Хотя Шопенгауэр предлагает и другую трактовку феномена красоты — практическую, перекликающуюся с кантовской идеей субъективной целесообразности: «прекраснее же то или другое потому, что облегчает чисто объективное созерцание, идет ему навстречу» [Шопенгауэр, т. 1, с. 323], тут же дополняемую метафизической в духе Платона: «особенная красота состоит отчасти в том, что этот предмет как отдельная вещь очень отчетливым, ясно определенным, чрезвычайно значительным соотношением своих частей ясно выражает идею своего рода» [Шопенгауэр, т. 1, с. 323]. И даже вводит иерархию в мир идей: «преимущество такой красоты заключается в том, что сама идея, обращенная ...к нам, представляет собой высокую ступень объектности воли и, таким образом, очень значительна и содержательна» [Шопенгауэр, т. 1, с. 324].

Как уже говорилось, для Шопенгауэра оказывается вновь существенным кантовское (по сути еще барочное) различие между прекрасным и возвышенным, отвергнутое немецким идеализмом. Он возвращает в эстетику понятие *возвышенного* — после чего именно это понятие начинает доминировать в эстетических определениях. Кроме того, он в отличие от Канта не лишает возвышенное чувство возможности вызываться произведениями искусства, делает его более всеобъемлющим — как

и определение прекрасного. На шопенгауэровском разделении прекрасного и возвышенного искусства основывается позднейшее ницшевское деление искусств на аполлонические и дионисийские.

«Чувство возвышенного отличает от чувства прекрасного следующее: при восприятии прекрасного чистое познание одерживает верх без борьбы, поскольку красота объекта, т. е. его свойство, облегчающее познание его идеи, без сопротивления и поэтому незаметно устраняет из сознания волю и находящееся в услужении ей познание отношений и обращает сознание в чистый субъект познания, так что не остается даже воспоминания о воле; напротив, при восприятии возвышенного это состояние чистого познания достигается только посредством сознательного насильственного высвобождения от признанных неблагоприятными отношений этого объекта к воле, посредством свободного, сопутствуемого сознанием возвышения над волей и над связанным с ней познанием. Подобного возвышения надо не только сознательно достигнуть, его надо и удержать; поэтому ему всегда сопутствует постоянное воспоминание о воле, но не о единичном, индивидуальном волении, как страх или желание, а о человеческом волении вообще» [Шопенгауэр, т. 1, с. 316].

В первом случае воля угасает, сменяясь чистым познанием, чистым интеллектуальным созерцанием, во втором она наоборот выступает со всей ясностью, однако не как конкретное желание, а в целом. Т. е. если красота принадлежит представлениям, ощущение прекрасного сопровождается познанием, то ощущение возвышенного говорит о соприкосновении с самой вещью в себе. Эстетическое чувство возвышенного рождается тогда, когда познающий субъект познает самое волю, и познает ее как собственную глубинную суть и как суть всего мира. Таким образом, для Шопенгауэра возвышенное чувство сопровождается высший способ познания: в нем раскрывается весь ужас мира, и оно напрямую граничит с искомым, желанным освобождением — полным отрицанием воли. Поскольку осознание и отрицание воли достигается философским мышлением, то философия — наиболее ясное проявление возвышенного, и, согласно тем же определениям, философия самого Шопенгауэра в наибольшей мере принадлежит к этой сфере.

В определениях возвышенного Шопенгауэр почти полностью соглашается с Кантом, повторяя даже те же самые примеры. Однако то, что для Канта основывалось на нахождении в себе сверхчувственной способности, возвышающей над собственной чувственной природой к сверхчувственной свободе, т. е. то, что напрямую соотносилось со сферой морали, для

Шопенгауэра выступает в совсем другом свете. Мост в сферу морали здесь также присутствует — но в сферу совсем иначе определенной морали, такой, где главным понятием оказывается не *свобода* и связанный с ней нравственный закон и долг, но необходимость, *страдание* и сострадание как временное освобождение из оков собственного эгоизма. В чувстве возвышенного мы возвышаемся над собой как индивидом, именно ощущая в себе высшее страдание, высшую неудовлетворенность воли — уже не своей собственной, но воли как целого, воли как вещи в себе. *Негативность* чувства возвышенного (замеченная Кантом) вызывается уже не просто самоотрицанием индивидуальности во имя высшей морали. Негативность связана с ведущим к самоотрицанию индивидуальности ощущением *вселенского страдания*.

В этом вновь сказывается произведенное Шопенгауэром переворачивание оптимистической системы Гегеля. Гегель пренебрегал возвышенным как простым подготовительным элементом. Чувство возвышенного для Гегеля есть простое следствие начала осознания, побочный продукт *негативной* сути познающего субъекта. Для Гегеля «то, что Кант полагал всего лишь негативным представлением вещи-в-себе, уже есть сама вещь-в-себе — *потому что эта вещь-в-себе есть не что иное, как радикальная негативность*»¹. Шопенгауэр возвращает в философию ужасную, неистребимую, причиняющую страдание и неуловимую навязчивость вещи в себе, представляя ее метафизической сутью мира. И таким образом возвышенное из побочного явления, сопровождающего существование сознания, превращается в цель. Последующие системы (от художественных изысканий модерна до лаканианского психоанализа) уже открыто говорят об этом негативном стремлении, неуловимом, ускользающем объекте, как о некой встроенной в сознание негативности, не позволяющей ему никогда совпасть с собой.

Система искусств. Место системы искусств в эстетике Шопенгауэра. Если учение Гегеля можно назвать кульминацией немецкой классической философии, то учение Шопенгауэра, его яростного противника, можно назвать ее завершением, распадом, крахом — но как бы то ни было, и по стилю мысли, и по структуре построения системы он работает в том же ключе.

И, конечно же, не обходит стороной возможность построения системы искусств. Системы искусств эстетическая мысль, более или менее

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 205.

до этого момента совпадающая с развитием немецкой классической традиции, строила регулярно. И если можно систему искусств Шопенгауэра сравнить с другими, то, конечно, ближе всего здесь оказывается вновь система Гегеля. Раз в искусстве проявляет себя чистое познание сущности мира, то именно структура этой сущности задает внутренний смысл систематизации. А в структуре мира есть *иерархия*, которая имеет не извечный, платонический, но *исторический* (как и у Гегеля) характер: идеи выражают разные ступени объектности воли, стремящейся ко все более сложному, все более конкретному, индивидуальному, прицельному, осознанному удовлетворению. Потому в общих чертах иерархия искусств у Шопенгауэра совпадает с иерархией искусств у Гегеля: обе отражают движение от абстрактного ко все более конкретному, от преобладания грубой материи к тонкому выражению всего спектра индивидуальных чувств, эмоций, смыслов — словом, от архитектуры к литературе. Правда, заканчивает Шопенгауэр свою иерархию не комедией, как Гегель, но трагедией — что гораздо больше соответствует его настроению.

Есть, впрочем, еще одно существенное отличие системы искусств Шопенгауэра от гегелевской. Если последняя действительно совпадает с гегелевским эстетическим учением в целом, то шопенгауэровская система искусств и особенностей их конкретного различия не так уж существенна, ее структура отступает по значимости перед восхитительными примерами и перед непрерывно повторяющимся рефреном, вновь и вновь формулирующим основную суть всей концепции. Моральный, практический, как бы «индуистский» смысл заслоняет собою конкретную систематику.

Иерархия прекрасных искусств. В системе Шопенгауэра есть и свои любопытные моменты: например, он без смущения включает в нее наряду с архитектурой искусство гидравлики — как Кант некогда включил в свою систему декоративное садоводство. Шопенгауэр даже сетует на печальную судьбу гидравлики (фонтаны, водяные каскады), которой отсутствие у нее практического (серьезного, а не развлекательного) применения, или, точнее, полное исчезновение эстетических качеств при таковом применении, никогда не позволяло занять достойное место среди искусств. Ведь «то, что зодчество совершает для идеи тяжести, где она является в соединении с косностью, то совершает гидравлика для той же самой идеи, там, где ей сопутствует текучесть, бесформенность, величайшая подвижность, прозрачность» [*Шопенгауэр*, т. 1, с. 330].

Но, пожалуй, в целом Шопенгауэр слишком любит искусства, слишком восхищается ими, чтобы действительно быть в состоянии их холодно

систематизировать. А вдобавок, обладая изумительным писательским даром, он посвящает и архитектуре, и другим искусствам ряд замечательных восхищенных пассажей, заставляющих забыть о поставленной задаче структурного деления, получая чистое эстетическое удовольствие и сопереживая восторгу, испытываемому автором при созерцании «низвергающихся со скал с пеной и грохотом водопадов, тихо рассеивающих свои брызги каскадов, стремящихся вверх как высокие водяные колонны фонтанов» [Шопенгауэр, т. 1, с. 330], или света, «поглощаемого, задерживаемого и отбрасываемого большими, непроницаемыми, резко очерченными массами многообразной формы», «вдвойне прекрасными... на фоне голубого неба» и производящих «совсем иное впечатление при свете луны» [Шопенгауэр, т. 1, с. 328–329].

Переходя к изобразительным искусствам — живописи, скульптуре, Шопенгауэр полностью отвлекается от особенностей своей систематизации: принцип систематизации остается все время одним и тем же, его можно лишь повторять. Зато заслуживают внимания примеры и анализ конкретных произведений. Любопытно замечание о Лаокооне — популярная тема классических эстетических штудий. Шопенгауэр простодушно изумляется тому, как эстетики вроде Лессинга и Винкельмана, в остальном крайне им уважаемые, рассуждают по поводу того факта, что Лаокоон не кричит. Так, Лессинг, рассуждая о грации, полагает, что крик несовместим с красотой, а Винкельман видит в этом проявление стоической сдержанности. Шопенгауэр приводит даже существовавшее чисто физиологическое объяснение: Лаокоон в знаменитой скульптуре не кричит потому, что уже близок к смерти от удушья и кричать не может. Все эти объяснения вызывают недоумение Шопенгауэра. В этом недоумении выражается в полной мере модернистская новизна его эстетики, открытый путь к новым достижениям искусства на почве работы с формой, к «искусству для искусства», к первенству формы перед содержанием, к ее порождающей в отношении значения структуре, столь значимой для последующих теорий — и прочь от классических идеалов, от моралистических и естественно-научных объяснений Нового времени. Его объяснение предельно просто: «крик в ней нельзя было изобразить по той простой причине, что такого рода изображение находится полностью вне сферы ваяния... Сущность, а следовательно, и действие крика на зрителя состоит только в звуке, а не в разевании рта» [Шопенгауэр, т. 1, с. 339]. При всей кажущейся наивности формулировки, это очень существенно: сила собственно эстетической, формальной, чувственно-воспринимаемой составляющей здесь оказывается гораздо больше, чем у предшественников.

Отличие литературы и ее превосходство среди искусств Шопенгауэр определяет просто: «Если в изображении низших ступеней объектности воли изобразительное искусство большей частью превосходит поэзию, потому что бессознательная, а также животная природа открывает в единственном удачно схваченном моменте едва ли не всю свою сущность, то человек, поскольку он высказывает себя не просто своим обликом и выражением лица, а цепью поступков и сопутствующих им мыслей и аффектов, — главный предмет поэзии; в этом отношении с ней не сравнится никакое другое искусство, так как ей здесь помогает поступательное движение, которого лишены изобразительные искусства» [Шопенгауэр, т. 1, с. 354]. В рассуждении о литературе Шопенгауэр на редкость классичен. Даже его замечание о том, что «как ни парадоксально это звучит, в поэзии гораздо больше подлинной, настоящей, внутренней правды, чем в истории» [Шопенгауэр, т. 1, с. 355], совпадает с аналогичными утверждениями Аристотеля в его «Поэтике». Для Шопенгауэра «поэт вообще воплощает в себе человека как такового. Все, что когда-либо волновало сердце человека и что создает в каком-либо положении из своих глубин человеческая природа, что живет и зреет в человеческой груди, — его сюжет, его материал» [Шопенгауэр, т. 1, с. 359]. Впрочем, поэзия больше свойственна юности, зрелым же искусством является драма. Сравнение отношения между драматическими и обыденными ситуациями и характерами с состояниями воды, приводимое Шопенгауэром, восхищает своею поистине поэтической меткостью: драматические ситуации подобны воде, низвергающейся водопадами, каскадами, рассыпающейся фонтанами брызг или хранящей покой зеркальной поверхности, — т. е. в наилучшем и наипрекраснейшем виде раскрывающей весь спектр своих свойств, — в то время как ситуации обычной жизни подобны воде в каком-нибудь пруду или реке, как она чаще всего встречается. Итак, драма раскрывает все глубины человеческого духа, от высочайших достижений до самых низменных страстей, но вершиной драмы является трагедия: «здесь, на высшей ступени объектности воли, грозно, полностью открывшись, выступает ее борьба с самой собою» [Шопенгауэр, т. 1, с. 362]. Таким образом, трагедия представляет собой конфликт — не между разными страстями, не между знанием и незнанием и т.д., как это было у Аристотеля, — но внутренний конфликт воли с самой собой, ее внутреннюю тягу к саморазрушению, самоотрицанию. Потому подлинной вершиной трагедии будет для Шопенгауэра не та развязка, которая показала бы высшие страдания героев, но та, в которой, как итог этих страданий, они достигли бы освобождения от власти воли

к жизни, от целей и мотивов, которые так долго были движущей силой всех их борений, и покидали бы жизнь с радостным успокоением. То, что искупает трагический герой — не его собственная вина, но первородная *вина существования*. Относительно структуры трагедии Шопенгауэр отмечает также, что наидейственным будет тот ее вид, где трагическая развязка окажется результатом не каких-либо чрезвычайных бедствий, но самого обыденного стечения обстоятельств. Моральный смысл поэтики здесь очевиден, но не случаен: раз искусство он рассматривает как способ освобождения, остановки воли.

Форма и содержание в искусстве. Хотя произведение искусства выражает идею, это не значит, что оно может выражать понятие. Вообще понятие и идею Шопенгауэр резко различает. Идеи требуют лишь созерцания. Если понятие все же как-то присутствует в изобразительном искусстве, мы получаем аллгорию. Аллгории для Шопенгауэра — скорее род поэзии, чем живописи. «Однако как в изобразительном искусстве, так и в поэзии аллгория переходит в символ, если между представленным наглядно и тем абстрактным, которое оно обозначает, существует только произвольная связь» [Шопенгауэр, т. 1, с. 352]. Символическое же искусство, основанное на понятии, Шопенгауэр резко отрицает, противопоставляя символичность эстетичности. Любопытно, что символичность ассоциируется для него с понятийностью: понятие, не будучи выражением *species naturalis*, но лишь функции в ряду мотиваций, совершенно произвольно. Оно есть скорее знак. В то время как искусство, по его мнению, имеет дело исключительно с чувством — со внепонятийным, внемотивационным созерцанием. Здесь Шопенгауэр вновь выступает как метафизик — или же выражает глубинную тоску искусства и его созерцателя по непосредственному, внезаковому присутствию.

«Идеи по существу наглядны», — говорит Шопенгауэр и потому утверждает превосходство фантазии над абстрактным мышлением в искусстве. Однако здесь происходит некоторая остановка в эстетической трактовке искусства. Фантазии и чистого созерцания оказывается для создания произведения искусства достаточно. Как уже говорилось, для Шопенгауэра, как и для Канта, прекрасное искусство — это искусство гения. Немецкие идеалисты, пожалуй, достигли больших успехов во всеобщем определении искусства как формообразующей деятельности. Под определения, данные Гегелем, свободно, хотя и с разным конкретным успехом, подходили бы и гениальные творения, оставившие неизгла-

димый след в истории, и робкие попытки учеников, и коммерческие проекты подражателей. «Хитрость разума» объемлет их все и использует в своих целях. Слепая воля Шопенгауэра не предназначена для таких координаций. Напротив, искусство, хоть и частично и неполно, противостоит ей. Стало быть, его суть не может быть *бессознательной* и не может быть совершенно вне-индивидуальной. Напротив, оно в высшей степени сознательно (хотя и вне-понятийно) и в высшей степени индивидуально (или над-индивидуально — каковой подъем всегда начинается с индивидуального озарения). Способность к нему не всеобща, а единична. Соответствующее умение для Шопенгауэра, как уже говорилось, совпадает с простым изменением в пропорции познавательных способностей, с преобладанием созерцательности. Это дело *случайности* (но там, где правит *слепая* воля, — все, каким бы направленным к одной цели и мотивированным оно ни было, есть результат случайности). Технической же стороне художественной способности Шопенгауэр практически не уделяет никакого внимания. Созерцательности достаточно для искусства. Существование гениальных художников, которые вовсе не были созерцателями по духу, не относились к своему творчеству с особым пафосом, но использовали его часто во вполне корыстных целях, ничуть не мешает этому утверждению и не отвергается Шопенгауэром. Эта внутренняя созерцательность может быть неведома художнику. Может даже идти вразрез с его реальными мотивами. В конечном счете, выражаясь словами И. Бродского, гений при создании произведения просто склонен доверять интуиции языка больше, чем своей собственной. Интуиции созерцания, можно было бы сказать, больше, чем стремлениям воли. Форма следует за содержанием (фантазии, созерцания), но само содержание произведения, по сути, есть *форма*.

Музыка. Шопенгауэр последовательно рассматривает выражение различных ступеней объективации воли в различных искусствах. Однако одно из искусств полностью выпадает из этой сферы. Это музыка. Музыка не входит в систему прекрасных искусств, но стоит особняком. В ней не действует общий для всех искусств принцип, она организована совершенно по-другому. И музыка имеет грандиозное значение для Шопенгауэра: неслучайно он посвящает ее анализу целую отдельную главу.

Мало того, пожалуй, именно в этой части система искусств из формальной схемы, дающей простор примерам, перерастает в сущность

всей теории. И именно в этой части эстетика Шопенгауэра оказала на последующую мысль наиболее явное, не скрытое влияние.

Музыка, как и другие искусства, объективирует волю, выражает ее. Но в то время как другие действуют косвенно, через представления-идеи, музыка выражает ее *напрямую*. Она сама есть первичная объективация воли. В этом состоит тайна особой мощи и непосредственности ее воздействия.

Словом, музыка не есть плод созерцания идей, не есть плод погружения в чистое познание. Напротив, здесь воля предстает во всем своем буйстве и величии. Мир, говорит Шопенгауэр, можно назвать как воплощенной волей, так и воплощенной музыкой! [Шопенгауэр, т. 1, с. 371]

Для сознательной души это воплощение, схваченное в своем целом (и все равно, осознавать ли суть мира или вслушиваться в музыку) выявляет всю его трагическую конфликтность. Жизнь в мире, погруженность в мотивы — есть подчинение воле. Но схватывание мира в целом, как и слушание музыки, — есть возвышение над волей. В музыке, как и в мире, осознанном в целом, проявляется неразрешимое, неизбежное сущностное страдание. Любая музыка есть трагедия в высочайшем своем накале, готовом разрешиться тотальным отречением от воли к жизни.

Таким образом, по всем своим определениям музыка — это единственное в своем роде *возвышенное* искусство. Вслушивание в музыку подобно занятию философией: «*музыка — бессознательное метафизическое упражнение души, не ведающей, что она философствует*», — перефразирует Шопенгауэр определение Лейбница, уподоблявшего музыку математическому упражнению. А полное и детальное объяснение музыки, если бы только его удалось достичь, было бы, по его мнению, в то же время и наиболее истинной философией [Шопенгауэр, т. 1, с. 373].

Музыка выражает волю. Но, как уже утверждалось, весь возвышающий метафизический трагизм раскрывается в ней и ведет к самоотрицанию воли только для сознательной души. В то время как подчинение музыке есть, собственно говоря, то же, что и подчинение воле. Никакой особой созерцательности для подпадания под это влияние не нужно. Поэтому действительна любая музыка. Не удивительно, что музыка всегда почиталась особо и оказывалась столь незаменимой как для любых религиозных таинств, ритуалов и просто идеологических систем, так и для простого увеселения, развлечения, разрядки. Но лишь мелодия, говорит Шопенгауэр, законченная от начала до конца, есть как бы «история освещенной сознанием воли». Именно освещенность созна-

нием делает музыку возвышающей. В этом контексте не удивительно также, что развитие сложных и разнообразных мелодических форм музыки сопутствует развитию сложных форм субъективной рефлексии: ведь самораскрытие музыки есть самопознание воли. Потому, должно быть, позднее О. Шпенглер, представитель философии жизни, на формирование которой учение Шопенгауэра оказало радикальное влияние, называет именно музыку наиболее явственной характеристикой западноевропейской культуры, выражающей самое ее ядро.

Нельзя не упомянуть и того влияния, которое трактовка Шопенгауэра произвела на само музыкальное искусство. Рихард Вагнер, с которого принято начинать описание модернистских процессов в музыке, не случайно посвятил Шопенгауэру свое «Кольцо Нибелунга». Именно в философии Шопенгауэра он нашел обоснование тех метафизических порывов, тех глубинных таинств, которые намеревался развить в своем искусстве, и, именно опираясь на это учение, раскрывал суть своих нововведений в теоретических работах. Вселенский трагизм, глубина страдания, внутренний неизбывный конфликт воли, заключенный в самой сути, самой сердцевине мира — это явная, осознанная и обозначенная цель его всеобъемлющего музыкального сценического действия, в котором последовательно и полно должна разворачиваться вся история страдающей воли, ведущая ее к последнему самоотречению. И мелодия Вагнера, как и история воли, бесконечна и непрерывна. И, так же как на том настаивал Шопенгауэр, она не стремится к подражанию частным ситуациям, но лишь к выражению самой метафизической их глубины.

Поэтому особенно любопытно, что Шопенгауэр не оценил Вагнера, остался к нему совершенно равнодушен. Возможно, в силу обычного для пожилых людей консерватизма, а возможно, в силу некоторой тонкости. Музыка говорит на языке, который недоступен разуму, и в ней как нигде гений и человек оторваны друг от друга. Шопенгауэр предпочитал классику: Моцарта, Бетховена, а композитором, в котором он находил наиболее ясное воплощение своей музыкальной теории, был Джоаккино Россини — автор десятков комических опер, и даже в трагических не отступавший от своей мажорной мелодики, чистый гений, придававший значение только музыкальной форме — но чуждый любой метафизике, писавший на заказ и достигший умопомрачительной популярности, но переставший писать, едва заработал достаточно денег для спокойной жизни. Пожалуй, в некотором смысле, он действительно больше соответствует духу теории Шопенгауэра, ведь музыка в ней выражает *сам мир* — а не рефлексию *о мире*. Или, возможно, это предпочтение

показывает, что дальнейшая рефлексия на этой почве, на почве искусства, уже не приведет к желанному результату. Что-то распадется: либо форма искусства, либо сила рефлексии. Искусство, каким бы предельно мощным оно ни было, дает лишь временное освобождение от воли. Опять мы можем увидеть, что, несмотря на предельное восхищение искусством и предельное несогласие с Гегелем, Шопенгауэр и здесь приходит к сходному результату, провозглашая ограниченность искусства и, в некоторой степени, его *прошедший* характер для ищущего дальнейших продвижений духа.

Литература

Источники

1. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1993. Т. I: § 30–52, Т. II: § 29–39.

Дополнительная литература

1. *Гардинер. П.* Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма. М., 2003.

Книга британского исследователя П. Гардинера представляет собой всестороннее и глубокое исследование учения А. Шопенгауэра, определяющее его место и значение в мыслительном контексте европейской культуры, прослеживающее влияние Шопенгауэра на мысль XX века. Глава 5 «Природа искусства» посвящена эстетическим воззрениям Шопенгауэра.

2. *Фишер К.* История новой философии. Артур Шопенгауэр. СПб., 1999.

Работа немецкого историка философии Куно Фишера (1824–1907) представляет собой фундаментальное историко-философское исследование, вошедшее в многотомный труд «История новой философии». В ней излагается генезис идей Шопенгауэра, воссоздается его творческая биография. Главы 12 («Созерцание идей. Гений и искусство»), 13 («Царство прекрасного и искусства»), 14 («Иерархия искусств») посвящены анализу разных сторон эстетической концепции Шопенгауэра.

Темы семинарских занятий

1. Место эстетики в учении Шопенгауэра.

2. Эстетика Шопенгауэра и развитие европейской эстетической традиции.

3. Прекрасное и возвышенное в эстетике Шопенгауэра.
4. Чистый субъект познания. Учение о гении.
5. Система искусств по Шопенгауэру.

Темы курсовых работ

1. Эстетика Шопенгауэра и кризис классической эстетической традиции.
2. Эстетические концепции Шопенгауэра и Ницше.
3. Эстетика Шопенгауэра и искусство модерна.
4. Преломление эстетических идей Платона и Канта в философии Шопенгауэра.
5. Взаимосвязь этического и эстетического в учении Шопенгауэра.
6. Эстетические системы Шопенгауэра и Гегеля: сравнительный анализ.
7. Роль музыки в философии Шопенгауэра.
8. Шопенгауэр и пути развития европейской музыкальной традиции.

Глава 13

МНОГОГРАННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ. РУССКАЯ ЭСТЕТИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Приступая к изучению русской эстетики XIX века, мы, прежде всего, сталкиваемся с проблемой ее структуризации и хронологической систематизации. С середины XVIII века, с момента выхода работы А. Баумгартена «Эстетика», новую науку трактовали как философию красоты (в русской терминологии того времени — «изящного») и искусства. Поэтому при рассмотрении русской эстетики следовало бы прежде всего обратить внимание на философское содержание идей, высказанных мыслителями, а затем уже, отталкиваясь от этого философского ядра, проследить те связи, которые эстетика имеет с художественной критикой и непосредственно с искусством. Такая схема вполне применима для изучения западноевропейской эстетики XIX века, так как в этих странах сложилось довольно четкое разделение общественной мысли на гуманитарные науки (философия, включая эстетику; история, искусствоведение, социология, экономика), общественно-политическую публицистику, художественную литературу (беллетристику) и литературную критику. Ситуация в России была иной: в российской жизни значимость общественных проблем была столь велика, что в стороне от них не могли оставаться ни литература, ни искусство, ни философия, ни тем более эстетика, чем в значительной мере определилась концентрация общественной мысли на литературе и литературной критике, как поле борьбы различных идейных течений.

Остротой идейной борьбы объясняется полемическая направленность большинства эстетических работ, особенно середины — второй половины века, авторы которых, причисляя себя к тому или иному лагерю, в разгар полемики иногда не удерживались от некорректных

выражений в адрес противников, хлестких фраз, наклеивания друг на друга ярлыков. (К сожалению, все это стало традицией и потом не раз повторялось в нашей эстетике и критике следующего — XX века.) Но и в более спокойное время первых двух десятилетий XIX века (до восстания декабристов) от эстетики, в соответствии с принципами просветительского классицизма, требовалась гражданская полезность, участие в общественной жизни, она не могла быть оторвана от морали, религии, риторики и поэтики. Эстетика должна была внести свой вклад в процесс просвещения, вырабатывать правила для создания высокоморальных художественных произведений (правила для гения), правила восприятия и оценки произведений с точки зрения норм хорошего вкуса (эстетическое воспитание зрителей) и тем самым формировать благовоспитанного, просвещенного гражданина. С середины века задачи морального воспитания граждан заслоняются другими, теперь считавшимися более важными, — просвещение народных масс, пропаганда научных знаний, а позже — революционная агитация. Вовлеченность эстетики в круг этих проблем привела к тому, что она не могла ограничиться вопросами философского и научно-академического изучения искусства.

Такое положение эстетики в России, ее тесную связь с литературой, хорошо объясняют слова А. И. Герцена, назвавшего русскую литературу единственной трибуной, с которой у народа, лишенного политической свободы, может звучать живое слово, выражение протеста против окружающей действительности.

Из вышесказанного следует, что русскую эстетику XIX века сложно четко структурировать. Мы предлагаем следующий подход: с одной стороны, надо учитывать, что русская эстетика была не однолинейной, она являла собой не только художественную критику, но имела достаточно развитый философский уровень трактовки эстетических проблем и быстро развившуюся во второй половине века академическую науку об искусстве. Но с другой стороны, все эти уровни эстетического мышления имели четко выраженную направленность на литературу. Искключительную роль художественной литературы в российской жизни хорошо объясняют слова А. И. Герцена, назвавшего русскую литературу единственной трибуной, с высоты которой народ, лишенный общественной свободы, может услышать голос своего возмущения и совести. Следовательно, мы не можем избежать того, что хронология эстетической мысли будет приближаться к периодизации, имеющейся в литературоведении. Таким образом, в развитии русской

эстетики XIX века прослеживаются четыре стадии: первая треть века, в общих чертах совпадающая с периодом классицизма; романтическая настроенность умов в следующем десятилетии; реализм — середина века и, наконец, — последняя треть века, время рождения новых веяний в искусстве, искусствознании и философии. В первом периоде было заметно влияние баумгартеновской линии в эстетике и классицистской поэтики; далее — произошло появление самостоятельной философской эстетики (во втором периоде); в третьем периоде наблюдается сближение философской эстетики с литературной критикой вплоть до ее поглощения последней. В конце века русской философской эстетике был дан шанс возродиться в деятельности В. С. Соловьева, предвещавшей Серебряный век, русский духовный ренессанс и бури XX столетия.

С начала XIX века в России эстетика стала обязательной дисциплиной для изучения в гимназиях и высших учебных заведениях. В университетах практиковались также открытые лекции по эстетике, собиравшие большие аудитории слушателей. Лекции читали П. А. Сохацкий, А. Ф. Мерзляков в Московском университете, Л. Якоб в Харьковском, П. Е. Георгиевский — в Александровском Царскосельском лицее; можно было назвать и другие имена пропагандистов новой науки¹. В связи с внедрением эстетики в учебный процесс потребовались руководства, учебники и учебные пособия. В этих целях было переведено несколько работ последователей Баумгартена, прежде всего Эберхардта и Эшенбурга. Но этим дело не ограничивалось. Русские профессора, прекрасно владея европейскими языками, могли изучать в подлинниках классиков античной философии, представителей французской поэтики XVII–XVIII веков, английской сенсуалистической эстетики. В созданных ими в тот период работах, в основном — издаваемых лекциях, мы находим переработку и адаптацию к потребностям русского образования идей немецких ученых Мейера, Зулцера, Мейнерса, Риделя, Аста, Бутервека, а также классиков французской поэтики Буало, Дюбо и Баттё, англичан Хатчесона, Берка, Юма, Хоума. В конце 20-х — начале 30-х годов появились и полные обзоры истории эстетических учений, принадлежащие И. Н. Среднему-Камашеву и А. И. Кроненбергу.

Рассмотрим теоретические труды по эстетике наиболее представительных авторов первой трети XIX века: А. Ф. Мерзлякова, П. Е. Георг-

¹ Подробнее см.: *Соболев П. С. Очерки русской эстетики первой половины XIX века.* Л., 1972.

гиевского, первого систематизатора эстетических идей И. П. Войцеховича, а также Л. Якоба, проводника кантианской линии в русской философии.

Мерзляков начинает свои лекции с определения того, что представляет собой эстетика как наука: «Именем эстетики называется философия изящных искусств, или наука, содержащая в себе как всеобщую теорию, так равно и правила изящных искусств, из наблюдений вкуса извлеченные»¹. Далее дается краткая сводка идей, содержащихся в истории. Упоминаются имена Аристотеля, который, по мнению Мерзлякова, ограничился наблюдением того, что встречается приятного в поэзии, но не открыл общих законов; Дюбо, построившего теорию искусства на потребности человека занимать разум разного рода деятельностью; Баттё, нашедшего общее основание для целого ряда искусств в стремлении подражать изящной природе; Баумгартена, который причину приятных чувств находил «в темном уразумении совершенства»; Зильцера, создавшего словарь изящных искусств и исследовавшего психологические причины возбуждения приятных чувств под воздействием изящного.

Переходя к изложению своих мыслей об эстетике, Мерзляков предлагает разделить эту науку на три части: первая — умозрительная часть — философия изящных искусств, вторая — практическая часть, где должны быть описаны виды и жанры искусств, и, наконец, третья, в которой выводятся правила для художников, касающиеся «изобретения» (инвенции — термин риторики), «расположения» (диспозиции) и «обработки» предмета соответственно действию каждой части произведения. Не забывает профессор и о том, что надо объяснить слушателям, в чем заключается польза от эстетики. Она многообразна: эстетика может «подать помощь художнику», научив его правилам «делания»; для любителя искусства «быть руководительницей в его суждениях» и научить его из удовольствия, доставляемого изящными искусствами, «извлекать важнейшую пользу, для которой они существенно предназначены». Польза же состоит в том, что эстетическое чувство вызывает нравственное чувство добра, «обрабатывает нашу чувствительность, делает ее более нежной». Сочетающая в себе черты классицизма и сентиментализма, эстетика Мерзлякова заканчивается таким суждением о смысле искусства: «Цель изящных искусств требует,

¹ Мерзляков А. Ф. Замечания об эстетике // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 140.

чтобы разительным изображением добра и зла возбуждаемые были к одному пламенная любовь, к другому сильная ненависть»¹.

Лекции по эстетике Е. П. Георгиевского, читанные в Александровском лицее (вполне вероятно, что среди его слушателей был и А. С. Пушкин), также начинались с изложения «мнений древних» и «мнений новых» о красоте и искусстве. Но ни одно из них — ни эмпирический, ни умозрительный подходы — его не удовлетворяет. Первоочередная задача науки состоит в том, полагает Георгиевский, чтобы «найти постоянную точку зрения, из-под которой бы независимо от всех метафизических понятий, можно было объяснить чувствование изящного и сообразно с оным объяснением положить основательные правила к рассмотрению о прекрасном в природе и искусстве»². Из такой постановки вопроса вытекает план исследования: сначала «всеобщая аналитика, нахождение эстетических сил, воздействующих на душу человеческую»³, затем исследование таланта и вкуса, после чего составление пособий и правил, помогающих творцам разных видов искусства в их деятельности. Прекрасным предметом Георгиевский называет такой, к которому мы имеем «свободное расположение», вызывающее «благородный образ мыслей» (здесь впервые вводится кантовско-шиллеровская тема свободного отношения к предмету эстетического восприятия). Таким образом, прекрасное складывается из совместного действия трех сил: истинного, доброго и божественного. Далее Георгиевский переходит к психологическому исследованию человеческих чувств (такое смешение философии с психологией было общепринятым в эстетических трактатах того времени). Особенное внимание Георгиевский обращает на воображение, так как эта способность души интегрирует в себе все остальные, а потому воображение наиболее адекватно эстетическому состоянию как органическому соединению всех душевных сил. Эстетическое удовольствие (Георгиевский называет его «благорасположением», выбирая в русском языке тот термин, который наиболее близок кантовскому *Volgefallen*) возможно только тогда, когда человеческие силы приводятся в свободную деятельность. Но воображение должно быть всегда руководимо рассудком, иначе оно, предавшись своему полету,

¹ Там же. С. 151.

² Георгиевский Е. П. Введение в эстетику // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 194.

³ Там же. С. 202–203.

производит «чудовища, фантазму и мечту»¹. Как тут не вспомнить сентенцию Буало: «Но забывать нельзя, поэты, о рассудке!» Так же, в духе классицизма Георгиевский настаивает на том, что форма должна выражать определенное духовное содержание и соответствовать ему. В таком случае появляется выражение, или выразительность. Именно выразительность является тем признаком, который отличает прекрасное от красивого (*elegance*), представляющего собой одну только «приятную исправность эстетических форм»². Вслед за этим Георгиевский рассматривает и другие модификации прекрасного — грацию, прелестное, нежное и др. В целом его курс эстетики грешит описательностью, в которой растворяется искомая им «постоянная точка зрения на чувство изящного», если таковая действительно была им найдена.

По сравнению с дескриптивным характером лекционных курсов вышеназванных авторов «Опыт начертания общей теории изящных искусств» И. П. Войцеховича обладает большей систематичностью. В нем еще сильнее акцентируется практическая значимость для юношества предлагаемой им науки, «сколько приятной, столько полезной и необходимой»³. Главная цель эстетики — приближение человека к совершенству, а это возможно благодаря развитию его душевных способностей. Основное содержание трактата Войцеховича — «исчисление изящных искусств» и создающих их «эстетических сил». После подробной классификации практически всех искусств, известных в его время, как механических (ремесленных), так и свободных, Войцехович обращается к теме гения и таланта, позволяя первому творить более свободно, как пролагающему новые пути в искусстве, тогда как второй представляется способным лишь к следованию путями гения или копированию его шедевров.

Желание отойти от баумгартеновской линии в эстетике, служившей, так или иначе, обоснованием классицизма в поэтике и других искусствах, прослеживается в учебнике по философии Л. Якоба, стремившегося познакомить русскую публику с идеями Канта. Раздел эстетики в его учебнике основывается на «Критике способности суждения», обосновывающей невозможность выведения правил для творчества (гения),

¹ Там же. С. 214.

² Там же. С. 224.

³ *Войцехович И. П. Опыт начертания общей теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 285.*

допускающей только субъективную всеобщность вкуса и этим самым лишаящей эстетику статуса строгой науки. Значение эстетических идей Канта для немецкой литературы предромантической поры, освободивших ее от скованности догматическими правилами классицистской поэтики, общеизвестно. Но для русского общества такие новшества могли показаться преждевременными. Поэтому Якоб смягчает некоторые формулировки кантовской эстетики, понимая, что они не будут восприняты его слушателями, воспитанными в атмосфере требования от науки и искусства служения гражданственности. Кроме того, он насыщает кантовскую эстетику привычными для русского уха идеями психологии и философии морали. Гораздо больше внимания, чем Кант, он уделяет трогательному, прелестному, занимательному, смешному, т. е. всему тому, что, по Канту, относится не к свободной красоте, а к «привходящей». В отношении искусства Якоб также настаивает на том, что одного изящного для «обольщения» искусством недостаточно, нужна выразительность, т. е., чтобы сквозь форму просвечивала четко воспринимаемая идея.

Подводя итоги первого этапа развития русской эстетики, можно сделать следующие выводы. Русские пропагандисты эстетических знаний демонстрируют свою образованность, умение синтезировать различные точки зрения, но новой самостоятельной эстетической системы так и не было ими создано, да, видимо, они к этому и не стремились, ставя перед собой прежде всего просветительские цели. В построении учебных курсов заметно влияние такого способа расположения материала, с каким мы встречаемся в традиционных риториках и поэтиках. И это понятно, так как эстетика включалась в один ряд с такими науками, как теория права, логика, этика («ифика»), риторика, перед которыми ставилась задача воспитать культурного, порядочного, образованного гражданина, знающего и выполняющего законы государства, правила логики, правила хорошего тона и вкуса.

Первый период знакомства русского общества с эстетикой неожиданно закончился в 1825 году, когда правительственным указом преподавание эстетики и философии в учебных учреждениях было отменено. Тем самым существование академической эстетики было прервано на тридцать лет. Эстетика продолжала оставаться предметом изучения и разработки в философских кружках; одновременно споры о сущности и назначении искусства перешли на страницы журналов, включившись в активную литературную полемику по проблемам современной литературной жизни. Но в том же 1825 году в мире эстетики произошло собы-

тие, получившее широкий резонанс в общественных кругах. В Петербурге вышла в свет книга профессора университета А. И. Галича «Опыт науки изящного», где он предложил свое оригинальное систематическое изложение эстетики, знаменовавшее переход от чисто просветительского этапа русской эстетической мысли к подлинно философскому.

Эстетика А. Галича. С первых же строк своего трактата Галич заявляет, что «наука изящного» возможна только как философия, а не как поэтика, психология или теория искусства. Понимая всю трудность поставленной задачи, он как бы извиняется в предисловии за свою дерзновенную попытку создать целостную теорию еще не существующей в философии науки. Чтобы взяться за осуществление такой цели, необходимы серьезные основания: солидный багаж философского знания, тонкое ощущение природы искусства, свобода мыслительной способности. Чувствуя в себе такие силы, Галич смело вступает на намеченный путь. В первой части он демонстрирует превосходное знание истории эстетической мысли от древности до современности, упоминает имена всех классиков немецкой эстетики до Гегеля, включая братьев Шлегелей. Правда, у него не встречается имя Шеллинга, хотя с его сочинениями «Система трансцендентального идеализма» и «Речь об отношении изобразительных искусств к природе» русский философ, несомненно, был знаком, это прочитывается в его тексте. Что касается «Философии искусства» Шеллинга, то она была опубликована намного позже, тем интереснее отметить, что у Галича можно найти много сходного с этой неизвестной в его время работой немецкого философа.

Задача науки изящного, по Галичу, — уяснить общие условия, «по коим изящное, существуя в ряду прочих предметов окружающего нас мира, занимает место в порядке нашего мышления и чувствования»¹. Познав сущность изящного, мы сможем показать его проявления во всем том, «что подлежит его влиянию». Такой процесс разделяет науку на две части: общую и прикладную. В первой исследуется идея изящного, «сама в себе и во внутреннем составе», а также в общих отношениях к чувственному миру; вторая часть дает рассмотрение изящного в особенных видах искусства. «Науку изящного» нельзя, по мнению ее автора, считать «техникой искусства», которая стремится «образовать художников и поэтов», нельзя также считать ее и наукой о вкусе, имеющей желание

¹ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 209.

вывести для него правила. Из такого заявления становится ясно, что Галич хочет отмежеваться от своих университетских предшественников, преподававших эстетику по прописям нормативной риторики и поэтики. Для него эстетика — не упражнение в дидактике, не преподнесение правил того, как надо правильно творить и правильно судить об искусстве. Эстетика — философское познание искусства, а так как мы имеем дело со сложным творческим процессом, то и его познание требует углубленной рефлексии. Нельзя сказать, что Галич совсем отказывал своей науке в каких-либо практических связях с искусством, да это было бы и невозможно, так как любая фундаментальная или философская наука творится не сама для себя, а для приложения к практике, поэтому и он совершал выходы в практические области творчества, но выводы Галича из теоретических построений носили характер не норм и правил для художников, а только рекомендаций. В конечном счете цель системы эстетики ее автор видел в том, чтобы научить человечество правильно воспринимать «изящное» во всех проявлениях, предохранить его от искажений, «оживить любовь к идеалам, от которых зависит все благородное и великое в науках, искусствах и в жизни»¹.

Человек обладает тремя силами своей природы: законами разума, желания и чувствования. С помощью разума человек познает бытие, его цель — достижение истины; в соответствии с требованиями воли человек оценивает мир соответственно требованиям нравственного сознания; чувствование дает возможность ценить вещи по их приятному или неприятному воздействию на его организм². Там, где сходятся умственные и нравственные силы, там рождается эстетическое. Само по себе умственное и нравственное невидимы, но они обретают чувственный облик в изящном, «в совершенстве наружного вида». Изящное имеет свою цель в самом себе, и этим оно отличается, с одной стороны, от нравственного, а с другой, от приятного, так как в восприятии изящного должны быть устранены «вожделения грубых чувств». В этих высказываниях Галича узнаются кантианские мотивы. Но в целом он не кантианец; Галич считает высочайшим авторитетом в философии Платона и проводит платоническую линию в эстетике, т. е. выводит принципы красоты из разума, познающего самого себя в своем свободном развитии. Таким образом, Галич идет путями, параллельными не только Шеллингу, но и Гегелю, также требовавшему выводить принципы эстетики из разума.

¹ Там же. С. 210.

² Там же. С. 212.

В эстетике Галича изящное трактуется как сложная идея, относящаяся к чувственно-разумной человеческой природе, а не только к ее чувственной стороне. Такой уровень существования возможен благодаря свойствам природы «изящного», среди которых: а) «самостоятельное бытие», под которым Галич подразумевал отделение «изящного» от нравственного; б) способность «обтекать» области действительного и возможного мира во всяких формах, какие только способны к совершенному выражению внутреннего; и в) органическая целостность, отличающая «изящное» от прочих предметов, которые или по единству в разнообразии и по соразмерности занимают только смысл, а не чувства и воображение, или красивой наружностью пустых и бездушных форм пленяют чувства и воображение, не говоря ничего уму и сердцу». Указанные черты определяют и принадлежность «изящного» области фантазии, которая, «заимствуя представления свои от разума, облакает оные в форму, подлежащую созерцанию»¹.

Само по себе изящное не статично, но находится в движении, которое обеспечивают определенные «силы и законы» или категории — это вкус, гений и «чувство изящного». Поскольку изящное по своей природе принадлежит как разумной, так и чувственной природе, то оно соотносится с разумной деятельностью не менее, чем с чувственной. Но эта «разумность» у изящного особенная. Галич назвал ее «эстетический ум» или вкус, под которым понимал «навык холодного ума» или способность, обнаруживающуюся «при воздействии духовных сил, а не одних только чувственных впечатлениях». Вкус поддается развитию, и в нем «соединяются все интересы человеческого существа», поэтому «истинный вкус» есть «вкус многосторонний», а суждения, выносимые им, «должны служить общим мерилом изящного и дурного»².

Для воплощения изящного требуется активное деятельное начало — это и есть гений, который, по мысли Галича, состоит в способности свободной творческой фантазии духа претворять возникающие в нем замыслы в чувственные явления, находясь в состоянии вдохновения, т. е. в таком состоянии, когда художник «ощущает неудержимые порывы образующей силы»³. И в этом контексте гений художника есть «частица того великого, божественного духа, который все производит, все проникает и во всем действует по одинаковому закону»⁴.

¹ Там же. С. 215–216.

² Там же. С. 218.

³ Там же. С. 218–219.

⁴ Там же. С. 227.

Третьей силой, приводящей изящное в движение, Галич назвал «чувство изящного» или эстетическое чувство. Это «страждущая сила духа», которую от гения отличает отсутствие важного момента, составляющего сущность художника, — творческой активности, т. е. «чувство изящного» может только неосознанно принимать впечатления от явлений или идей, но само по себе не приводит ни к какой реализации. Три описанные категории Галич связывает в контексте проблематики изящного следующим образом: «все изящное познается и оценивается вкусом, производится гением, принимается чувством изящного»¹.

Красоты природы включают в себя явления изящные и возвышенные, но они не самостоятельны, существуют не для себя, а для человека, для картин, создаваемых из них. Поэтому мыслящий дух, с одной стороны, познает природу в ее устройстве, а с другой, чувствует потребность действовать на нее путем преобразования, воплощая в ней свою свободную цель имеющимися средствами. Владычество духа над природой и есть искусство, в нем дух человеческий преобразует ее по своим видам и потребностям. В искусстве присутствует идея, которая большей частью скрыта в природе. Искусства бывают механические (ремесла) и искусства роскоши. Кроме них есть искусство, называемое изящным, цель которого создавать произведения, дающие возможность бескорыстно наслаждаться созерцанием чувственного совершенства явлений. Изящное искусство, возбуждая гармоническое действие способностей человека, как это происходит в игре, открывает возможность наслаждения достоинствами бытия. Такое искусство, нравящееся само по себе, может быть использовано и для других целей, т. е. Галич говорит о возможности автономного и гетерономного функционирования художественных произведений. Подражание природе не может быть целью изящных (свободных) искусств, Галич оставляет подобную задачу на долю искусств механических, стремящихся удивить правдоподобием, и искусств роскоши, занимающихся ее украшением. Предметом изящных искусств является духовная жизнь человечества с его характерами, мыслями, чувствованиями, деяниями и приключениями, его историей, ибо она «представляет обширнейшее позорище (т. е. картину, зрелище. — Н. Д., В. П.) нераскрытых идеалов»², воплощаемых гением. «Прекрасное творение искусства происходит там, где свободный гений человека как нравственно совершенная сила запечатлевает божественную, по себе значительную

¹ Там же. С. 219.

² Там же. С. 230.

личную идею самостоятельно в чувственно совершенном органическом образе или призраке»¹.

Во второй части «Опыта науки изящного» рассматриваются смысл, техника, назначение, формы, язык разных видов искусства и выводятся соображения о том, что хорошо и что дурно для каждого из них. Искусство, по Галичу, есть изображение человеком своих мыслей и видений, а изображать — значит «приводить в явление», т. е. демонстрировать в чувственно воспринимаемой форме. Соответственно, искусства рассматриваются автором с точки зрения того, на какие органы восприятия они воздействуют. Так как у человека есть чувства внешние, обращенные к восприятию явлений в пространстве, т. е. и искусства внешних чувств — зрения, слуха и осязания, которые дают сведения о предметах, не разрушая их. (В противоположность этим чувствам, или ощущениям обоняние и вкус создают такой контакт с предметом, который наносит вред его существованию, поэтому они исключаются Галичем из числа эстетических.) Кроме них есть искусства внутреннего чувства, движущегося преимущественно во времени. Первые (пространственные) Галич называет «натуральными искусствами», они составляют область *художественного*. Вторые составляют идеальную область, т. е. *поэзию*. Первые пользуются натуральными знаками, заимствованными из природы, вторые — искусственными — словами.

Художественная деятельность «натуральных искусств» связана с обработкой «массы вещества», придающей ей некое «*образование*», покоящееся в пространстве. Поэтому они получили имя «образовательных искусств». К ним относятся пластика (ваяние), живопись, архитектура (зодчество), как свободные искусства, а также искусства мозаики, вышивки, художественного ткачества (гобелены) и цветочные композиции в садах (приятные, или прикладные, искусства). Вторая степень «вещественной жизни» означает деятельность «*дрожания*», или «сотрясанием вещества», производящего звук. С помощью звука выражаются вове душевные состояния, а форма, в которую они одеваются, — время. Художества, «извлекающие» душу, называются *тоническими, или музыкой*. Третье искусство, соединяющее в себе образовательную и тоническую стороны, есть *искусство театра* (оно у Галича называется театрика, или сценика).

Галич подробным образом рассматривает технику и эстетические возможности пластики и живописи, искусств, способных запечатлеть

¹ Там же. С. 232.

один момент времени, и вслед за Лессингом говорит о «плодотворном моменте», позволяющем расширить временной интервал за счет включения с помощью воображения событий, предшествующих изображенной сцене и следующих за ней. Оригинальность эстетической позиции Галича еще и в том, что он включает осязание, как «чувство основательнейшее», в число эстетических. В расчете на него пластические формы должны быть целостны, округлы, избегать острых углов и неожиданных впадин, чтобы по ним приятно было проводить рукой.

Из образовательных искусств музыка, как искусство тоническое, обладает наибольшими возможностями в установлении связи между «сердцем» и внешними формами, поэтому она пользуется звуком, исходящим как бы прямо из души. Структурные составляющие музыки — лад, мелодия и гармония. В основе своей они принадлежат «к первоначальным очарованиям голоса человеческого, как живого органа растроганной души»¹. Подражание голосу привело к созданию «звонящих орудий» и «фигуральной музыки». Из соединения образовательных и тонических искусств слагается искусство «третьей степени», в котором живое существо (актер) «само для себя цель и средство, само для себя причина и действие», на самом себе «являет и художника и живое его произведение». «Художество актера» образуется «пластическими и живописными телоположениями пантомима», музыкальными движениями танцовщика и «одушевленной речью декламатора». Поэтому здесь «нравственное чувство оскорбляется всеми телодвижениями и минами, в которых видно ограничение свободы духа»².

Переходя к «идеальным искусствам» — поэзии, Галич говорит о том, что в поэзии, как «идеальном искусстве умственных созерцаний», фантазия обладает наибольшей свободой творить пластические, живописные и музыкальные образы с помощью универсального средства, каковым является язык. Поэтому в широком смысле поэзия являет собой все искусства, ибо от нее заимствуют они свою сущность, а их отдаление от поэзии «происходит от особенного органа, какими они выражаются»³. Универсальность поэзии — в том, что она воспроизводит все стороны жизни человеческой. А так как жизнь состоит из созерцания, чувствования и деяния, то и поэзия проявляется в соответствующих формах: в эпосе передаются картины созерцаемой жизни, в лири-

¹ Там же. С. 247.

² Там же. С. 250.

³ Там же. С. 255.

ке — чувствования, в драме нас делают свидетелями представляемых событий. Тут же Галич устанавливает соответствие идеальных искусств образовательным: эпосе соответствуют «художества» — пластика и живопись, лирике — музыка, драме — «театрика», или «сценика». Здесь проявляется общий с Шеллингом и немецкими романтиками ход мысли, стремящейся показать, что все искусства представляют собой единство в многообразии, но систематизация искусств у русского эстетика иная, чем у них.

Заканчивает свое исследование Галич размышлением о романе, приобретающим в его время все большую значимость в литературном мире. Роман нельзя отнести ни к одному из известных родов поэзии. Роман — «соединение всех родов самостоятельной поэзии», он способен присвоить себе все, что каждый из них дал поэзии, поэтому роман представляет собой некое новое, еще непонятное для эстетики образование, выходящее за рамки поэзии в прозу (т. е. в риторику), но принадлежащее изящным искусствам. Размышления Галича над природой романа показывают, что, занимаясь философской эстетикой, он, так или иначе, проецировал ее на современный ему художественный и общекультурный фон, хотя его эстетика не дает достаточных оснований для того, чтобы четко привязать ее к какому-то определенному литературно-художественному направлению.

Русская философская эстетика. Работой Галича открывается новая — философская — страница русской эстетики. Исследованию данного периода посвящена книга Ю. В. Манна¹, в которой автор обосновывает право выделить в развитии русской эстетической мысли такой период, который можно было бы назвать философской эстетикой: «...Нужно признать существование особого явления, которое мы называем русской философской эстетикой. Под ней подразумевается такая постановка вопроса об искусстве, при которой он вводится в философскую систему и сознательно обосновывается как ее часть. Философская предоснова восприятия искусства (строго говоря, присущая любой художественной системе, в том числе классицизму, романтизму и т. д.) здесь уже ощущается недостаточной и уступает место целенаправленному включению искусства в философское наукоучение»². Носителями идей философской эстетики Ю. Манн считает Д. В. Веневитинова,

¹ См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969.

² Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 4–5.

Н. И. Надеждина, И. В. Киреевского, В. Ф. Одоевского, С. П. Шевырева, Н. В. Станкевича, В. Н. Майкова. По подбору имен можно заметить, что они составляли ядро московского кружка «любомудров» (1823–1825 гг.) и отчасти кружка Станкевича, сложившегося в 30-е годы. Сразу же возникают вопросы: по какой причине автор не включил в философскую эстетику А. И. Галича, являвшегося современником московских любомудров? Почему нет главы о В. Г. Белинском (его имя только упоминается), а ведь он был непременным участником заседаний кружка Станкевича? И как вообще обосновываются границы начала и конца данного периода? Из приведенной цитаты следует, что, признавая факт наличия философской основы у любого литературно-художественного движения и соответствующей ему литературной критики, автор включает в философскую эстетику только те имена и те движения, в которых философский пласт был выражен не имплицитно, а эксплицитно, вот почему, скажем, Мерзляков не попадает в число «философских эстетиков». Но ведь так нельзя сказать о Галиче и в равной мере о Белинском, который хотя и менял свои философские убеждения на протяжении жизни, но они всегда у него были и выражались открыто вплоть до последнего периода, когда, пройдя искусы идеализма, он пришел к материализму, утопическому социализму и другим европейским философским веяниям первой половины XIX века. Можно также спросить: разве магистерская диссертация Н. Г. Чернышевского не была философским сочинением, в котором он прямо называл себя последователем Л. Фейербаха, стремящимся распространить его философские идеи на эстетику? А куда отнести мощное «вторжение» в эстетику философских идей В. С. Соловьева, ознаменовавшее переход русской эстетической мысли с уровня литературно-критической, публицистической полемики 50–70-х годов к новому этапу, свидетельствующему о начавшихся переменах во всей русской культурной жизни в конце века? Понятно, что в таком тонком деле, как разграничение духовных течений, трудно провести четкие водоразделы. Поэтому заданные вопросы и замечания сделаны не в упрек автору исследования русской философской эстетики, а только для того, чтобы напомнить: эта проблема еще требует дальнейшей разработки.

Основой философии любомудров была философия тождества Шеллинга, которую они развивали и приспособливали к русским условиям, как во время существования, так и после роспуска кружка. Наиболее сильно философский интерес был выражен у Д. В. Веневитинова. Веневитинов, проживший всего 22 года, предстает глубоким мыслителем,

сумевшим понять насущные задачи своего времени. В работе «О состоянии просвещения в России» он полагал необходимым, особенно для России, обратиться в поисках теоретических оснований к философии, чтобы «образовать единую систему мышления» в отношении изящных наук¹, считал, что «все науки сводятся к философии и из ней обратно выводятся».

Без философии, полагал юный мыслитель, невозможно дальнейшее развитие ни литературы, ни литературной критики. Философия и поэзия тождественны, истинный философ не может не быть поэтом, убежден Веневитинов, точно так же как поэт — философом. Веневитинову философия давала ключ не только к пониманию тайн природы поэзии, но и к осмыслению ее исторического пути. Одним из первых в России он стал развивать исторический взгляд на поэзию, который должен был наметить хотя бы в общих очертаниях ее будущее. Поэзия, по Веневитинову, прошла стадию эпическую, соответствующую юности человечества (древние греки), затем лирическую, а дальше она должна будет достигнуть синтетической формы, в которой эпическое и лирическое начала сольются в третьем.

Идеи, намеченные Веневитиновым, были подхвачены и уже более уверенно разработаны Н. И. Надеждиным. Под гипотезу будущего синтеза классики и романтизма Надеждин подводит свою философскую базу, имеющую в качестве источника философию тождества, но дополненную собственными соображениями.

Остановимся вначале на понимании Надеждиным природы красоты, творчества и искусства, вытекавшем из его следования платонической линии в философии. Подобно тому как нравственное чувство представляет собой феномен (явление) идеи блага, а убеждение — феномен истины, так и эстетическое чувство для Надеждина есть феномен идеи красоты (изящного). Сама же идея изящного являет собой гармонию духа и природы, истины и блага, а в произведении искусства, чтобы оно вызывало эстетическое чувство, должны гармонически соединяться идея и форма. При этом как идея, так и форма имеют определенные наборы свойств, которые делают их доступными восприятию. Свойства идеи — единство и простота явлений, «всеобъемлемость» и «изобразимость». Свойства формы противоположны: чтобы привлечь к идее, форма должна быть сложной и разнообразной, иметь индивидуальные

¹ Веневитинов Д. В. О состоянии просвещения в России // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 204.

особенности, но вместе с тем форма должна быть прозрачной, чтобы прояснить идею. Соединение идеи и формы возможно при нескольких условиях, которые Надеждин делил на две группы: отрицательные, т. е. такие, без которых это соединение не произойдет, и положительные, которые рожают гармонию. Прежде всего, идея и форма должны быть сообразны друг другу, между ними недопустимо противоречие — это условие истинности. Эстетическое явление, рождающееся в соединении идеи и формы, должно удовлетворять нравственному чувству и быть сообразно своей цели — таково условие доброты. Третье обязательное условие — определенность, которая не допустит двусмысленности эстетического явления. Гармония рождается тогда, когда явление согласуется с вечной идеей Бога и наполнено жизнью — потенцией развития из собственного бытия. Поскольку изящное представляет собой воплощенную идею, то необходима сила, реализующая это воплощение. Вслед за Шеллингом Надеждин такую силу человеческого духа находил в гении. Творчество гения предполагает силу идей (ум) и силу образов (фантазия). Гений творит в состоянии вдохновения, которое есть высшее гармоническое взаимодействие ума и фантазии¹.

Исходя из своей концепции центробежных и центростремительных сил человечества, Надеждин определяет два типа творчества: одно внешнее, материальное (к нему он относил античную культуру и искусство), а второе внутреннее, идеальное (средневековый «романтизм»). По отдельности эти формы уже исчерпали себя, но в единстве, «всеобщности» они дадут искусству новую будущую жизнь, в которой сойдутся оба полюса бытия. Из стремления к «всеобщности» следуют две главные потребности искусства — *естественность* и *народность*. Под естественностью Надеждин понимал целостность и единство, к которым стремится новый гений, изображая духовный и вещественный мир. В трактовке народности Надеждин сближался с Веневитиновым — оба видели ее не во внешних проявлениях (не в «черевиках и бородах», как выражался Веневитинов), а в отражении духа народа и тех природных мест, где он живет, где рождается искусство. Потребность в народности не была характерна для прошедших эпох, с ней связано дальнейшее развитие литературы².

¹ Надеждин Н. И. Лекции по теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 478–507.

² Надеждин Н. И. О современном направлении изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 452–559.

После публикации Надеждиным в издаваемом им журнале «Телескоп» «Философического письма» Чаадаева он был сослан, журнал закрыт, и, хотя его научная деятельность не прекратилась (Надеждин занимался этнографическими исследованиями), на поприще критики он уже не вернулся.

Кружок Станкевича. Эстетическая эволюция Белинского.

В Московском университете в начале 30-х годов сложились два студенческих кружка, объединивших молодежь, интересующуюся общественной жизнью России и Европы, стремившуюся понять проблемы философии, политики, морали, права вне системы казенного преподавания этих предметов, тем более что философия вообще не преподавалась в то время. Ими были кружки А. И. Герцена и Н. В. Станкевича. В первом уделяли больше внимания социально-политическим вопросам, а в кружке Станкевича главное место занимали вопросы философии и литературы. В дружеский круг Станкевича в разное время входили писатели, поэты, мыслители, среди них В. Г. Белинский, К. С. Аксаков, М. А. Бакунин, В. П. Боткин, М. Н. Катков, Т. Н. Грановский, К. Д. Кавелин. Не будучи одаренным литературным деятелем, Станкевич тем не менее был тонким знатоком современной философии и эстетики и стремился познакомить с ними своих друзей. На лекциях Н. И. Надеждина Станкевич открыл для себя историю мировой культуры и философии. От увлечения Кантом, Шеллингом, Шиллером, Гете он перешел к серьезным занятиям философией Гегеля и был одним из первых, кто познакомил русское общество с философскими идеями и эстетикой великого диалектика. Вероятно, под влиянием Станкевича в 1837 году М. Катков осуществил первый русский перевод гегелевских «Лекций по эстетике», сделав их доступными Белинскому, не имевшему возможности прочесть их в оригинале.

С момента появления кружка и до отъезда Станкевича за границу в 1838 году Белинский занимал одну из самых активных позиций в этом дружеском объединении. Многие идеи молодого Белинского впервые возникли в беседах со Станкевичем. В статье Белинского «Литературные мечтания» (1835 г.) чувствуется влияние Шеллинга и немецких романтиков. В ней говорится, что искусство призвано «воспроизводить в слове, звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы», сама же идея есть «мысль единого, вечного Бога», а ее формы — «великое зрелище абсолютного единства в бесконечном разнообразии». Творчество художника — священное таинство, оно проходит три состояния или этапа (акта — по Белинскому): первый — потребность творить, в нем художником овладевает идея; второй этап — вынашивание и созерцание идеи, здесь

идея проясняется, облекается в образы, переходит в идеалы, которые, в свою очередь, тоже постепенно зреют и становятся видны художнику вполне отчетливо; в третьем акте происходит воплощение идеи в доступные другим людям формы. Свобода творчества, в его понимании, есть свобода «от лица творящего при зависимости от него» — художник подчиняется идее, но предстает и рабом, и господином воплощаемой идеи, придавая ей черты своей индивидуальности, своего времени и народа¹.

Тема народности в ранних работах Белинского трактовалась с позиций синтеза идей Надеждина и немецких романтиков. С одной стороны, народность определялась особенностями народного духа, мыслей и взглядов, языка и религии. С другой стороны, считалось, что народность надо находить в обычаях народа, климатически и географически обусловленных. По мнению Белинского, лучше всего атрибуты нашей народности сохранились в простонародье. «Чернь» была менее подвержена влиянию Европы, тогда как образованное общество на волне подражания утратило прежние черты и не получило пока нового «определенного образа и характера». Поэтому фактически «наша народность покуда состоит в верности изображения картин русской жизни, но не в особенном духе и направлении русской деятельности, которые бы проявлялись равно во всех творениях, независимо от предмета и содержания оных»². При этом он говорил об отсталости и бедности культуры, закрытой от новых европейских течений, надеялся на русскую критику, которая призвана «распространять в своем отечестве уже известные, оседлые понятия» об изящном³. Белинский сам стремился осуществить эту мечту, работая сначала во вверенном ему отделе критики журнала Надеждина «Телескоп», затем в «Московском наблюдателе», а позже в петербургских «Отечественных записках» и в «Современнике».

Во второй половине 30-х годов XIX века после публикации «Философического письма» Чаадаева в русском образованном обществе началось брожение. В попытках ответить на вопросы, заданные автором «Письма», в разных трактовках романтической идеи народности зарождался известный спор западников — большинство из них вышли

¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1982. С. 131.

² Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988. С. 102.

³ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1982. С. 128.

из кружков Герцена и Станкевича — и славянофилов (И. С. Аксаков, К. С. Аксаков, И. В. Киреевский, П. В. Киреевский, А. И. Кошелев, Ю. Ф. Самарин, А. С. Хомяков).

А. С. Хомяков — один из самых последовательных русских славянофилов — свою философско-эстетическую позицию высказал в 1836 году сразу после выхода «Философического письма» (в статье «Несколько слов о “Философическом письме”»). Изысканное искусство, по мнению Хомякова, обязано своим существованием религии — оно ведет к самопознанию и призвано усиливать «действие наших нравственных способностей»¹. Оно должно быть народным, выращенным и вдохновленным традициями предков, поскольку через народ открывается доступ ко всему человечеству. В искусстве выражается вся полнота жизни, поэтому художник не может творить усилиями собственной личности, в нем действует духовная сила народа, его вера и воля². Россия, перенимая западное «просвещение умственное и вещественное» со времен Петра, за прошедшее время утратила связь со своей внутренней жизнью. Результат этого насильственного просвещения — «бледное слово и бледная мысль»³. Счастливыми исключениями из этого печального правила, считал Хомяков, являются сочинения Гоголя и Глинки. Обращение к русской народности Хомяков видел не только в абстрактном слиянии «с жизнью Русской земли», но в том числе и в возрождении обычаев, которые станут средством для достижения полного единства⁴.

Разрыв общества с народом, о котором говорили славянофилы, Белинский объяснял как переходный период молодой отечественной культуры. Просвещение общества со временем устранил этот разрыв. Вместе с тем это образование следует начинать с личности, развивать личностное начало в народе. Искусству в этом контексте отводилась роль просветительская. Связывая народность с самобытностью жизни, Белинский в чем-то солидаризируется со славянофилами, утверждая, что реформы Петра I вогнали клин между образованным обществом и народом. Русская

¹ Хомяков А. С. Общая цель искусств. О зодчестве // Хомяков А. С. Всемирная задача России. М., 2008. С. 480.

² Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 128.

³ Хомяков А. С. Письмо в Петербург по поводу железной дороги // Хомяков А. С. Всемирная задача России. М., 2008. С. 489.

⁴ Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 149.

литература XVIII века была отражением жизни общества, оторванного от народа, а потому, делает вывод Белинский, «у нас нет литературы», хотя есть отдельные выдающиеся носители русской словесности, такие как Ломоносов, Державин, Крылов. Другая литературно-критическая статья Белинского этого же времени, «О русской повести и повестях г. Гоголя», продолжает тему народности, которая, как считает критик, бессознательно присутствует в раннем творчестве Гоголя.

В 1837 году Белинский знакомится с философией и эстетикой Гегеля и с головой уходит в открывшийся ему новый мир. Тезис Гегеля «все действительное разумно, все разумное действительно», понятый не диалектически, а буквально, на некоторое время превратился в мировоззренческое кредо Белинского. Действительность, вспоминал позже критик, стала для него «равнозначительна слову Бог». Соответственно поменялся и его взгляд на искусство. Хотя у Гегеля искусство трактовалось как выражение абсолютной идеи, но идеал (идея в чувственной форме) понимался как соответствующая своему понятию действительность, поэтому и для русского мыслителя требование к искусству быть верным действительности стало основным. Содержание произведения — жизненные идеи, а форма — красота.

Период «примирения с действительностью», который Белинский позже не просто критиковал, но, можно сказать, проклинал, тем не менее обогатил его новыми идеями и способствовал расширению его умственного кругозора. У Белинского появился исторический взгляд на события, что, в частности, привело к переоценке значения русской литературы послепетровского времени; ему стало ясно, что без нее не было бы того мощного движения в современной российской словесности, свидетелем которого он стал. Возникает оптимистическая вера в возможность справедливого социального устройства человечества. К этому времени (начало 40-х гг.) относятся его литературно-эстетические статьи, написанные еще в гегелевской методологии: «Идея искусства», в которой искусство определяется как идея в образе, или образное мышление; «Разделение поэзии на роды и виды», где Белинский использовал гегелевский метод выделения трех родов, или жанров, поэзии: эпоса, лирики, драмы, уделяя внимание также роману; «Общее значение слова литература», а также несколько статей о народной поэзии, где опять всплывает тема народности. Оставаясь защитником принципа свободы искусства, Белинский допускает, что кроме высокой литературы есть еще «беллетристика», для которой тенденциозность, проповедь каких-либо нравственных и общественных идей не противопоказана.

Вскоре «принцип реальности» в аспекте его историчности, т. е. отрицания, вытеснил прежнюю «примирительную» с действительностью позицию Белинского. Им стали овладевать идеи социализма, а мировоззрение сдвигалось все более и более к материализму. В этот период сотрудничества в журналах «Отечественные записки», а затем в «Современнике» (1843–1847 гг.) его творческая активность достигла своего пика. К этому времени относится серия его блестящих статей о творчестве Пушкина. Теперь Белинский безоговорочно борется с романтизмом, со всеми его проявлениями как в литературе, так и философии (славянофильство). Этому отвлеченному от действительности мировоззрению он противопоставляет новое движение в литературе, ориентированное на современные проблемы реальной жизни и получившее вскоре наименование «натуральной школы». (Термина «реализм» еще не было в лексиконе Белинского, его ввел П. В. Анненков уже после конца деятельности великого критика.)

Одновременно коренным образом меняются эстетические взгляды Белинского. От прежнего гегельянства остается только формула «искусство есть мышление в образах». Но, истолкованная материалистически, она обретает другой смысл. В гегелевской философии действительность как инобытие идеи представляла собой единство объекта и субъекта, т. е. «действительность, понятие действительности и единство их обоих». (См. главу 11, посвященную эстетике Гегеля.) Поэтому формула искусства как идеи, или истины, в чувственной форме объединяла гносеологическую и онтологическую стороны художественного феномена, что позволяло говорить о его автономности и свободе. В материализме, отрицающем онтологический статус идеи, последняя может рассматриваться только как человеческая мысль, выступающая в двух формах — теоретической (научной) и образной. В таком случае искусство, как образное познание действительности, отличается от научного лишь формой подачи своего материала. Именно так и формулирует теперь сущность искусства Белинский: «видят, что искусство и наука не одно и то же, а не видят, что их различие вовсе не в содержании, а только в способе обрабатывать данное содержание. Философ говорит силлогизмами, поэт — образами ...Один *доказывает*, другой *показывает*, и оба *убеждают*, только один логическими доводами, другой — картинами»¹. Таким образом, здесь утверждается, что сущность искусства заключена

¹ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988. С. 578.

в познании. Учение о познавательной (гносеологической) сущности искусства, фундамент которого заложил Белинский, надолго вошло в русскую эстетику и критику, включая марксистскую.

Но искусство, продолжает Белинский свою мысль, — не просто познание жизни, оно представляет собой служение обществу, и отбирать у него эту миссию — значит «делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев». Поэтому художественное начало в произведении должно быть подчинено общественному. При всем том у Белинского оставалось убеждение, что общественно-познавательной силой обладают только талантливые произведения. Если у вас нет поэтического таланта, предупреждал критик, ваши «списки с натуры» станут не правдивыми картинами жизни, а всего лишь риторическими упражнениями. Следовательно, для него художественная сторона произведения еще сохраняла свою ценность.

Критика как «движущаяся эстетика». Поздний Белинский, называвший критику «движущейся эстетикой», дал толчок тому процессу, который в дальнейшем привел к ожесточенному соперничеству сложившихся в ней к середине века направлений. Основная борьба велась между двумя партиями — «реальной критикой» и «эстетической» (или «артистической») критикой. «Реальная критика» была представлена в 50–60-е годы именами революционных демократов: Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, М. А. Антоновича, В. А. Зайцева, затем народнической критикой и публицистикой (П. Л. Лавров, Н. К. Михайловский), а позже, начиная с Г. В. Плеханова, — марксистской.

Фронт, разделявший обе партии, проходил по линии решения вопроса: что важнее в произведении — его злободневность, т. е. поднятые в нем актуальные для общественной жизни вопросы, или его художественность. Иначе говоря, в литературе сторонники безусловного примата идейного содержания над формой стремились утвердить свои позиции в противовес той части русской критики, которая полагала, что в оценке значимости произведения надо принимать во внимание его художественный уровень. Но так как содержание и форма в искусстве теперь рассматривались порознь, а художественность связывалась только с формой, то сторонники первой позиции получали в глазах общества бесспорное преимущество над второй. Последние именовались апологетами «чистого искусства», «искусства для искусства». Среди них надо выделить такие фигуры, как П. В. Анненков, В. П. Боткин,

А. В. Дружинин, образовавшие, как тогда говорили, «эстетический триумвират»¹.

Наклеенный на них ярлык апологетов «чистого искусства» наводил на мысль, что в трактовке искусства они берут в расчет только форму, без содержания (что само по себе абсурдно) и рассматривают произведение в полном отрыве от реальности, отразившейся в его содержании (именно такая трактовка «эстетической критики» долго держалась в отечественном литературоведении). На самом деле все было гораздо сложнее. Отличие «артистической критики» от противоположного лагеря заключалось в том, что, во-первых, она требовала, чтобы при разборе литературного произведения дело не ограничивалось указанием на важность поднятых в нем проблем, но производился и эстетический анализ его художественных достоинств (или, наоборот, недостатков). Во-вторых, не отрицая важности актуальных тем, поднимаемых писателями-реалистами, она протестовала против подчинения искусства тенденциозности («направлению») и дидактике. В-третьих, она считала, что те произведения литературы, которые выходят за рамки служения только сегодняшнему дню, стоят выше тех, что ценятся за их «утилитарность», сиюминутную полезность. Образцами вечного искусства служила поэзия Пушкина и Гете, а также классическая античная литература и Шекспир.

Философско-эстетическое обоснование позиций «реальной критики» будут даны в следующей главе, а сейчас кратко рассмотрим творческие биографии представителей «эстетического триумвирата».

П. В. Анненков сближился с Белинским в последние годы его жизни и после ухода великого критика пытался продолжить начатые им годовые обзоры русской литературы, но называл свои штудии скромнее: «Заметки о русской литературе». Именно в «Заметках о русской литературе 1848 г.» он ввел в русскую словесность такое нужное ей слово, как «реализм». Жизненным подвигом Анненкова было первое издание полного собрания сочинений А. С. Пушкина. Можно сказать, что отношение к Пушкину стало водоразделом между двумя лагерями критики. Представители «реальной критики», не отрицая значения творчества поэта для своего времени, говорили о том, что для середины и второй половины века он не современен, а Писарев вообще не видел никакого смысла в его произведениях. Для сторонников «эстетической критики», так же как для представителя третьего направления отечественной

¹ Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М., 2009.

эстетики — «органической критики» А. А. Григорьева¹, Пушкин оставался вечен (Григорьеву принадлежат слова: «Пушкин — наше все»).

Ставя на первое место художественность, Анненков подчеркивал, что ее главным условием является полнота содержания, дающая познание изображаемых явлений. В статье «О значении художественных произведений» (1856) Анненков писал, что искусство не замыкается в самом себе, оно оказывает долгосрочное действие на развитие общества, в том числе на развитие психологическое и нравственное, но его влияние заметить гораздо труднее, чем, например, влияние сочинений, написанных на социально острые темы.

«Идеалист тридцатых годов» В. П. Боткин искал примирительной позиции в спорах о назначении искусства. Пытаясь избежать крайностей противоборствующих сторон, он убеждал приверженцев «самоценного» искусства и их противников «реалистов» в том, что он не поклонник «чистого искусства» или «чистой науки», ибо и то, и другое существует для общества. Боткин верил, что в поэзии, как в существенном свойстве человеческого духа, все явления совершаются по законам, действующим так же и в природе. Поскольку поэзия природы нема, человеку, как одухотворенной и сознающей себя части природы, дано высказывать эту поэзию в образе или слове. Врожденное поэтическое чувство обуславливает стремление человека воплощать его в художественных формах. Творчество не есть бессознательный акт, мысль и чувство, воплощаемые в слове или образе, сознаются поэтом, однако поэт, будучи глубоко связан с природой, подчинен внутренней потребности, которую Боткин назвал «*невольностью* поэтического творчества»².

Пожалуй, наиболее непримиримую позицию по отношению к сторонникам противоположного лагеря занимал А. В. Дружинин. Для него творчество Пушкина было абсолютным мерилom художественного уровня искусства, а также доказательством того, что подлинная красота и поэтическая свобода обладают правом на вечное существование. К современной же литературе Дружинин относился довольно критически, он именовал ее «дидактической», упрекая в служении минутным интересам, сужении тематики, нарочитой тенденциозности, но иногда соглашался с тем, что теория свободного творчества не исключает «здорового и даже современного поучения».

¹ Там же. С. 176–232.

² Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 473.

Литература

Источники

1. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988.
2. *Белинский В. Г.* Литературные мечтания // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1988.
3. *Белинский В. Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу. М., 1982.
4. *Боткин В. П.* Стихотворения А. А. Фета // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.
5. *Веневитинов Д. В.* О состоянии просвещения в России // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2.
6. *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. М., 1976.
7. *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. М., 1980.
8. *Войцеховиг И. П.* Опыт начертания общей теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1.
9. *Гализ А. И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2.
10. *Георгиевский Е. П.* Введение в эстетику // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1.
11. *Мерзляков А. Ф.* Замечания об эстетике // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 1.
12. *Надеждин Н. И.* Лекции по теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2.
13. *Надеждин Н. И.* О современном направлении изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. В 2 т. М., 1974. Т. 2.
14. *Хомяков А. С.* О возможности русской художественной школы // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.
15. *Хомяков А. С.* Общая цель искусств. О зодчестве // Хомяков А. С. Всемирная задача России. М., 2008.
16. *Хомяков А. С.* Письмо в Петербург по поводу железной дороги // Хомяков А. С. Всемирная задача России. М., 2008.

Дополнительная литература

1. *Гинзбург Л. Я.* Опыт философской лирики // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.

Статья 1929 г. посвящена поэтическому творчеству Д. В. Веневитинова. Известный литературовед и писательница Л. Я. Гинзбург находит в лирике поэта единую философскую тему и рассматривает его сочинения как «поэзию мысли».

2. Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М., 2009.

Переиздание двух известных работ автора «Борьба эстетических идей в России середины XIX века» (первая публикация в 1982 г.) и «Борьба эстетических идей в России 1860-х годов» (впервые опубликована в 1991 г.). Анализируется общая ситуация в эстетике этого периода и опыт ее отдельных представителей — Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. А. Григорьева, П. В. Анненкова, М. А. Антоновича, Д. И. Писарева, В. А. Зайцева, Н. Н. Соловьева, С. С. Дудышкина, Е. Н. Эдельсона и др.

3. Каменский З. А. Московский кружок Любомудров. М., 1980.

Монография посвящена исследованию философско-эстетического наследия В. Ф. Одоевского, Д. В. Веневитинова, Н. В. Станкевича. Автор рассматривает тот этап истории общества, когда в центре его интересов стояли проблемы «философии духа».

4. Манн Ю. В. В кружке Станкевича. М., 1983.

В жанре историко-литературного очерка описывается деятельность философско-эстетического кружка Станкевича, личность самого Н. В. Станкевича и его ближайшего окружения. Развитие и становление взглядов молодых людей показано в свете их восприятия социально-политических событий в России 1830-х гг.

5. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969.

Под общим названием «русская философская эстетика» рассматриваются взгляды Д. В. Веневитинова, В. Н. Майкова, Н. И. Надеждина, И. В. Киреевского, В. Ф. Одоевского, Н. В. Станкевича, С. П. Шевырева. Каждый из них, по мнению автора, символизирует определенное течение или фазу развития эстетической мысли в период со второй половины 20-х по 40-е гг. XIX в.

6. Милюков П. Н. Из истории русской интеллигенции. СПб., 1903.

В сборнике статей известного историка и публициста на основании переписки В. Г. Белинского с друзьями показана эволюция философско-эстетических взглядов критика («Любовь у "идеалистов тридцатых годов"»), исследуется влияние Н. И. Надеждина на формирование позиции Белинского в ранний период творчества («Надеждин и первые критические статьи Белинского»). В сборник также вошли статьи о Н. В. Станкевиче, А. И. Герцене, В. С. Соловьеве и др.

Темы семинарских занятий

1. Влияние идей А. Баумгартена и поэтики классицизма на русскую эстетическую мысль в начале XIX века.

2. Преподавание эстетики в университетах и лицеях России начала XIX века: курсы А. Ф. Мерзлякова, Л. Якоба, П. Е. Георгиевского.

3. Эстетика А. И. Галича. Понятие изящного. Эстетические категории: вкус, гений, чувство изящного.

4. Эстетика Н. И. Надеждина.

5. Эстетические представления В. Г. Белинского в ранний период творчества.

Темы курсовых работ

1. Первые шаги эстетики как академической дисциплины. Преподавание в университетах и лицеях России начала XIX века: курсы А. Ф. Мерзлякова, Л. Якоба, П. Е. Георгиевского.

2. Основные положения эстетики А. И. Галича. Зарождение «философской эстетики».

3. Эстетические представления в кружке «любомудров». Д. В. Веневитинов, В. Ф. Одоевский.

4. Эстетика Н. И. Надеждина.

5. Идея народности в эстетике конца XVIII — первой трети XIX вв.: общие черты и отличия в европейской и русской традициях.

6. Развитие эстетической мысли в кружке Станкевича.

7. Влияние Н. И. Надеждина на формирование эстетических представлений В. Г. Белинского в ранний период творчества.

8. Идея народности в эстетических трактовках западников и славянофилов.

9. Эстетическая эволюция В. Г. Белинского, его роль в формировании «реальной критики».

10. Понимание искусства и творчества в «реальной» и «эстетической» критике.

Глава 14

ОТ УТИЛИТАРИЗМА К СИМВОЛИЗМУ. РУССКАЯ ЭСТЕТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Эстетика Н. Г. Чернышевского. Теоретическая база под принципы «реальной» эстетики и критики была подведена Н. Г. Чернышевским. Свои эстетические взгляды Чернышевский изложил в магистерской диссертации (защита происходила в 1855 г.), в авторецензии на нее и в ряде статей, где ее основные положения получили дополнительные обоснования. Так как диссертация представляет собой фундамент всего эстетического учения Чернышевского, то в данном параграфе мы остановимся на ней. С первых же строк своей работы автор заявляет, что работа написана в духе идей современности, отбросившей старые понятия и методы: «Уважение к действительной жизни, недоверчивость к априорическим, хотя бы и приятным для фантазии гипотезам, вот характер направления, господствующего ныне в науке». Эстетические убеждения также необходимо привести к этому знаменателю, «если еще стоит говорить об эстетике»¹.

Высказывание Чернышевского: «Уважение к действительной жизни» можно считать лейтмотивом всей диссертации, а концовку фразы: «если еще стоит говорить об эстетике» — намеком на то, что состояние эстетики настолько «отсталое», что его нужно или кардинально менять, или забыть о ней вовсе. И тут же сразу Чернышевский указывает те авторитеты в эстетике, с которыми он собирается бороться. Это, конечно, немецкая идеалистическая эстетика в лице Гегеля и его последователя Ф. Фишера. Если философский идеализм уже отброшен новыми направлениями

¹ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности (Диссертация) // Чернышевский Н. Г. Избранные сочинения. Минск, 1978. С. 4.

мысли (материализм, позитивизм), то в эстетике все как будто остается по-старому, поэтому и здесь требуется обновление. Следует заметить, что хотя Чернышевский в третьем издании своей работы прямо указал на того философа, чьим последователем он себя считал, — именно на Л. Фейербаха, исследователь истории эстетики Е. В. Аничков нашел еще большую близость его позиции к французскому философу М. Гюйо, которого можно считать одним из ранних представителей «философии жизни», заявившей о себе в конце XIX столетия. «У Гюйо, — пишет Аничков, — мы находим категорически высказанные обе центральные мысли трактата Чернышевского, пытавшегося построить эстетику по философии Фейербаха. Гюйо говорит: “Надо понять, насколько жизнь полнее и шире искусства, чтобы вложить побольше жизни в художественные произведения” и приходит отсюда к требованию “расширить границы эстетики и увеличить область прекрасного”»¹.

По мнению автора магистерской диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», главный недостаток идеализма в том, что он считает красоту природы неполноценной и приписывает искусству способность восполнить то, что человек не может взять от природы. Получается, что искусство, как продукт духовной деятельности, стоит выше природы, а красота художественного произведения, как воплощение идеи в образе, — выше красоты природной. В противоположность такому учению Чернышевский выдвигает свой тезис *«прекрасное есть жизнь»*; чувство прекрасного сродни тому, которое наполняет нас при виде милого нам существа, мы бескорыстно любим и наслаждаемся прекрасным; в нем есть что-то дорогое нашему сердцу. Слово «что-то» обозначает многообразие видов, в которых может проявиться прекрасное. Но как бы оно ни проявлялось, оно должно проявиться прежде всего в жизни, поэтому определение *«прекрасное есть жизнь, прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь, какой она должна быть по нашим понятиям»* охватывает все случаи проявления прекрасного.

Можно заметить, что в определении прекрасного используется два модуса: суждение «прекрасное есть жизнь» дано в модусе существования; суждение «прекрасное есть жизнь, какая она должна быть по нашим понятиям», — в модусе долженствования, т. е. указывает не на реальное, а идеальное состояние жизни. Но Чернышевский не делает различия между типами этих суждений, он стремится охватить жизнь во всех ее проявлениях и формах существования. Главное, чтобы это была хорошая,

¹ Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений. М., 2008. С. 160.

желаемая жизнь. Например, для «поселянина» хорошая жизнь состоит в том, чтобы «сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы»¹. Момент светлой радости, рождающийся при виде «милого для нас существа», у «поселянина» появится при виде дородной красавицы плотного сложения с румянцем во всю щеку, руками, знакомыми с тяжелым физическим трудом, ногами, крепко ступающими по земле.

Образ жизни светских кругов — другой, соответственно и облик «милого существа», в котором светский человек видит ту жизнь, которую он считает для себя нормой, будет иным. Если у «поселян» красота связана с цветущим, здоровым видом, то светская красавица являет состояние болезненности, слабости, вялости, томности и физической худобы.

Красота — выражение не только антропологического начала, но и этического: в лице человека нами ценится доброе выражение, а злое вызывает неприязнь, но самое прекрасное в человеке — его глаза, в которых светится ум и сердце.

Наряду с прекрасным в диссертации рассматриваются и другие эстетические категории: возвышенное, трагическое и комическое. Анализ этих категорий также ведется в непрерывной полемике с представителями немецкой идеалистической эстетики, в данном случае с Кантом (хотя автор диссертации не называет его имени). Отвергая кантовское толкование возвышенного как субъективного эстетического явления, в котором огромными размерами наблюдаемого объекта или его мощью, превышающей масштаб человеческих сил, пробуждается идея разума, Чернышевский утверждает, что возвышенное — не субъективное состояние человека, а реальный объект, который гораздо больше других предметов, с которыми сравнивается, или явление — сильнее всех других, ему подобных. Трагическое также в противовес немецкой эстетике Чернышевский не склонен трактовать как торжество силы судьбы над волей отдельного человека. Трагическое — просто «ужасное в человеческой жизни», лишенное какой-либо предустановленности; оно может быть случайным, равно как и необходимым.

После выяснения природы эстетического в действительности Чернышевский переходит к исследованию искусства. Он берет для обсуждения общераспространенный в эстетике тезис: искусство представляет собой деятельность, с помощью которой человек осуществляет свое стрем-

¹ Чернышевский Н. Г. Указ. соч. С. 9.

ление к прекрасному. Этот тезис неверен, категорически заявляет он, по нескольким причинам. Во-первых, его могут высказывать только те, кто считает, что красота в природе ущербна, следовательно, искусство нужно для того, чтобы восполнить ее недостачу. Но из всего сказанного выше должно быть ясно, что красота в природе (в широком смысле, включающем жизнь во всех проявлениях) — полноценна, а искусство, пользуясь фантазией, способно передать ее в сильно ослабленном виде. Фантазирует только тот человек, который не способен наслаждаться жизнью, подменяя ее призраками своего воображения. Во-вторых, этот тезис неверен потому, что стремление к красоте вообще не является главной причиной потребности в искусстве. Возьмем, например, пение. Разве человек поет из потребности в красоте? — задает вопрос Чернышевский. И сам отвечает на него: нет, он поет потому, что хочет выразить свои чувства, свою радость или грусть. А когда он поет, то не заботится о том, чтобы достигнуть прелести или грации, т. е. прекрасной формы. Чувство и форма противоположны друг другу. Пение как выражение чувства можно назвать искусством лишь в том же смысле, в каком мы называем искусством всякое умение в практической деятельности — умение писать, считать, пахать землю и т. д. Следовательно, естественное пение как излияние чувства — явление природы, а не искусства, заботящегося о красоте. Правда, есть и такое пение, в котором красота стоит на первом месте. Но это уже искусственное пение в прямом смысле, например оперное пение, в нем при роскошестве вокальной формы нет искреннего чувства. Различие между ним и простой безыскусственной песней такое же, какое между оригиналом и копией, между действительностью и подражанием, — заключает свою мысль автор диссертации.

То же самое можно сказать о скульптуре и живописи. Если в музыке оригинал — естественное пение, а подражание ему — оперное, то для изобразительных искусств предметом воспроизведения (Чернышевский предложил заменить греческий термин «мимесис», переводимый обычно как подражание, словом «воспроизведение») является сама жизнь. В жизни человека гораздо больше пластики и живописности, чем в статуях и картинах. Сколько разнообразных оттенков чувств являет живое человеческое лицо! Никакой художник не в состоянии их передать, чтобы не огрубить и не потерять большую часть из них. Человеческие руки грубы, считает диссертант, и, сравнивая то, что ими произведено, с природой, мы не удержимся от оценки: «топорная работа». Таково настоящее имя всех пластических искусств при сравнении их с природой!

Обращаясь к поэзии, искусству, пользующемуся словами, Чернышевский просит заметить, что слово есть не более как бледный, общий, неопределенный намек на обозначаемый им предмет. Правда, в словах содержится обобщение. Отсюда проистекает уверенность в том, что поэзия способна обобщать индивидуальные характеры людей, встречаемых в жизни, создавая из них типы и типические образы. Но спросим: а разве в жизни не встречаются человеческие типы и типические характеры? Вспомните круг знакомых вам людей, и, как бы ни был он тесен, всегда найдется в нем несколько истинно типических личностей. А реальные люди, ставшие историческими личностями, разве каждый из них не являл собой тип полководца, мудрого правителя, мыслителя? Это настолько очевидно, что даже не требует доказательств! Следовательно, речительство за большую в сравнении с живыми лицами типичность образов в поэзии себя не оправдывает. То же самое можно сказать о сюжетах даже самых знаменитых драм и эпоей, повествующих о жизненных событиях. Сравнивая их с событиями, разыгрывающимися в самой жизни, мы убедимся, что жизненные драмы гораздо глубже, многообразнее в своих проявлениях и производят более сильное впечатление, чем те, которые являются их воспроизведениями в словесном искусстве. Следовательно, искусство не может стоять не только выше действительности, но и наравне с нею по внутреннему достоинству содержания или исполнения. Зачем же тогда мы обращаемся к искусству? А затем, говорит Чернышевский, что в нашей жизни есть часы душевной пустоты, вот тогда и нужна фантазия, тогда и нужно искусство, чтобы заполнить эту пустоту, пусть не жизнью, а хотя бы ее суррогатом.

Подводя итоги своего исследования, автор диссертации делает следующие выводы. Впечатления, производимые действительностью, живее во всех отношениях впечатлений, производимых искусством. А потому с эстетической точки зрения искусство стоит ниже действительности. Искусство стремится воспроизводить жизненно прекрасное не как совершенство формы, а в его живой сущности. При этом искусство не ограничивается воспроизведением одного только прекрасного, оно способно воспроизводить все общественноинтересное для человека, включая то, что он видел и пережил. А то, что он не имел возможности испытать или наблюдать в действительности, искусство предлагает заменить своими произведениями. Так копия (гравюра), снятая с картины, дает некоторое представление о ней для тех, кому оригинал остается недоступным. Искусство не ограничивается воспроизведением жизни, произведения искусства имеют и другое

значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни. К перечисленным функциям искусства Чернышевский добавил еще одну — быть учебником жизни, и сам практически доказал ее осуществимость. Роман «Что делать?» стал таким жизненным руководством для огромного числа юношей и девушек, стремившихся подражать героям романа (заключать фиктивные браки, чтобы освободиться от опеки родителей, открывать швейные мастерские, готовиться к революционной борьбе и т. п.), притом что как художественное произведение его никто не воспринимал.

В идейной борьбе, разгоревшейся вокруг диссертации Чернышевского и его позднейших произведений, образовался целый ряд мнений — от резко отрицательных до положительных. Мы не будем приводить отзывы тех, кому личность Чернышевского была глубоко антипатична (Боткин, Дружинин, Случевский, Тургенев, Фет), ибо априорно ясно, что они могли быть только отрицательными. Не будем также указывать мнения людей, близких Чернышевскому по родственным и дружеским связям (А. Н. Пыпин, сумевший добиться второго издания диссертации в 1865 г., когда ее автор уже отбывал каторгу; М. А. Антонович, продолжавший линию «реальной критики» в журнале «Современник»). Стоит привести размышления литераторов, стоявших в стороне от ожесточенной борьбы революционных демократов и либерально-консервативной интеллигенции, — А. Я. Немировского, воплощавшего собой, по выражению Б. Ф. Егорова, «уравновешивающее начало»¹, а также близкого ему по духу Н. И. Соловьева, кроме того, суждения Д. И. Писарева и В. С. Соловьева, привлекающие своей неожиданностью.

«Первый главный тезис, изложенный в сочинении, — писал о диссертации Н. Соловьев, — есть определение прекрасного... Но в чем же состоит это определение, так категорически выставленное в статье? “Прекрасное есть жизнь”. Но это не определение. Тут неопределенное определяется еще более неопределенным, прекрасное — жизнью. А что такое жизнь?..»². Очень близко к нему суждение Немировского: «Что значит — “прекрасное есть жизнь”? — Дает ли эта фраза какое-либо определение прекрасного, если под жизнью понимать жизнь во плоти? Ведь и истинное — такая жизнь, и нравственное, и полезное — такая

¹ Там же. С. 342.

² Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М., 2009. С. 170.

жизнь, — и в границах такого определения нет, в сущности, никакой разницы между прекрасным, полезным, нравственным, истинным и искусством не отделяется от науки, наука от ремесла»¹.

Таким образом, оба литератора независимо друг от друга отмечают, что определение прекрасного в эстетике Чернышевского носит, выражаясь современным языком, обобщенный аксиологический характер. Т. е. под прекрасным Чернышевский понимает просто очень хорошее, а под искусством — воспроизведение и объяснение жизненных событий, помогающее человеку ориентироваться в них (учебник жизни).

В статье «Разрушение эстетики», написанной под впечатлением прочтения второго издания диссертации Чернышевского, Писарев также обращает внимание на то, что определение прекрасного, даваемое Чернышевским, «до такой степени широко, что в нем совершенно тонет и исчезает то, что называется красотой в обыкновенном разговорном языке»². Вслед за этим Писарев делает вывод, что автор такого определения должен совершенно равнодушно относиться к красоте, как ее всегда понимала эстетика. Вместо эстетических мудрствований о красоте в диссертации предлагается считать прекрасным все то, что привлекает нормального человека, не испорченного эстетическими понятиями о совершенстве. Можно сказать, что Писарев акцентировал тот момент в учении Чернышевского, который в современной терминологии именуется перенесением проблем эстетики из философской теории в мир повседневности. Но и на этом он не останавливается. Из утверждения, что каждый человек выбирает в окружающем мире то, что ему наиболее симпатично, большего всего нравится, следует, что никаких правил и законов, которые стремилась установить старая эстетика, быть не может. Более того, так как каждый понимает, что такие качества человека, как энергия, твердость характера, ум, т. е. душевные качества, отражающиеся на лице, гораздо важнее греческого носа или идеального профиля, то эстетика в человеческих отношениях вообще «остается ни при чем». Или, другими словами, она «исчезает в физиологии и гигиене».

Следующим важнейшим положением рассматриваемой диссертации Писарев считает утверждение, что искусство не может создавать своего собственного мира, а принуждено ограничиться воссозданием того мира,

¹ Цит. по: Кантор В. К. Срубленное дерево жизни: Можно ли сегодня размышлять о Чернышевском? // Октябрь. 2000. № 2. С. 169.

² Цит. по: Указ. соч. С. 353.

который существует в действительности. Тем самым становятся излишни всякие разговоры о художественных достоинствах произведений. Споры между критиками теперь будут проходить совсем не на эстетической почве. В них будут обсуждаться только те общественные проблемы, какие подняты в данном произведении. Таким образом, по мнению Писарева, диссертация Чернышевского сыграла освободительную роль: она освободила критиков от необходимости при обсуждении проблем содержания отвлекаться на эстетические вопросы формы.

Можно заметить, что Писарев в понимании эстетики отдает дань устаревшим архаическим представлениям об эстетике как просто расширенной поэтике, которая озабочена только формой произведения, т. е. соблюдением правил композиции, языка, ритма, размера и т. д. для придания ему красоты (изящества). Такую эстетику Чернышевский действительно разрушил, но ставил ли он задачу разрушить эстетику в целом и доказать, что такой философской дисциплины вообще больше не существует, в чем был убежден Писарев, остается вопросом. В. С. Соловьев ответил на него по-другому. Но возникает сомнение: мог ли сказать что-то позитивное о диссертации Чернышевского представитель той самой идеалистической философии, против которой было направлено все ее содержание? Если вспомнить, что широта натуры и уравновешенность мысли спасали Соловьева от крайностей, в которые впадали его современники, не способные, как он, выслушивать другие мнения, поднимали его над спорящими и ссорящимися между собой сторонами, ответ на этот вопрос не покажется слишком неожиданным. Поэтому не надо удивляться парадоксу: если Писарев посчитал диссертацию Чернышевского *последним шагом*, сделанным на пути к полной ликвидации эстетики, то Соловьев, наоборот, заявил, что она является *первым шагом к положительной эстетике будущего*. Понять и объяснить это провидческое заявление мы сможем тогда, когда оно будет рассмотрено в целостной системе мировоззрения Соловьева в специальном параграфе.

Эстетика Л. Н. Толстого. Вслед за анализом эстетической диссертации Чернышевского имеет смысл сразу же обратиться к трактату Л. Толстого «Что такое искусство?», опубликованному на полвека позже (в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1898 г.), но продолжающему линию в эстетике, начатую Чернышевским. Сопоставление Чернышевского с Толстым на первый взгляд кажется натянутым. Чернышевский — революционный демократ и материалист, Толстой —

противник революционного насилия и идеалист. Однако оба мыслителя принадлежат к той части русской интеллигенции, которой был свойствен не только глубокий демократизм, стремление к просвещению народа, но и идеализация народа, утопизм. Разница только в том, что для Чернышевского будущее рисовалось как социализм, выросший из крестьянской общины, а для Толстого — как всемирное человеческое братство, основанное на принципах истинной религии.

И Чернышевский и Толстой, несмотря на все различия между ними — и по положению в обществе и по литературному таланту, и по разрыву во времени написания основных эстетических трудов, — не сговариваясь заявляют: только образ жизни простого народа, занимающегося физическим трудом, прежде всего трудом сельскохозяйственным, является достойным в нравственном отношении, только народ является носителем истинных ценностей добра и красоты. Более того, можно обнаружить почти текстуальные совпадения мыслей Толстого с тем, что говорил Чернышевский в своей работе по эстетике середины 50-х годов, хотя тогда Толстой ее не принял и отвергал так же, как и роман «Что делать?».

Подходя очень ответственно к серьезной работе по решению вопроса, в чем сущность искусства, Толстой проштудировал современную ему литературу и учебники по истории эстетики на трех европейских языках и пришел к выводу, что даваемые в них определения искусства или неправильны, или неточны. Они действительно далеки от того определения, которое предложит автор работы о сущности искусства. Единственный ученый, который должен был остановить его внимание, это Гюйо. Толстой выписывает его суждение, согласно которому искусство возвышает чувства и мысли, возносит человека из личной обыденности во всеобщую жизнь. Эта мысль — самая близкая Толстому, но он не придал особого значения работам французского эстетика, не выделил его из ряда остальных, видимо, потому, что у Гюйо эта мысль осталась неразвернутой.

Во всех книгах по эстетике на первом месте стоит проблема красоты, замечает Толстой. Красота определяется как то, что нравится, вызывает удовольствие, наслаждение. Искусство же определяется как деятельность по созданию красоты, иными словами — наслаждения, и очевидно, что такое определение ложно. Здесь невозможно не заметить совпадения хода мысли Толстого и Чернышевского, хотя дальше их пути разойдутся. Материализм и рационализм Чернышевского, «разумный эгоизм» в этике, привел его к сближению искусства с наукой и определению их как двух равноправных форм познания действительности. Мышление Толстого направлено совсем в другую сторону, а именно в сторону при-

знания нравственного начала высшим принципом жизни человечества и трактовки его как источника образования религий. На таком мировоззренческом основании и строилась его эстетика.

«Для того чтобы точно определить искусство, — говорит Толстой, — надо прежде всего перестать смотреть на него как на средство наслаждения, а рассматривать искусство как одно из условий человеческой жизни». Что представляет собой это условие? Рассматривая же так искусство, мы не можем не увидеть, что искусство есть одно из средств общения людей между собой. «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»¹. Искусство действует точно так же, как общение с помощью слов в обыденной жизни. Разница только в том, что с помощью слов люди передают друг другу свои мысли, а искусство создано для того, чтобы передавать чувства.

Полная формулировка того, что такое искусство, звучит у Толстого следующим образом: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»².

Но возникает вопрос, какие чувства передает искусство, ведь эмоциональная палитра человечества очень широка. Толстой тут же обращает наше внимание на то, что не любая коммуникация чувств может быть названа художественной, а только та, которая передает «чувства добрые», нужные для блага людей. И оказывается, что «признание тех или других чувств более или менее добрыми, т. е. нужными для блага людей, совершается религиозным сознанием»³. Религиозное сознание, убежден Толстой, есть в каждом обществе, оно, как русло реки, указывает направление его движения в лучшую сторону.

¹ Писарев Д. И. Разрушение эстетики // Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. М., 2003. Т. 7. С. 76–77.

² Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 79–80.

³ Там же. С. 168.

Из всех религий Толстой выделяет христианство, потому что, убежден он, христианство соединяет всех людей, тогда как другие религии соединяют только часть людей, отъединяя их от остального человечества. «Искусство, всякое искусство, — пишет Лев Николаевич, — само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям. Таково все искусство патриотическое, с своими гимнами, поэмами, памятниками; таково все искусство церковное, т. е. искусство известных культов со своими иконами, статуями, шествиями, службами, храмами; таково искусство военное, таково все искусство утонченное, собственно развратное, доступное только людям, угнетающим других людей, людям праздных, богатых классов. Такое искусство есть искусство отсталое — не христианское, соединяющее одних людей только для того, чтобы еще резче отделить их от других»¹.

Сказанное не означает, уточняет Толстой, что, говоря о христианстве, он имеет в виду только профессиональное начало в искусстве. Под христианским искусством он понимает не только то, которое передает чувства по отношению к Богу, но и «искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, — искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время»². В качестве искусства, передающего простые житейские чувства, Толстой называет крестьянский фольклор, величальные песни, сочинения учеников сельской школы, в которой он вел уроки, безыскусственный рассказ мальчика о встрече в лесу с реальным или воображаемым волком, сумевший заразить слушателей теми же чувствами страха и ужаса, какие пережил сам рассказчик. Плохое искусство, с точки зрения Толстого, — такое, которое служит не добрым чувствам, а красоте. Таким искусством является почти вся современная художественная культура, принадлежащая праздным классам: опера, которую великий русский писатель описывает с неподражаемым мастерством «остранения» (особенно достается от него Вагнеру!), виртуозная фортепианная музыка,

¹ Там же. С. 173.

² Там же. С. 175.

символистская поэзия и живопись, не щадит Толстой также и классику: Пушкина, Бетховена, Шекспира и многое другое. Аргументы против классического искусства приводятся такие: на постановку опер, особенно вагнеровских, тратятся огромные деньги, которые могли бы пойти на гораздо более полезные для общества и народа цели; произведения современного искусства требуют изощренной техники, поэтому музыкантов и художников воспитывают с детства, доводя их технику до такой виртуозности, какую можно наблюдать только у цирковых фокусников и акробатов, следовательно, никакой искренности, никакой непосредственности в передаче чувств от них ждать уже не приходится. (Как это похоже на то, что говорил о профессиональном искусстве Чернышевский!) Простые люди не понимают такого искусства, а понимают ли его так называемые ценители (дилетанты), для которых оно создается, — в этом Толстой сильно сомневается. С точки зрения содержания все современное искусство также не выдерживает критики. Оно пронизано эротическим началом, которое Толстой, не стесняясь, называет похотью или извращенными чувствами, например — поэзия Бодлера, или антихристианская идеология нищенства, или туман символизма, растворяющий в себе без остатка все живые чувства. Однако он делает исключение для некоторых, даже очень немногих произведений, среди них: «Разбойники» Шиллера, «Отверженные» Гюго, «История двух городов» Диккенса, «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу, картины Милле, изображающие работающих и отдыхающих крестьян.

Переходя к размышлениям о том, каким должно быть искусство будущего, Толстой утверждает: оно будет тем искусством, «которое осуществляет высшее религиозное сознание людей нашего времени. Искусством будут считаться только те произведения, которые будут передавать чувства, влекущие людей к братскому единению, или такие общечеловеческие чувства, которые будут способны соединять всех людей. Только это искусство будет выделяемо, допускаемо, одобряемо, распространяемо. Искусство же, передающее чувства, вытекающие из отсталого, пережитого людьми, религиозного учения: искусство церковное, патристическое, сладострастное, передающее чувство суеверного страха, гордости, тщеславия, восхищения перед героями, искусство, возбуждающее исключительную любовь к своему народу или чувственность, будет считаться дурным, вредным искусством и будет осуждаться и презираться общественным мнением»¹.

¹ Там же. С. 196.

В заключение своего труда Толстой поднимает еще один важный вопрос: как соотносятся между собой искусство и наука? Наука, конечно, это знания. Искусство же переводит эти знания в область чувства. А потому, говорит Толстой, если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет и путь искусства. Следовательно, по-настоящему научными будут не все знания, а только те, которые «людьми известного времени и общества считаются самыми важными». А степень важности как чувств, передаваемых искусством, так и знаний, передаваемых наукой, определяет «религиозное сознание известного времени и общества, т. е. общее понимание людьми этого времени и общества назначения их жизни»¹.

Из такого понимания науки проистекает глубокое недовольство писателя ее современным состоянием. Одна часть наук — так называемые гуманитарные (экономика, социология), вместо того чтобы решать главный вопрос человечества — как должны жить люди, — совершенно бесстрастно доказывают необходимость сложившихся несправедливых порядков; другая часть — естественные науки, занимаются или «чистой наукой», примером которой являются «воображаемые геометрии» (вероятно, Толстой имеет в виду неевклидову геометрию), или из простой любознательности погружаются то в глубины вещества, то в глубины космоса или создают такие технические изобретения, которые наносят вред человечеству. По этому поводу Толстой говорит следующее: «Стоит нам только оглянуться вокруг себя, и мы увидим, что свойственная настоящей науке деятельность не есть изучение того, что случайно заинтересовало нас, а того, как должна быть учреждена жизнь человеческая, — те вопросы религии, нравственности, общественной жизни, без разрешения которых все наши познания природы вредны или ничтожны»². Итоговым выводом труда является высказанное на его последней странице убеждение Толстого в том, что назначение искусства в наше время — переводить «из области рассудка в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою». Искусство должно «установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, т. е. любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества»³.

Сразу же после публикации трактат Толстого начал переводиться на европейские языки и в скором времени стал известен не только

¹ Там же. С. 202.

² Там же. С. 205.

³ Там же. С. 211.

русским, но и иностранным ученым. До сих пор в учебниках и монографиях по эстетике можно встретить его упоминание, правда, большей частью в критическом контексте. Авторы научных трудов спешат уличить Толстого в узости понимания искусства, в так называемом морализаторстве, неточности терминологии, субъективности оценок, недооценке роли науки и профессионального искусства, не замечая главного в нем — призыва наполнить искусство гуманистическим содержанием, сделать его средством единения народов в служении добру, благодаря чему это сочинение стало событием в культурном мире.

Много страниц посвятил анализу эстетических взглядов Толстого Л. С. Выготский в книге «Психология искусства». Теорию искусства как «заражения чувствами» психолог отверг (в этом он был не одинок). По Выготскому, итоговым воздействием произведения искусства на реципиента должно быть не «заражение», а *катарсис* (очищение, разрядка чувств). (См. главу 25 «Психологическая эстетика».) У Толстого этого термина не встречается, но не потому, что он не знал «Поэтику» Аристотеля, где был введен этот термин, а потому, что он был ему не нужен. Вот здесь и открывается принципиальная разница между позициями Толстого и Выготского. У Толстого *искусство является частью самой жизни*, жизненной коммуникацией чувств, и, как мы видели, не всяких чувств, а только тех, которые подходят под понятия религиозных в толстовском понимании. Выготскому же нужно сначала показать, как происходит *трансформация жизненной эмоции в эстетическую*, как возникает эстетический эффект воздействия произведения на зрителя, и лишь после этого он исследует *социальную функцию* этого специфического профессионального вида деятельности — искусства. Таким образом, конфронтация позиций обоих исследователей произошла в том месте, где пересеклись их пути, проложенные по разным маршрутам. Путь Выготского вел к дальнейшему углублению во внутреннюю структуру произведения феноменологическим и структурно-семиотическим методами; путь Толстого — от «утилитаризма» в понимании искусства его предшественниками — революционными демократами — через народническую утопию религиозно-организующей роли искусства к «эстетике жизнестроения» 20-х годов XX века, многим обязанной Толстому, но заменившей его религиозные идеи коммунистическими¹.

¹ Davydov Yuriy. The October Revolution and the Arts. Moscow, 1967.

Эстетика В. С. Соловьева. В. С. Соловьев как предмета символизма. Эстетика является важнейшей частью философского учения В. С. Соловьева, причем в соответствии с его учением о всеединстве — не просто отдельным компонентом, а связующим звеном всех сторон его философской системы.

Если объединить все, что написано Соловьевым по эстетике в философских трудах и работах, специально посвященных проблемам красоты и искусства, то возникнет стройная система, являющая собой парадигму классической эстетики с ее более чем двухтысячелетним путем развития в направлении создания онтологического учения о красоте и искусстве. Для нее характерно, что красота не ставится в зависимость от отношения к вкусовым предпочтениям и не трактуется как нормативная категория — ей придается бытийный статус, т. е. само бытие, пронизанное духовным началом, соединяет в себе истину — добро — красоту. Но именно через красоту, доступную чувственному восприятию (само понятие «эстетическое» означает «чувственное»), приходят к человеку и два других блага¹. «Рассматриваемая преимущественно со стороны своей внутренней обусловленности как абсолютно желанное, идея есть добро; со стороны обнимаемых ею частных определений — как мыслимое содержание для ума — идея есть истина; наконец, со стороны совершенства или законченности своего воплощения, как реально осязаемая в чувственном бытии, идея есть красота», — пишет В. Соловьев².

В учении о красоте Соловьев использует метод, который больше всего напоминает феноменологический, — непосредственное усмотрение сущности. Для доказательства наличия у человека первичной интуиции бытия, или интеллектуальной интуиции, мыслитель апеллирует к творчеству поэта как человека, непосредственно усматривающего художественную идею. Художественная идея — это не понятие, выведенное путем абстрагирования чувственно наблюдаемых качеств окружающего мира, — таким способом создать художественный образ невозможно. Художественная идея обладает универсальностью, это цельная идея, органически сочетающая в себе всеобщее и единичное. И является она художнику не по частям, а сразу и в полноте своей целостности.

Но, спрашивает Соловьев, если существует умственное созерцание идей как художественная интуиция, почему нельзя допустить умственное созерцание и в сфере философии, направленное на Сущего Всеединого,

¹ Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2.

² Там же. С. 362.

носителя бытия, раскрывающегося в бытии своими ипостасями истины, добра и красоты?

С признания этой первичной интуиции как способа постижения Абсолюта, или первосущего, начинается построение системы философии русского мыслителя. Посредником между Абсолютом и миром выступает Душа мира, которой Соловьев дает много определений. Когда она соприкасается с Логосом, разумом, она превращается в Софию, мудрость, когда отделяется от него, становится природой, первоматерией. Душа мира — также и всечеловеческий организм, стремящийся к Богу, мечтающий о Софии. Обладая автономией, Душа мира отпадает от Бога, неадекватно передает в мир его воздействие и в своем конструировании мира оставляет место для хаоса. Отсюда — распад первоначальной гармонии (всеединства) и рождение хаоса. По Соловьеву получается, что греховность мира связана не с грехопадением человечества, так как зло имеет не только человеческую, но и метафизическую причину, оно разлито в мире, ставшем недолжным. Возникает задача превращения его в должный, где хаос и зло преодолены, т. е. задача возвращения к Богу. На этом пути к воссоединению с Богом красота в двух ее видах — как природная, так и художественная — является существенным доказательством того, что всеединство действительно существует, что это не просто умственная гипотеза, что ее можно увидеть и ощутить непосредственно и, следовательно, цель человечества достижима. Этим объясняется наличие двух основных разделов эстетики Соловьева: раздела, посвященного философско-эстетическому анализу феномена красоты в природе, и второго, где рассматривается красота в художественном творчестве. Соловьев выступал одновременно и как философ, и как художественный критик, создатель особого жанра — философской критики, демонстрируя способности, необходимые для такого вида деятельности: тонкий вкус, острый стиль, публицистический темперамент.

Красота зависит от двух моментов: от уровня развития идеи и от степени ее воплощенности. Первый момент создает критерий оценки красоты по высоте ее духовности; здесь ее формы выстраиваются следующим образом: красота неорганических тел (минералы); органическая красота (растения и животные); красота человека (телесная и душевная); художественная красота, образующая иерархию искусств — от архитектуры, имеющей своим материалом природные образования, которым она придает правильную форму и, вознося их в небо, наделяет силой торжества над тяжестью, косностью материи; скульптуры, также работающей в трехмерном природном материале над идеализацией челове-

ческого тела, до живописи, создающей видимость мира (по современным понятиям — виртуальный мир), музыки, дающей проявиться Душе мира через звук, голос, и, наконец, поэзии, выражающей тончайшие движения человеческого сердца. Второй момент указывает на степень воплощенности идеи, так как красота складывается из двух начал — духовного и телесного, это идея о-плотнившаяся, во-площенная, или (что то же самое) вещество, тело, просветленное идеей.

История красоты, по Соловьеву, это всемирно-историческая драма борьбы хаоса и космоса, пронизанного светом как полномочным представителем высшего (должного) мира. Первый акт этой драмы протекает благополучно для космоса: лучи солнца озаряют небо и землю, проходят сквозь воздух, окрашивают облака, просвечивают сквозь воду, упираются в неподатливую материю, но где-то проникают и в нее, вызывая взаимную игру вещества и света. На примере угля и алмаза — веществ с одинаковым химическим составом, но разной молекулярной структурой — Соловьев показывает, в чем суть красоты в неорганической природе, и объясняет условия ее появления или отсутствия. Почему в алмазе она есть, а в угле ее нет? Потому что свет, проникая в механическое тело алмаза и пронизывая его насквозь, образует светозарное поле как внутреннее свечение вещества. В угле этого не происходит, свет отражается только от его поверхности; но если уголь не прекрасен, то и нельзя сказать, что он безобразен: предмет с механической структурой не может продемонстрировать ужас разложения, здесь хаосу нигде развернуться. Разбейте предмет на куски, и он останется равен самому себе, только в умножившихся экземплярах.

Хаос поднимает голову, как только материя переходит в живую форму существования. Правда, в растениях его способность разъединять, превращая живое в неживое, ограничена. Растительный мир не успел еще развить внутренней интенсивности жизни, он как будто замер, образовав удивительные по красоте структуры из побегов, листьев, цветов, но в них нет такой энергии, какая требует для своего выражения голоса, чем обладают животные. Поэтому и гибель растения не так страшна, это тихое незаметное угасание грезящей, дремлющей души. В растениях, как и в минералах, идея, не достигнув еще высшей стадии развития, находит почти полное, законченное выражение. Вот почему эти замкнутые в себе миры наделены своеобразным эстетическим совершенством. Красота, достигшая здесь полной внутренней выраженности, проявляется в игре света, преломляющегося в гранях драгоценных камней, в мистическом свечении неба на восходе и закате солнца, в мириадах голубых огней кос-

мической бездны, открывающейся ночью, а в органическом, растительном мире — в торжестве высших растений с их многообразием листовых форм и пышной яркостью цветов над низшими (мхами и лишайниками), лишенными такого богатства. Здесь свет уже не просто проходит сквозь вещество, а вступает с ним в синтез (фотосинтез), «зажигает в нем жизнь». Полнота воплощенности идеи показывает, что на данном этапе ее работу можно считать завершенной, она достигла цели.

Не так происходит в животном мире, где мы сталкиваемся сплошь с парадоксами. Низшие животные — бабочки, рыбы, птицы — очень красивы, тогда как высшие далеко не всегда, а самые развитые виды — приматы (обезьяны) — даже безобразны. Приходится решать задачу: как объяснить эти отклонения от красоты? Прямолинейный ход мысли — чем выше идея, тем прекраснее формы ее воплощения, здесь неуместен. Соловьев предлагает достаточно сложное построение, чтобы объяснить напряженный диалог красоты и безобразия в животном, а затем и человеческом мире. Как происходит мировое развитие? Нельзя забывать, что мир сам по себе без воздействия идеального начала представляет собой стихийную, слепую силу. Ее подчиняет себе мировой разум, придавая ей более совершенную форму и поднимая на новую эволюционную ступень. Но с каждой новой победой разумного начала усиливается и сопротивление враждебной ему силы, и каждое завоеванное красотой пространство оказывается окружено бушующими антиэстетическими волнами хаоса, рождающего безобразное. «На каждой достигнутой высшей степени организации и красоты, — пишет Соловьев, — являются и более сильные отклонения, более глубокое безобразие как высшее потенцированное проявление того первоначального безобразия, которое лежит в основе жизни и всего космического бытия»¹.

В животном мире возникают сложные отношения между уровнем развития идеи и степенью ее воплощенности. Так, низшие органические проявления жизни вообще не обладают формой, они аморфны; черви, хотя и имеют форму, но остаются безобразными. В чем тут дело? Червь откровенно демонстрирует два низших жизненных инстинкта — питание и размножение в их неистовой ненасытности. Это преобладание «слепой и безмерной животности над идеей организма, т. е. внутреннего и наружного равновесия жизненных элементов», говорит о том, что идея жизни, которая сама по себе выше идеи растения, здесь воплотилась не полностью, а очень односторонне, выпятив одни элементы и оставив в тени

¹ Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Там же. С. 378.

другие, поэтому созданные ею животные формы проигрывают в красоте растительным и минеральным. В целом Соловьев видит три причины безобразия в животном царстве: первая и основная — преобладание материи (слепой животности) над формой — уравниваемостью элементов; вторая — доминирование одних элементов над другими за счет их подавления, что также является нарушением принципа всеединства. Примером могут служить животные с невероятно разросшимися жировыми отложениями — тюлень, кит, у которых все тело представляет собой бесформенный мешок, не подразумевающий сложной организации. Наконец, третья — карикатурное предвосхищение высших форм. Этим положением разрешается парадокс биологического развития, создающего прекрасные формы высших животных, пленяющих нас силой, быстротой, свободой движений, подлинной грациозностью. Но завершается биоэволюционный процесс в мире приматов (обезьян), чей внешний облик и поведение ничего, кроме смеха, а иногда и отвращения, вызвать не могут. Все дело в том, поясняет Соловьев, что обезьян мы сопоставляем не с другими животными, а с нами, с людьми, и видим в них самих себя как в кривом зеркале.

Заканчивая размышления о красоте в природе, Соловьев, в согласии с Ч. Дарвином, настаивает на том, что определенные формы, цвета и звуки, не имеющие прямой биологической пользы, но способные вызвать у нас эмоциональный отклик, также оказывают воздействие на самих агентов природы. Это говорит, по его мнению, о космическом характере красоты, о ее бытийности (в переводе на современный язык — красота определяется как энергия космоса). Главное, на чем настаивает Соловьев, — что красота не зависит от субъективного вкуса, не может рассматриваться как функция от состояния субъекта (как это утверждали современные ему неокантианцы и позитивисты).

Искусство, по выражению Соловьева, — продолжение того художественного дела, которое начато природой. Человек сознательно преследует ту же цель, что бессознательно осуществлялась красотой в природе, — установление полного взаимного проникновения и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов. Художественная деятельность человека, с одной стороны, углубляет и усиливает эстетические тенденции, уже существовавшие в природе, с другой стороны, вносит в дольний мир такие качества высшего мира, которые в самой природе родиться не могут. Природная красота еще довольно поверхностна, она не способна выразить идею жизни в ее внутренних нравственных качествах.

Музыка, лирическая поэзия, по Соловьеву, — это прямой прорыв высшего мира сквозь материальные ограничения в стремлении выразить свои состояния в прекрасных звуках и словах. Другие искусства — архитектура, скульптура, живопись — совершают предвращения высшего мира всеединства через потенцирование (усиление) имеющейся красоты. С помощью художественной деятельности вечные смыслы, скрытые в частных проявлениях природы и человеческого мира, уясняются и очищаются.

Наряду с прекрасным Соловьев уделяет внимание таким эстетическим категориям, как трагическое и комическое, роль которых в организации художественной жизни весьма значительна. Они определяют не только жанры драматургических произведений — трагедии и комедии, но и жанровую принадлежность героев других родов литературы. Общее у них в том, что изображенная действительность противоположна той, которая должна быть. Разлад действительности и идеала преодолевается в трагедии катарсисом, очищением души зрителя, сопереживающего герою, прошедшему по ходу развития сюжета испытания и очистительные страдания. Идеальное утверждается здесь тем, что все противоречащее ему гибнет. Такова судьба героев трагедии, как античной, так и новой (Шекспир, Шиллер), и эпоса. Прекрасные с точки зрения древнегреческого идеала герои «Илиады» гибнут потому, считает Соловьев, что они наделены только природным совершенством. Им на смену должен прийти духовный человек, создать образ которого призвано современное искусство. Тем не менее такой образ еще не создан, замечает Соловьев, и вряд ли будет создан в скором времени, так как задача непомерно сложна: предметом поэзии является нравственная жизнь человека и человечества, безмерная по объему и далекая от совершенства. Сравнивая литературу и изобразительное искусство, Соловьев настаивает на том, что для осуществления одних и тех же задач писателю необходимо преодолеть гораздо большие трудности, чем ваятелю или живописцу. Чтобы изваять прекрасное тело или написать прекрасное лицо, не нужно пророческого дара и творческой силы, которые необходимы для изображения совершенного духовного человека. Поэтому образы положительных героев, которые мы находим в современной литературе, даже у таких мастеров, как Гете и Шиллер, по мнению Соловьева, неудачны, потому что они не становятся носителями идеала; его свет озаряет человеческую деятельность, но не меняет ее сущность, не претворяется в человеческом содержании образов.

Смысл духовной жизни может реализоваться и через отражение от неидеальной человеческой действительности. Особенно сильно это

проявляется в комедии, где изображенная недолжная (пошлая) действительность сочетается с обрисовкой характеров, вполне довольных ею. «Комедия... усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает ту сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а во-вторых, представляет лиц, живущих этой действительностью, как вполне довольных ею, чем усугубляется их противоречие с идеалом. Это самодовольство, а никак не внешние свойства сюжета, составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента»¹.

Окидывая взглядом учение Соловьева о красоте и искусстве в целом, нельзя не отметить поразительную любовь мыслителя к жизни, где идет драматическая борьба между космосом и хаосом, причем хаос, хотя он еще не побежден, постепенно отступает, а идеал всеобщей солидарности приближается. В. С. Соловьев вошел в историю как мыслитель, стремившийся создать синтез науки и веры, национальных стремлений и общечеловеческого дела. В эстетике он отстаивал единство красоты, искусства и жизни, им двигала уверенность в том, что истинная, подлинная красота, а не внешняя красивость, неотрывна от истины и добра, поэтому, говорит он, нет необходимости в тенденциозных произведениях, наводнивших собой в его время литературу, — это такое же сужение художественного поля, как и эстетское сосредоточение на одних проблемах формы.

Соловьев создал картину сфер человеческой деятельности, показав, что они представляют собой систему, образующую «целостность общечеловеческого организма». В качестве основания для классификации видов человеческой деятельности он использует традиционное представление о трех способностях, или «силах», человеческого существа — мышления, воли и чувствования. На мышление опирается деятельность познания, стремящаяся к истине, на волю — практическая деятельность, стремящаяся к добру, на чувствование — художественно-творческая деятельность, стремящаяся к красоте.

В каждом виде деятельности существуют ступени развития от низшей — материальной к высшей — духовной. Так, в сфере чувствования материальному уровню соответствует художественно-практическая деятельность, или «техническое искусство» (архитектура, дизайн), вторую ступень составит «изящное искусство», а третью ступень — мистика. В этой сфере субъективный принцип — чувство, объективный

¹ Там же. С. 401.

(цель, идеал) — красота. Во второй сфере, где субъективным принципом является мышление, объективным — истина, на низшей ступени мы встречаемся с «положительной наукой», на второй, «формальной», ступени — с философией и на высшей, «абсолютной», ступени — с теологией. Наконец, в сфере практической деятельности, субъективная основа которой воля, а объективная — благо (общее благо), на первой ступени будет находиться экономическая деятельность, гражданское общество (земство), на второй, формальной, ступени — политическое общество, государство и на высшей, абсолютной, ступени — духовное общество, церковь. Комментируя составленную им таблицу форм человеческой деятельности, Соловьев на первое место ставит творческую деятельность, отдавая ей приоритет над остальными. Высшую форму творчества — мистику, где человеческое начало сливается с божественным, — Соловьев называет свободной теургией. Под теургией понимается творчество жизни на основе единства художественного и религиозного идеалов. «Организация всей нашей действительности есть задача творчества универсального, предмет великого искусства, реализация человеком божественного начала во всей эмпирической природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы — свободная теургия»¹. В будущем, убежден философ, искусство выйдет за свои эстетические рамки и вольется в жизнь: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»².

Нас не должно удивлять, что Соловьев обнаружил в диссертации Чернышевского нечто, созвучное своим мыслям. Из 17 тезисов, заключавших диссертационный текст, философ выделяет три: 1. Красота свойственна самой действительности, она выше красоты, рожденной фантазией и, следовательно, выше красоты искусства. 2. Искусство по эстетической значимости намного ниже реальности, оно представляет собой ее «суррогат». 3. Тезис, содержащий критику гегельянской эстетики, в соответствии с которой красота представляет собой идею в чувственной форме, как этап ее движения к истине, поэтому красота испаряется как призрак при дальнейшем углублении мышления. (По поводу этого

¹ Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 743.

² Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 404.

тезиса Соловьев заметил, что в нем не передается точно позиция Гегеля, но немецкий философ «выводится на чистую воду», с чем можно вполне солидаризироваться.)

Соловьев не скрывает того, что в диссертации много слабых мест, но главное в ней: во-первых, убеждение, что красота — не видимость, не призрак, а принадлежность самой жизни, во-вторых, понимание того, что искусство создается не для искусства, а «для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни»¹. «Первый шаг к истинной положительной эстетике», сделанный Чернышевским, по Соловьеву, как раз и заключается в том, что он отверг «фантастическое отчуждение красоты и искусства от общего движения мировой жизни» и признал, что художественная деятельность не имеет какого-то особого предмета, а лишь по-своему, своими средствами служит общей жизненной цели человечества. Высказав критические замечания о слабых местах диссертации Чернышевского, Соловьев еще и еще раз повторяет, что основная мысль ее верна и только на ее основе возможна «дальнейшая плодотворная работа в области эстетики, которая должна связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни»².

Рецензия Соловьева была написана на изданный в 1893 году сборник трудов Чернышевского, куда вошла и его магистерская диссертация. Ее переиздание мыслитель считает вполне своевременным в связи с тем, что после долгого периода (с 50-х гг. до 90-х) господства в русской эстетике и критике так называемого «утилитаризма» возродились позиции «чистого» искусства, требовавшего не просто автономии художественной деятельности (с этим Соловьев еще согласился бы), а того, что философ назвал «эстетическим сепаратизмом», т. е. отрицанием связи искусства с другими видами человеческой деятельности и отрывом его от общих жизненных целей человечества. В таком ключе русский теург трактовал теорию и практику первой волны символизма, пришедшего в Россию. Новые по форме поэтические выступления в печати Бальмонта, Брюсова, Мережковского, Гиппиус и их эстетические манифесты были ему чужды. О том, как в дальнейшем сложились взаимоотношения символистов с учением В. С. Соловьева, будет сказано в главе о русском символизме.

¹ Там же. С. 553.

² Соловьев В. С. Первый шаг к положительной эстетике // Там же. С. 555.

Литература

Источники

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1998.
2. *Писарев Д. И.* Разрушение эстетики // Писарев Д. И. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. М., 2003. Т. 7.
3. *Соловьев В. С.* Красота в природе // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2.
4. *Соловьев В. С.* Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 1.
5. *Соловьев В. С.* Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2.
6. *Соловьев В. С.* Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В. С. Сочинения в 2 т. М., 1988. Т. 2.
7. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. М., 1983. Т. 15.
8. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности (Диссертация) // Чернышевский Н. Г. Избранные сочинения. Минск, 1978.

Дополнительная литература

1. *Гайденок П. П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
Работа посвящена творчеству Вл. Соловьева, оказавшего сильное влияние на развитие отечественной философии и эстетики, в том числе повлиявшего на формирование русского символизма и его проблемного поля. Отечественная мысль конца XIX — первой трети XX вв. анализируется в контексте европейской философии.
2. *Зубов В. П.* Толстой и русская эстетика 90-х годов // Зубов В. П. Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930. М., 2004.
Статья русского историка философии, искусства и науки В. П. Зубова, впервые опубликована в сборнике «Эстетика Льва Толстого» в 1929 г. В ней один из «последних русских философов» анализирует трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» и размышляет о ситуации в эстетике конца XIX в.
3. *Кормин Н. А.* Философская эстетика Владимира Соловьева. Часть I: Святая гармония. М., 2001.
Монография посвящена раннему периоду творчества В. С. Соловьева (до конца 1870-х гг.). Исследуется философское обоснование эстетического, рассматривается характерная для Соловьева трактовка метафизической природы эстетических явлений. Эстетика показана как образ цельного знания, призванного сыграть действенную роль в качестве теории духовной связи между философией, наукой, религией и искусством.

Темы семинарских занятий

1. Д. И. Писарев и В. С. Соловьев о диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».
2. Эстетика Л. Н. Толстого.
3. Отношения искусства и действительности в понимании Н. Г. Чернышевского и Л. Н. Толстого: общие черты и отличия.
4. Эстетические основания философской системы В. С. Соловьева.
5. В. С. Соловьев и эстетика символизма.

Темы курсовых работ

1. Д. И. Писарев и В. С. Соловьев об «Эстетических отношениях искусства к действительности».
2. Эстетика Н. Г. Чернышевского как теоретическая база «реальной критики».
3. Эстетические категории прекрасного, возвышенного, трагического и комического в трактовке Н. Г. Чернышевского.
4. Л. Н. Толстой о сущности искусства и назначении художника.
5. Религиозные основания эстетики Л. Н. Толстого.
6. Проблематика отношений искусства и действительности в трактовках Н. Г. Чернышевского и Л. Н. Толстого: общие черты и отличия.
7. Л. Н. Толстой о соотношении искусства и науки.
8. Учение В. С. Соловьева о красоте и искусстве.

Раздел III

ЭСТЕТИКА XX ВЕКА. СОВРЕМЕННЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ

Глава 15

ЭСТЕТИКА НИЦШЕ: ЭСТЕТИКА ЖИЗНИ

Существует обширное море теорий, рассматривающих, в чем же состоит радикальный разрыв философии и эстетики XX века с веком предыдущим. Но с парадоксальной настойчивостью все эти теории возводят начало этого разрыва к фигуре Ницше — исключительно или в «компании» с другими персонажами. Такой «успех» Ницше связан с целым рядом его тем и проблем: это и пафос переоценки ценностей, и апофеоз творчества, и идеал недоверия глубине, и апология поверхности; несомненно, с именем Ницше связаны и такие важные для эстетики XX века темы, как проблема письма, идея заката эпохи метанарраций в пользу дискурсивных практик; идея устранения философствования, ориентированного на всякую трансценденцию («сумерки богов»), и выдвижения возможности говорить с территории, находящейся по ту сторону добра и зла, смысла и бессмыслицы, вечности и бренности. Так или иначе, эти и многие другие темы в эстетике Ницше восходят к понятию жизни, к тому, что «жизнь должна всегда снова преодолевать самое себя»; философия становится философией жизни. Вместе с тем Ницше был лишь одним из тех многих, кто радикализировал основы эстетической теории; интенсивность интеллектуальных переворотов в XX века вряд ли имеет на сегодня аналоги в истории.

* * *

Фигура Фридриха Ницше (1844–1900) едва ли поддается однозначному толкованию: Ницше в той же степени философ жизни, в какой и философ морали, этик, эстетик, философ религии, гносеолог,

метафизик. Универсальность философии Ницше связана с тем, что радикальный характер его философии не позволяет производить деление, и с тем, что афористическое письмо Ницше представляет собой множество монад мысли: каждый афоризм фрагментарен, но также отражает и весь универсум мысли.

Исходя из презумпции целостности философии Ницше, следует рассматривать и круг эстетических проблем и их решений, заявленных у немецкого философа. Вне целостного подхода к философии Ницше возникает риск растрачиваться по мелочам, так и не выйдя на общее, принципиальное и существенное для его философской проблематики.

Можно заметить, что философия Ницше предстает в трех последовательно сменяющих друг друга ликах:

— «ранняя» философия Ницше: работы 1872–1875 годов, главные среди которых — «Рождение трагедии из духа музыки» и «Философия в трагическую эпоху Греции»; ключевая проблематика этих работ концентрируется вокруг феномена пессимизма, имеющего корни в философии Шопенгауэра и предполагающего экспликацию особого, пессимистического отношения к жизни;

— «средняя» философия Ницше: работы 1876–1881 годов — «Человеческое, слишком человеческое», «Утренняя заря»; основная проблематика этих работ — деструкция штампов культуры и морали, нигилистическое отношение к жизни;

— «поздняя» философия Ницше: работы, созданные в 1881–1889 годах — «Так говорил Заратустра», «К генеалогии морали», «По ту сторону добра и зла» и других; центральной темой этих работ является пафос творения новых ценностей, созидания и преодоления новых горизонтов жизни, это экспликация особого отношения к жизни, условно названного преодолением нигилизма.

В связи с этим философско-эстетическую проблематику Ницше необходимо рассматривать в ее развитии и переходе: от круга проблем пессимистического отношения к жизни к нигилистическому, приводящему к его преодолению.

«Только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечноности». Работа «Рождение трагедии из духа музыки» представляет собою сочетание историко-филологического и философского анализа, поэтому ее можно рассматривать как исторический экскурс по культуре Древней Греции, так и своеобразную философию жизни, для которой исторический материал — лишь поле развертывания философской проблематики.

Философия Ницше начинается с констатации двух начал — аполлонического и дионисического. Это универсальные начала, которые не ограничены какой-то одной областью применения — начала искусства, жизни, бытия. Аполлоническое — начало порядка, пластики и привлекательной иллюзии, которую можно уподобить состоянию сна. Дионисическое — хаотическое начало, начало непластического, ужасающей истины, которая вместе с тем вызывает веселость, буйство, и потому его можно уподобить опьянению. Вместе с тем очень важно отметить, что если аполлоническое — это мир иллюзии, которая привлекательна, поскольку она есть иллюзия, то дионисическое — это прежде всего усмотрение иллюзорности того мира явлений, в котором живет человек, это познание иллюзорности иллюзии, а значит, это *дистанция* по отношению к аполлоническому миру иллюзии, это дистанцированная перспектива по отношению к жизни, и, как следствие этой дистанции, — опьянение, экстаз, прорыв по ту сторону причинно-следственных координат. Как пишет Ницше, «...Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности дионисического начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*»¹.

В этом аспекте выделяется особая, двойственная роль представления о красоте. Красота есть область видимости, иллюзии, сфера Аполлона, покрывало Майи: иллюзия красива — своей пустотой, своей иллюзорностью; Аполлон «царит над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии»². Красота принадлежит царству иллюзии. Однако, с другой стороны, Ницше указывает, что созерцание красоты вырывается из порядка совершенства, что созерцание красоты противоречиво по своей сути. Красота, принадлежа миру Аполлона, вместе с тем *указывает* на дионисическое. Красота двойственна — это аполлоническое с его мерной иллюзией, но это и дионисическое с его дистанцией по отношению к иллюзии, красота позволяет узреть иллюзорность этой иллюзии, позволяет указать на дионисическое с его ужасом; поэтому во всяком созерцании красоты одно невозможно без

¹ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 61.

² Там же. С. 60.

другого. Та красота, в которой нет указания на ужас жизни, не является красотой в подлинном смысле слова. Красота двулика: на красоту невозможно смотреть без ужаса, обуревающего созерцающего ее, без отчаяния, доводящего почти до слез.

Представление об аполлоническом и дионисическом невозможно без аналитики субъектов этих начал — лирика и эпика. Лирик, дионисический субъект — тот, кто, будучи захвачен созерцанием красоты, видит раздвоенность жизни на дионисическое и аполлоническое, «дионисический человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они познали — и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным обращенное к ним предложение направить на путь истинный этот мир, “соскочивший с петель”. Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии — вот наука Гамлета... В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и абсурдность бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога — Силена; его тошнит от этого»¹. Для лирика мыслить жизнь — значит видеть в ней раздвоенность на дионисическое и аполлоническое, и именно этим он отличен от принадлежащего только аполлоническому эпика (пластика): лирик осознаёт иллюзорность жизни, в то время как пластик, а равно и родственный ему эпик, погружен в чистое созерцание образов.

И у аполлонического, и у дионисического субъектов возникает необходимость в искусстве. Но если для первого искусство — это удвоение иллюзии, стремление продолжить пребывание в мире сна, успокоенности и определенности, то для второго необходимость в создании произведения искусства формируется значительно сложнее. Дионисический субъект познал раздвоенность жизни, но мир дионисического, экстатического дистанцирования от всякой определенности сам по себе невыносим, дионисическое в жизни лишает субъекта возможности жить и созерцать прекрасное; с другой стороны, лирик не может оставаться и в чистом мире аполлонического, поскольку его «тошнит от этого», и созерцание красоты уводит лирика в «страшную подпочву» мира индивидуации. Поэтому ему необходима та сфера, в которой было бы выражено познание раздвоенности жизни и в которой дионисический субъект смог бы найти единство аполлонического и дионисического, — это и есть искусство, которое вы-

¹ Там же. С. 82–83.

ступает «предчувствием восстановленного единства»¹. Дионисическое искусство — это не какая-то мрачная перспектива на жизнь, это радость жизни, но это радость, в основе которой лежит познание ужаса жизни; искусство — это ужасная радость, «дионисическое искусство также хочет убедить нас в вечной радости существования; но только искать эту радость мы должны не в явлениях, а за явлениями»². Именно в таком искусстве находит дионисический субъект свое «метафизическое утешение», и потому, пишет Ницше, «единственная возможность жизни — в искусстве»³. Искусством, выражающим эту раздвоенность жизни, искусством, порывающим с аполлоническим чарами пространственно-временных координат, непосредственно высказывающим то ужасное и радостное знание, к которому пришел лирик, является музыка. Вместе с тем пластическо-аполлоническая образность чужда музыке, она — чистое дионисическое искусство, характеристикой которого уже не может выступать категория красоты, прекрасное — это невозможная категория для музыки, и оценивать музыкальное произведение искусства с точки зрения красоты — значит значительно принижать музыку. В то же время музыка — это не только область безобразного дионисического, но и то искусство, которое выражает себя в аполлоническом порядке. Итак, пишет Ницше, «мы вынуждены признать возможным и то, что она сумела найти и для коренной своей дионисической мудрости символическое выражение; и где же нам искать этого выражения, как не в трагедии и понятии трагического вообще?»⁴. Тем самым, утверждает Ницше, *трагедия — это музыка в образах, а безобразная трагедия — это и есть музыка*; трагедия, будучи порождением музыки, спасла ее, т. е. позволила ей существовать в образах.

Проследивая «рождение трагедии из духа музыки», Ницше вводит принципиально иную трактовку трагедии, нежели та, что была до него. «Из существа искусства, как оно обычно понимается на основании единственной категории иллюзии и красоты, честным образом трагедии не выведешь; лишь исходя из духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида»⁵. Но трагическое для Ницше является более

¹ Там же. С. 94.

² Там же. С. 121.

³ *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe* / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. III/3, S. 76.

⁴ Ibid. S. 121.

⁵ Ibid.

сложным феноменом, чем музыка: «рождение трагедии» было связано с необходимостью существования музыки в образах, т. е. в аполлоническом, что влечет за собою и соответствующие характеристики трагедии — в первую очередь характеристику прекрасного: «Трагедия прекрасна, поскольку тот инстинкт, который сознает ужасное в жизни, проявляется здесь как художественный инстинкт с его усмешкой, проявляется как играющее дитя»¹. Трагедия образна, потому что возвращает лирика к аполлоническому, от которого он отвернулся вследствие обнаружения ужаса, возникающего от прекрасной иллюзии. Несмотря на то, что необходимость вынуждает лирика обратиться к аполлоническому, не так легко дается ему это обращение. Тем не менее живущий стремится к миру Аполлона, как бы это ни было противно его сущности. «Человек должен сам желать иллюзорного — в этом лежит трагическое»².

Такую позицию Ницше называет пессимизмом. Эстетика пессимизма в интерпретации Ницше выражает вопросительный знак, поставленный на жизни, дистанцию по отношению к жизни, «науку Гамлета», и определяет искусство как подлинный выразитель жизни. Потому жизнь как эстетический феномен оправдана «в вечности». При этом определяющим фактором возникновения этого пессимистического отношения к жизни было созерцание красоты.

Здесь происходит первый переворот в философии Ницше: обнаружив дионисическое и аполлоническое посредством созерцания прекрасного, дионисический субъект утверждает в качестве необходимого то искусство, в котором проявляется вся *трагичность* столкновения этих начал. Встреча с дионисическим оборачивается трагедией как необходимым ее следствием, и, не дойдя до трагического, лирик не исчерпал бы должным образом и саму сферу дионисического. Но именно поэтому происходит переворот самого представления о дионисическом субъекте.

Лирик творит искусство, дистанцируется от аполлонического и дионисического, но само это дистанцирование как творение искусства предполагает дистанцирование от самого творения. Лирик перестает быть тем лириком, который созерцал красоту, — этот *лирик как дионисический художник становится эстетиком*, созерцающим себя и свое творение. Лирик творит, эстетик же, «наблюдая художника и рождение произведения искусства, понял, каким образом спор множественности еще может заключать в себе закон и право, как художник одновременно

¹ Ibid. S. 153.

² Ibid. III/4. S. 15.

и творит и созерцает, как необходимость и игра, борьба и гармония соединяются попарно для того, чтобы создать художественное произведение»¹. Эстетик созерцает аполлоническую красивую иллюзию, она становится для него эстетическим феноменом, и вместе с тем и жизнь в его созерцании есть эстетический феномен. Кроме как созерцание прекрасного жизнь невозможна, «только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности»². Тем самым произошел своеобразный переворот: если для дионисического субъекта красота была лишь указателем на подпочву принципа индивидуации, то для эстетика красота становится единственной реальностью. Так возникает понятие эстетика, эстетического субъекта, анализ которого был проведен уже в работах, обозначенных как «Несвоевременные размышления». Это размышления *эстетика*, а потому эти размышления и несвоевременные, т. е. дистанцированные от предмета обсуждения.

Здесь Ницше, обсуждая статус философа, замечает, что быть несвоевременным — значит «быть простым и честным в мышлении и жизни», т. е. «верить лишь в то бытие, которого нельзя отрицать и которое само истинно и правдиво»³; тем самым *гестность, характеризующая несвоевременность*, — это способность видеть иллюзорность жизни, и потому «правдивый человек сознает, что его деятельность имеет метафизическое, объяснимое из законов иной и высшей жизни и в глубочайшем смысле утверждающее значение; хотя все, что он делает, кажется разрушением и ломкой законов жизни»⁴. Эстетик честен в том смысле, что умеет отличать иллюзорное от неиллюзорного. Познав иллюзорность жизни, невозможно признавать современность, не знающую этого познания. Современность и своевременность «убивает» эстетика, сводит на нет его эстетическое созерцание, но в то же время современность, этот мир нечестности и неглубины, так же нужен эстетике, как и его честность: «Полна многообразных страданий и стыда жизнь того, кто скитальцем и чужаком живет в этом мире, и все же принужден говорить с ним, обращаться к нему с требованиями, презирать его и не быть в состоянии обходиться без него»⁵. Таков эстетик: мир, который невозможен для него в силу того, что этот мир не знает раздвоенности жизни, оказался

¹ Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М., 1994. С. 214.

² Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 75.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же.

⁵ Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 134.

единственной возможностью эстетика, — без этого мира не было бы самого эстетического созерцания. В этом и состоит подлинная «трагедия эстетизма»: находить свою возможность в том, что невозможно. Эстетик стремится к познанию иллюзорности, ибо не видеть в жизни последнее — значит допускать нечестность. И эстетик сознает, что не просто созерцает эту иллюзорность, но и стремится к познанию последней: иллюзорность становится не средством, а целью эстетического созерцания. Быть может, и не настолько иллюзорна жизнь, как это видится эстетике. Но не может он отказаться от того, чтобы видеть эту иллюзорность в жизни: эстетик *хочет* увидеть иллюзорность жизни, он «хочет во всех вещах увидеть эту безнадежную их основу»¹, поскольку это — единственное, что составляет сущность эстетика. Эстетическое удовольствие возникает не в силу созерцания прекрасного, как это было на первых порах познания раздвоенности жизни, а в силу познания иллюзорности: удовольствие доставляет иллюзия в силу того, что она является условием существования эстетика. Тем самым возникает *инверсия изначальной установки на созерцание*: современность становится объектом удовольствия, и тот самый мир неиллюзорного, ради познания которого когда-то и осуществлялось созерцание, уже сам становится невозможным, остается лишь один мир иллюзии; теперь «целью мира является безболезненное созерцание, чистое эстетическое наслаждение: этот мир иллюзии противостоит миру боли и противоречия»²: если для лирика возможностью жизни полагалось искусство, то для эстетика, прошедшего уже через это лирическое отношение, такой возможностью видится созерцание мира иллюзии. В связи с этим переосмыслиется и само понятие дистанции: познание современности как единственной реальности для эстетика обращает последнего к самому себе: если в жизни присутствует иллюзия, то не иллюзорно ли само созерцание иллюзии? Тем самым *вместе с эстетическим созерцанием иллюзорности жизни возникает и возможность познания иллюзорности самого живущего*. Эстетик становится отрицающим — при этом отрицающим не только жизнь, но и самого себя как субъекта эстетического созерцания. Начав с созерцания прекрасного, пройдя все перипетии лиричности и эстетизма, в философии Ницше субъект встает на нигилистический путь отношения к жизни, выходит на круг вопросов, связанных уже со следующим корпусом работ Ницше.

¹ Там же. С. 38.

² *Nietzsche F. Werke* im 20 Bänden. Leipzig, 1895–1902. IX. S. 178.

Жизнь — искусство — нигилизм. В работах второго периода своего творчества Ницше рассматривает в основном проблемы познания и нигилистического отношения к жизни, им вводится понятие «свободного ума», «интеллектуальной совести», вводится своеобразная онтология множественности и нетождественности сущего, эстетическая проблематика оказывается развитием и уточнением ницшевской нигилистической гносеологии и онтологии. В то же время надо учитывать, что само понятие свободного ума оказалось прямым «наследником» эстетической проблематики.

Можно выделить три повторяющихся идеи в творчестве Ницше этого периода. Во-первых, это понятие «свободного ума». Эстетик в философии Ницше доходит до постижения иллюзорности сущего, среди которого он усматривает и иллюзорность самого себя как эстетика; именно с этого момента и вводится понятие «свободного ума», который мыслится как освобожденный от ценности субъекта. Во-вторых, нигилистическое отношение к жизни должно сохранять определенный порядок обесценивания жизни, который гарантируется вводимым Ницше понятием «интеллектуальной совести». Вместе с тем, «интеллектуальная совесть» задает неограниченность познания (названная Ницше «познанием ради познания») и именно в виде нигилистического познания жизни и видится единственная возможность жизни. В-третьих, познание «свободного ума» приводит к идее множественности: в мире сущего нет ничего тождественного самому себе, нет действительности как таковой, поскольку недействителен сам субъект.

Эти три ключевые идеи определяют особую роль искусства. Чтобы «познание ради познания» не знало в своем разворачивании пределов, необходимо найти то, что порождало бы иллюзорные формы для поддержания жизни. Именно такой формой выступает искусство: «Ритм накладывает туманное покрывало на реальность; оно побуждает к некоторой искусственности речи и нечистоте мышления; тень, которую он набрасывает на мысль, то закрывает, то подчеркивает явления. Как тени нужны для украшения, так “смутное” нужно для большей отчетливости. — Искусство делает выносимым вид жизни, окутывая ее дымкой нечистого мышления»¹. Тем самым можно заметить, что если при пессимистическом отношении к жизни искусство и красота выступали средством, приподнимающим покров с жизни, то при нигилизме необходимость искусства диктуется потребностью наложить «туманное покрывало на реальность».

¹ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 326.

Искусство *созидает* иллюзорность, и если вера *принимает* иллюзорные представления, то искусство *созидает* их; вера и искусство обманывают, но обман веры состоит в принятии лжи как таковой, обман же искусства состоит, напротив, в созидании этой лжи.

Ницше предлагает критическую трактовку искусства реализма, которое он называет обманом, ложью против познания. Ницше отвергает классический взгляд на реалистическое искусство, связывающий реализм и познание действительности. Напротив, утверждает Ницше, реалистическое искусство — *это наиболее обманчивое искусство*, потому что, во-первых, оно принимает ценность субъекта; во-вторых, оно не ставит своим условием интеллектуальную совесть, что приближает это искусство к вере; наконец, в-третьих, оно видит сущее тождественным.

Следовательно, именно от этих «грехов» должно, по возможности, освободиться то искусство, которое придет на смену реализму и которое Ницше называет «*поэзией будущего*». И хотя концепция «поэзии будущего» в текстах Ницше не определена достаточно полно, можно выделить важнейшие черты этого грядущего искусства. Во-первых, если реализм исходил из принятия действительности, то поэзия будущего, по мнению Ницше, берет своим лозунгом следующее: «Только действительность, но далеко не всякая действительность! Только избранная действительность!»¹. Эта избранность выражается в ясности и чистоте, которые, как полагает Ницше, не были свойственны реализму: произведения поэзии будущего «отличались бы тем, что были бы предохранены от атмосферы страстей — от изображения непоправимых поступков, большого тела, язвительного смеха и скрежетания зубов; весь этот трагикомизм стал бы грубым, неуклюжим архаизмом в сравнении с новым искусством. В новых образах и сюжетах преобладали бы сила, доброта, мягкость, чистота, непринужденная и врожденная умеренность; ровная почва придавала бы ногам спокойное довольство; светлое небо отражалось бы на лицах и событиях; знание и искусство составили бы одно целое»². Интересно отметить, что, по мнению Ницше, в такой поэзии будущего происходит синтез «знания и искусства»: поэзия будущего — то искусство, которое исходит из представления о свободном уме, а потому это искусство предполагает понятие познания ради познания, и, следовательно, это последнее является условием поэзии будущего. Поэзия будущего ниги-

¹ *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. IV/3, S. 62.*

² *Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 180–181.*

листична именно потому, что она возможна благодаря познанию ради познания, это искусство является следствием знания, но не условием его; и поэзия будущего честна именно потому, что принципом этого искусства является чистота.

Итак, поэзия будущего должна изображать действительность, понимаемую как чистота, сопоставимую со строгостью познания ради познания. Но одной чистоты недостаточно, чтобы возникло это искусство, предъявляемая чистота — скорее формальный, а не содержательный принцип такого искусства. Содержанием же такого искусства является представление величия, великого человека: «Подобно тому, как прежде художник создавал изображения богов, теперь ему следовало бы работать над прекрасными человеческими образами, отыскивая их в современном мире действительности. Не уклоняясь от действительности, он выбирал бы только те сюжеты, в которых возможно проявление прекрасной, великой души; своим образам он придавал бы гармоническую правильную форму»¹. Если реалистическое искусство, по Ницше, репрезентирует веру и действия «связанного ума», то предлагаемая им «поэзия будущего» репрезентирует величие ума свободного. Познающий, «свободный ум» оказывается предметом подлинного искусства, но также «свободный ум», поначалу связанный только с познанием, в конце концов обращается к прекрасному, он становится выше ума связанного не только и не столько своим познанием, сколько способностью распространять на природу видимое им прекрасное; но нельзя сказать, что свободный ум становится вновь эстетиком, ибо понятие первого предполагает не бездейственное созерцание, а изменение мира сущего «по законам красоты». Если для «раннего» Ницше прекрасное связывалось с промежуточностью между мирами Аполлона и Диониса, то созерцание прекрасного при нигилистическом отношении к жизни само стало возможным благодаря познанию свободного ума: только при наличии познания со стороны свободного ума и возможно увидеть прекрасное в искусстве и распространить его на все сущее.

Искусство вступает в союз с познанием в поэзии будущего, и этот союз уже существенно изменяет изначальное представление о познании как единственной форме проявления свободного ума и об искусстве как об обманчивой форме. Искусство не просто творит иллюзорные формы, оно творит их в силу невозможности этого творения с точки зрения «свободного ума» и «интеллектуальной совести». Жизнь становится

¹ Там же. С. 180.

той формой, в которой странным образом сходятся истина (познание) и ложь (искусство), «да» и «нет», необходимость создания новых форм и ее невозможность. Такую двойственность Ницше называет «веселой наукой», и не случайно, что и само понятие «веселая наука», и произведение с таким названием появляется в промежутке между вторым и третьим этапами творчества Ницше.

«Веселая наука» — это и есть то, что совмещает в себе как принцип познания («наука»), так и принцип искусства («веселость»): развитие нигилизма приводит к тому, что «веселая наука», будучи отчасти порождением познания ради познания, утверждает необходимость принципа для развертывания познания, «веселая наука» предполагает «разомкнуть» познание и принять в качестве начала познания произвольность (иллюзорность), но при этом такое принятие должно происходить согласно интеллектуальной совести. «Веселая наука» утверждает в качестве начала познания произвольность, с тем чтобы из этого *произвольного* начала *строгим* образом выводить то, что из него следует. И если раньше для Ницше было невозможно признавать что-либо в качестве начала познания и потому познание было замкнуто на себе, и, как говорил Ницше, «прославлять начало есть чисто метафизическая потребность; она всплывает снова при рассмотрении истории и предполагает несомненно, что в начале всего находится самое важное и существенное»¹, то теперь, напротив, Ницше настаивает на необходимости начала, однако этим началом выступает не некое «несомненное» или же «самоочевидное», а произвол («ложь», «иллюзия», «идеал») как свидетель невозможности этого начала. В этом состоит «веселье» «веселой науки». «У подавляющего большинства людей интеллект представляет собой громоздкую, подозрительную, скрипучую машину, завести которую — одна волокита: они называют это “серьезно относиться к делу”, когда намереваются поработать и хорошенько подумать этой машиной — о, сколь тягостно, должно быть, это шевеление мозгами! Славная бестия, человек, теряет, по-видимому, хорошее настроение всякий раз, когда хорошо думает: он становится “серьезным”! И “где смех и веселье, там мысли нет дела” — так звучит предрассудок этой серьезной бестии против всякой “веселой науки”. — Ну что ж! Покажем, что это предрассудок»². «Веселая наука» предполагает нигилистическое отношение к жизни, но в то же время это понятие выражает собою отход от нигилизма в сторону иного отношения

¹ Там же. С. 272.

² Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 649.

к жизни, ибо предполагается наличие пусть и произвольного, но все же начала. «Веселая наука» является свидетельством того, что изменилось само отношение к жизни: свободный ум уже перестал быть тем, который полагал единственную возможность жизни в познании ради познания; *сам субъект нигилистического отношения к жизни изменился, и ум свободный стал умом веселым*. Возникает новый субъект отношения к жизни — *веселый ум*, и как в свое время необходимость отношения к жизни привела к тому, что лирик превратился в эстетика, с тем чтобы впоследствии стать свободным умом, так и свободный ум превратился в ум веселый, с тем чтобы впоследствии измениться до иного состояния субъекта. Веселый ум — это первое, что свидетельствует о том, что нигилистическое отношение к жизни должно быть преодолено; поэтому для Ницше понятие «веселости» связывается как с утверждением произвольности начала, так и с утверждением преодоления нигилистического отношения к жизни. Из этого необходимо заключить, что то, на чем настаивает веселый ум, — это «веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы, пробудившейся веры в завтра и послезавтра, внезапного чувства и предчувствия будущего, близких авантюр, наново открытых морей, вновь дозволенных, вновь позволенных цепей»¹.

Однако само это преодоление остается в понятии веселой науки формальным: лишь заявляется необходимость такого преодоления, само же оно веселому уму не принадлежит; веселый ум останавливается на требовании утверждения произвольности начала, но не доходит до самого этого утверждения. И именно с вопроса о возможности такого утверждения начала и начинается преодоление нигилизма, которое нашло отражение в позднем периоде творчества Ницше.

«“Это красиво” означает — говорить “да” жизни». Третий период творчества Ницше выражает новый тип отношения к жизни — преодоление нигилизма. В поздних работах выдвигается программа «положительной философии», и не последнюю роль в этом играет искусство.

Основным компонентом критики нигилизма у Ницше предстает то, что нигилистическое отношение к жизни останавливается на «нет» по отношению к жизни, *«воля к ничто стала госпожой над волей к жизни!»*². Нигилистическое отношение к жизни может быть преодолено обесцениванием «нет» по отношению к жизни, и то, что остается, — это *создать*

¹ Там же. С. 492.

² Ницше Ф. Воля к власти. М., 1994. С. 178.

ценность жизни, создать «зачем?» жизни. Нигилистическое отношение к жизни двойственно: это и *сила* жизни, но одновременно и *слабость* жизни, «показатель *недостатка* силы, способности вновь творчески *поставить* себе некую цель, некое “зачем”, — новую веру»¹.

Через понятие силы Ницше и предлагает провести анализ отношения к жизни, преодолевающего нигилизм. Сила становится ключевым понятием философии Ницше: «Я учу говорить нет всему, что ослабляет, — что истощает... Я учу говорить да всему, что усиливает, что накапливает силы, что оправдывает чувство силы»². Сила, понятая как преодоление невозможного, становится принципом для преодоления нигилизма. Жизнь, обнаружение «ничто» которой предполагает нигилизм, сама провозглашается силой: *жизнь — это сила* для субъекта, преодолевающего нигилизм, ибо само преодоление и состоит в обнаружении силы по отношению к нигилизму. Вместе с тем, именно «ничто» жизни ограничивает силу, «наши предпосылки: нет Бога, нет цели, сила — конечна»³, но эта конечность силы является не недостатком, а преимуществом: сила — это не только преодоление невозможного, но это также и непреодоление другого невозможного — в пользу нового преодоления.

С такой двойственностью понятия силы Ницше связывает представление о воле к мощи, и жизнь в трактовке позднего Ницше становится не просто силой, а волей к власти, т. е. творением; невозможность творить ценности жизни — это слабость жизни, это *нежизнь*, творение же ценностей жизни — это сила жизни, это и есть жизнь как воля к мощи. «Необходимо новое, более ясное определение понятия “жизнь”. Моя формула этого понятия гласит: жизнь — это воля к власти»⁴. С волей к мощи связана концепция перспективизма как распространение ценностей на жизнь: жизнь ценна лишь постольку, поскольку творится эта ценность; развитием этой идеи является понятие «дарящей добродетели». Мало иметь силу творить ценности жизни, нужно иметь и силу их дарить; дарить, делать из «ничто» нечто, «сообщать становлению характер сущего — это есть высшая воля к власти»⁵, «дарящая добродетель есть высшая добродетель»⁶, творение жизни есть ее дарение.

¹ Там же. С. 45.

² Там же. С. 61.

³ Там же. С. 283.

⁴ Там же. С. 106.

⁵ Там же. С. 288.

⁶ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 53.

В этом контексте и возникает особая роль искусства. Если жизнь понимается как сила, развитая до перспективизма воли к мощи, приводящей к творящему дарению, то искусство становится выразителем этой силы в чувственной форме, и для обозначения этого союза чувственности и силы Ницше использует введенное им еще на раннем этапе своего творчества понятие опьянения (*Rausch*): «Для того чтобы существовало искусство, для того чтобы существовало какое-либо эстетическое творчество и созерцание, необходимо одно физиологическое предусловие — опьянение... Существенным в опьянении является чувство возрастания силы и полноты»¹. Ницше говорит также об опасности неверного подхода к силе в искусстве: опьянение, выражающее силу в искусстве, может предстать не как сила, а как противоположность ее, как слабость, как «болезненное в опьянении»². Опьянение как чувственную форму силы легко спутать с болезненным ее проявлением, с дешевой формой пьянства и разнузданности; есть опасность увидеть в танце Заратустры не силу, а пьяную походку аутиста. Сила отличается ограниченностью «ничто» и вместе с тем стремлением к преодолению этого «ничто» — и вот именно эта двойственность и может служить основанием для смешивания силы с ее противоположностью. Но таково понятие силы: оно не может не быть двойственным, ибо именно в противном случае сила переходит в свою противоположность.

Но наряду с понятием силы другой, не менее существенной чертой творения ценностей является перспективность воли к мощи. Выражением этой перспективности является вводимое Ницше понятие идеала. Понятие искусства, говорит Ницше, оказалось неправильным, перевернутым, в то время как искусство — это прежде всего «идеально изображенная сила»³. Быть продуктом опьянения для искусства, несомненно, важно, но недостаточно, ибо сама эта сила, представленная как опьянение, стремится найти свое выражение — и находит его в идеале.

Но в чем же состоит это идеализирование в искусстве? «Освободимся тут от одного предрассудка: идеализирование не состоит, как обыкновенно думают, в отвлечении или исключении незначительного, побочного»⁴. Идеализирование не должно исходить из признания различия

¹ Там же. С. 597–598.

² *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe* / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. VIII/3. S. 327.

³ *Ibid.* VII/2. S. 46.

⁴ *Ницше Ф. Сочинения* в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 598.

идеального и неидеального. Лишь в том случае будет возможность утверждать идеал в искусстве, если будет приниматься невозможность этого идеала, ибо как ценность утверждается в преодолении нигилизма не потому, что она мыслится необходимой, а, напротив, потому, что она мыслится невозможной, так и идеал в искусстве утверждается не исходя из его необходимости, а, напротив, исходя из его невозможности. Потому идеал в искусстве — это то, что утверждается таковым именно вследствие его невозможности, идеализирование — это «чудовищное *выдвигание* главных черт, так что другие, благодаря этому, исчезают»¹.

Таким образом, идеал как ценность, представленная в искусстве, характеризуется своей невозможностью, преодоление которой становится возможным благодаря тому, что основой искусства мыслится опьянение. Такое совмещение инородного — невозможности идеала и утверждения необходимости его — должно, по Ницше, характеризовать всякое искусство, претендующее называться искусством. В противном случае понимание искусства окажется невозможным с точки зрения отношения к жизни, пришедшего на смену нигилизму, и произойдет регресс в понимании искусства. Искусство, говорит Ницше, должно являть собою силу как идеал — но если учитывать, что сила состоит в преодолении всякого невозможного, найденного в идеале, то возможно утверждать, что идеал в искусстве состоит в утверждении идеала как невозможного, а потому *идеализирование в искусстве состоит в утверждении невозможности идеала*. В этом и лежит корень отличия «выдвигания» в искусстве от «отвлечения или исключения» в нем. Если последние предполагают наличие идеала, следовательно, допущение его возможности, исходя из которой и совершается идеализирование, то первое, напротив, исходит из отсутствия идеала и из его невозможности. Идеал выставляется (говоря языком немецкого философа — «выдвигается») как сила, поскольку понятие последней характеризует соответствующее отношение к жизни. Утверждение отсутствия идеала вообще и идеала в искусстве в частности — это удел нигилизма, от которого уже ушло постнигилистическое отношение к жизни. Ценность невозможна, но именно поэтому она утверждается, а не отрицается — такова «логика» Ницше относительно представления о преодолении нигилизма. И немецкий философ переносит эту же логику и на искусство, которое знаменует собою развитие этого преодоления нигилизма: идеал

¹ Там же.

невозможен, но именно поэтому он утверждается, — утверждение же идеала происходит посредством силы (опьянения), которая выводит этот идеал, его невозможность и необходимость не из существующего представления об идеале в искусстве, а *из самой себя*.

Наконец, отношение к жизни, в котором выражается преодоление нигилизма, результируется в дарящей добродетели, которой в искусстве, отражающем преодоление нигилизма, находится свое соответствие.

Сила связана с преодолением и конечностью, поэтому сила, представленная в искусстве как опьянение, также обладает этой двойственностью: опьянение — это избыток и излишек, «чувство опьянения — это фактически излишек силы»¹, но в то же время само опьянение *по необходимости* ограничивается самим же собою, своими собственными художественными идеалами: *искусство — это ограниченное опьянение* и без ограниченности не было бы возможности говорить именно о *произведении искусства*, без опьянения же не появилась бы возможность самого *искусства*.

Итак, искусство и художественный гений при отношении к жизни, сменившем нигилизм, должны характеризоваться избыточностью и ограниченностью. Если же допустить, что искусство должно существовать в мире образов и что образное выражение идеала в искусстве является той ограниченностью, которая связывается с представлением о телесности, то определение искусства как продукта опьянения, ограниченного художественным идеалом, Ницше изменяет и развивает так, что оно приближается к содержательному его выражению: «Искусство — это избыток цветущей телесности в мире образов»². В этом определении, с одной стороны, речь идет о художественном преизбытке силы, каковым является опьянение, с другой — о «цветущей телесности», которая оказывается художественным идеализированием. Но если художник «изливается, он переливается, он расходует себя, он не щадит себя, — с фатальностью, роковым образом, невольно, как невольно выступает река из своих берегов»³, если художник преизбыточен, но в то же время и ограничен, то он *выдари́вает себя* в произведении искусства, чем и привносится в искусство *заинтересованность* самой художественной деятельности. Художник, говорит Ницше, не может творить «просто так», его деятельность должна обладать чертой дарения; сила искусства

¹ Nietzsche F. Werke im 20 Bänden. Leipzig, 1895–1902. XVI. S. 227.

² Ibid. S. 229.

³ Ницше Ф. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 619.

в том и состоит, что в нем представлено дарение. Дарение и есть тот критерий, которым отличается сила в искусстве от слабости.

Концепция заинтересованности художественной деятельности в философии жизни Ницше во многом обладает отрицательным характером: Ницше обрушивается на кантовское «незаинтересованное созерцание»; он объявляет «нехудожественным положением» объективность¹, под которой поначалу понимается стремление видеть то, что есть². Кажется почти несомненным, что объективность не является неотъемлемой чертой искусства, однако немецкий философ придает этой объективности совершенно другой смысл, из которого и становится очевиден пафос обличения ее в искусстве: объективность — это признак «нейтральности, обнищавшей воли», это признак «истощения, обнищания, изнурения, воли к “ничто”»³. Объективность в искусстве — это не столько стремление показать и увидеть то, что есть, сколько стремление уйти от представления о силе, заданного преодолением нигилизма: именно бессилие признается в объективности, *именно от отсутствия силы стремятся к объективности*. Понятие искусства, которое не предполагает заинтересованности, Ницше называет «изнеженным и трусливым понятием искусства»⁴: объективность уходит от представления о силе, к которому, как заверяет философ, должен прийти субъект отношения к жизни. Этот последний «не является человеком факта», тем, кто исходит из того, что есть. «Природа с артистической точки зрения вовсе не модель. Она преувеличивает, она искажает, она оставляет пробелы. Природа есть *слугай*. Работа “с натуры” кажется мне дурным признаком: она выдает подчинение, слабость, фатализм, — это падение ниц перед *petits faits* (мелкими фактами, прозой жизни. — А. Р.) недостойно *цельного* художника. Видеть то, *что есть*, — это подобает совсем иному роду людей, людям *антиартистическим*, людям факта»⁵. И если необъективность должна быть неотъемлемой чертой искусства, то насколько субъект является преодолевающим нигилизм, показывается тем, насколько искусство стало необъективным, насколько оно

¹ *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe* / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. VIII/3. S. 327.

² *Ницше Ф. Сочинения* в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 597.

³ *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe* / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. VIII/3. S. 328.

⁴ *Nietzsche F. Werke* im 20 Bänden. Leipzig, 1895–1902. XV. S. 388.

⁵ *Ницше Ф. Сочинения* в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 597.

не принимает то, что есть. Искусство — это своеобразная лакмусовая бумага для субъекта отношения к жизни: именно искусство и показывает, находится ли субъект отношения к жизни на стадии преодоления нигилизма или нет.

Такая ригористическая необъективность искусства может показаться довольно навязчивой, ибо Ницше не признает ни единого «поползновения» в сторону объективности, поэтому в противовес «изнеженности и трусливости» и выдвигается «утонченность жестокости» необъективности¹. Не следует толковать это представление о жестокости искусства превратно; под жестокостью искусства не подразумевается антигуманность, ибо речь в данном случае вообще не идет об отношении к человеку. Жестокость противопоставляется трусливости и изнеженности, под которыми, в свою очередь, подразумеваются не человеческие характеристики, а стремление уйти от того представления о силе, которое было бы достигнуто при преодолении нигилизма, это «страх перед чувствами, перед опьянением»². Поэтому жестокость искусства — это его однозначность в отношении к объективности, к истощению, которое может проявить себя в области искусства. Нет ничего «страшного» в этой жестокости: последняя лишь заявляет об отсутствии художественности в объективном искусстве.

В соответствии с представленным взглядом на искусство изменяется и оценивание этого искусства: как искусство связывается с представлением о силе тем, что оно объявляется ее продуктом, так и прекрасное связывается с представлением о силе тем, что прекрасным объявляется то, что представляется сильным. Более того, *только с силой* связывается красота: сила красива, но и красивым может быть только то, что сильно. «Чувство прекрасного — это преумножение чувства власти»³, и, следовательно, чувство прекрасного возможно только со стороны субъекта, преодолевающего нигилизм. Субъект постнигилистического отношения к жизни видит особую красоту — есть в ней нечто особенное, есть в ней сила, которая проявляет себя в своих противоречиях. Ценность, которая творится в искусстве, обладает в себе чертами невозможности и необходимости, и именно в этом проявляет себя идеал, выраженный в художественном произведении. Художественный идеал потому красив,

¹ Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. VII/3. S. 232.

² Ibid. VIII/3. S. 327.

³ Nietzsche F. Werke im 20 Bänden. Leipzig, 1895–1902. XVI. S. 231.

что в нем видится единство инородного (невозможного и необходимого), но в то же время красота потому принадлежит идеалу, что именно в последнем выражает себя сила. «В красоте есть борьба, и неравенство, и война, и власть, и чрезмерная власть»¹, — вот каково общее и предварительное замечание относительно красоты в том ее виде, в каком она является субъекту отношения к жизни, ушедшего от нигилизма.

В то же время заинтересованность эстетической деятельности, по Ницше, состоит в придании красоты тому, с чем связана эта деятельность. Красота уже видится не только в произведении искусства, связываемом с идеалом, но и в самой жизни, поскольку она понимается как сила, следовательно, как искусство. Этот субъект преодоления нигилизма вводит красоту в жизнь, он приукрашает жизнь и тем самым проявляет свою «дарящую добродетель». Как пишет Ницше с пророческой интонацией в «Так говорил Заратустра», «когда власть становится милостивой и нисходит в видимое — красотой я называю такое нисхождение. И ни от кого не требую я так красоты, как от тебя, могущественный; твоя доброта да будет твоим последним самопреодолением»². В представлении о красоте субъект вырывается за пределы представления о связи силы и искусства, ибо искусством становится сама жизнь. Вспомним, что как при пессимистическом, так и при нигилистическом отношении к жизни Ницше ограничивал представление о прекрасном одним лишь искусством, — теперь же, когда сама жизнь определяется через силу и, следовательно, через искусство, высочайшим проявлением этой силы как воли к власти является такое творение ценностей жизни, что они выказывают себя в самой же жизни. Придание жизни красоты — вот что значит творить ценности жизни: «Где есть красота? Там, где я *должен хотеть* всею волею»³, ибо эта воля как воля к власти достигает своего апогея в приукрашивании жизни. Достигнуть этого, пройдя все пути и перепутья отношений к жизни, — вот, по мнению Ницше, в чем тяжесть красоты. «Красота есть самая трудная вещь. Недостижима красота для всякой сильной воли»⁴, ибо *мало иметь силу преодолеть нигилизм, надо еще и развить эту силу так, чтобы она стала принципом красоты*.

Красота указывает на более содержательный момент в понятии силы, который состоит в единстве невозможности и необходимости

¹ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 73.

² Там же. С. 85.

³ Там же. С. 88.

⁴ Там же. С. 85.

этой красоты. Утверждать ценность жизни — это и значит привносить в жизнь красоту, «чутье определяет наше эстетическое «да»; «это красиво» означает — говорить «да»¹. «Прекрасное» — это то «да», которое стало выше всего «добраго» или «злого», ибо все эти последние как ценности содержат в себе представление о субъекте; прекрасное, выражаемое в приукрашивании жизни, становится «по ту сторону» ценности — с тем чтобы стать новой ценностью на новых основаниях².

Красота и сила вступили в соответствующем отношении к жизни в особый союз, и, следовательно, рост силы также оказывается причастным к красоте, распространение слабости причастно к безобразному; рост силы выражает себя, утверждает Ницше, в отношении к прекрасному; как «все безобразное ослабляет и огорчает человека», так прекрасное делает сильнее «субъекта отношения к жизни»: «Воля к власти <...> умалется вместе с безобразным и возрастает вместе с прекрасным»³. Такой оттенок понятия красоты находит свое выражение в понятии приукрашивания (*Verschönerung*) жизни: само это приукрашивание, как это следует из рассуждений Ницше, предполагает в качестве своего условия понятие силы, но в то же время привнесение красоты в жизнь так относится к самой жизни, что она, понимаемая как сила и искусство, приумножает свою силу, способствует росту силы. Сила жизни растет за счет приукрашивания жизни — вот к чему склоняются рассуждения Ницше о красоте: вне силы, вне искусства, вне красоты и вне приукрашивания жизни эта последняя немыслима. Приукрашать жизнь по тому понятию красоты, которое было достигнуто в этом отношении к жизни, — вот что остается субъекту отношения к жизни, пришедшего на смену нигилизму. Все иное оказывается слабостью по отношению к жизни и, следовательно, нежизнью.

Такое буйство жизни, выражаемое в «приукрашивании», и становится принципом эстетики Ницше: «Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами — первое положение моей эстетики»⁴. Казалось бы, очевидна невозможность данного положения для Ницше: «хорошее» контрастирует с призывом того же Ницше встать «по ту сторону добра и зла», вводимое представление о божественном — со всем пафосом уче-

¹ *Nietzsche Fr. Werke. Kritische Gesamtausgabe / Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1967–1986. VIII/2. S. 222.*

² *Nietzsche F. Werke im 20 Bänden. Leipzig, 1895–1902. XVI. S. 231.*

³ *Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 604.*

⁴ Там же. С. 528.

ния философа. Но в данном случае безусловна метафоричность божественного, если же присовокупить к данной проблематике представление о преодолении, то понятие божественного предстает как понятие высшего, той вершины, достижение которой указывает на потусторонность добра и зла, представление той горы, с которой однажды спускается Заратустра. И не удивительно, что эта высота, это божественное объявляется «легким», свободным от некой тяжести — тяжести ценности, тяжести субъекта — *эта «легкость» и эта «божественность»* становятся тем единством творения и дарения, в котором нашло свое выражение приукрашивание жизни. Преодоление нигилизма дошло до этой «божественности», которая гением Ницше была уподоблена состоянию ребенка — да и с чем еще можно сравнить эту «легкость» утверждения жизни? «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения. Да, для игры созидания, братья мои, нужно святое слово утверждения: *своей* воли хочет теперь дух, *свой* мир находит потерявший мир»¹. Этой игрой созидания жизни и является ее приукрашивание: «ребенок» несет в жизнь красоту.

Это и есть своеобразный итог эстетической концепции Ницше: субъект отношения к жизни доходит до эстетического отношения к ней — но вместе с тем это отношение имеет мало общего с тем эстетизмом, который послужил возможностью перехода от пессимистического к нигилистическому отношению к жизни, ибо эстетическое отношение к жизни со стороны субъекта, преодолевающего нигилизм, предполагает создание особых ценностей жизни, которые проявляются в привнесении красоты в жизнь, пессимистическое же «эстетство», напротив, предполагает обнаружение невозможности ценностей жизни, а потому отрицание их. Философия жизни Ницше, начавшись с эстетической проблематики, пройдя сложный путь развития, к ней же и возвращается, но на новом, более высоком витке. Эстетическое — это сфера силы, лишь то, в чем есть сила, возможно как предмет эстетического созерцания; лишь то, что стало предметом эстетического созерцания, несет в себе силу жизни, преодоление, борьбу: «Добрый и злой, богатый и бедный, высокий и низкий, и все имена ценностей: всё должно быть оружием и кричащим символом и указывать, что жизнь должна всегда сызнова преодолевать самое себя!»²

¹ Там же. Т. 1. С. 19.

² Там же. Т. 2. С. 72.

Литература

Источники

1. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 47–157.
2. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 231–490.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
4. Ницше Ф. Сумерки богов // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 556–630.
5. Ницше Ф. Черновики и наброски 1887–1889 гг. // Ницше Ф. Полное собрание сочинений в 13 т. М., 2005. Т. 13.

Дополнительная литература

1. Батай Ж. О Ницше. М., 2010.
Сборник философско-художественных эссе о Ницше. Достоинством книги является особая позиция Ж. Батая как автора этой книги: расположить себя по отношению к Ницше так, чтобы мысль Ницше сочеталась «неравным браком» с рефлексией о ней.
2. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше. Рига, 1991.
Историко-биографическое исследование по философии Ницше. Раскрывается связь между отдельными событиями из биографии Ницше и его идеями.
3. Данто А. Ницше как философ. М., 2000.
Классическое историко-философское исследование идей Ницше. Дается обзор основных понятий философии Ницше в их взаимосвязи друг с другом. Достоинством книги является то, что Ницше в ней представлен как современник, с которым можно спорить, можно взвешивать его аргументы, можно находить места в его философии, где аргументация упущена или неуместна.
4. Делез Ж. Ницше и философия. М., 2003.
Работа, ставшая классической за счет особого отношения к исследуемому материалу. Понимая философию как творение концептов, Ж. Делез выделяет в философии Ницше целый ряд оригинальных концептов и показывает сложные взаимоотношения между ними.
5. Фридрих Ницше и философия в России (сборник статей) / Отв. ред. Н. В. Мотрошилова, Ю. В. Синеева. СПб., 1999.
Сборник академических отечественных исследований, посвященных философии Ницше и ее рецепции в России. В книге впервые дается библиография работ о философии Ницше, вышедших в России до 1998 г.,

предлагаются оригинальные интерпретации ключевых идей Ницше; особо следует отметить статью Н. В. Мотрошиловой «“По ту сторону добра и зла” как философская драма», проводящей текстологический и герменевтический анализ важнейшего труда Ф. Ницше.

Темы семинарских занятий

1. Понятие эстетического феномена в философии Ницше.
2. Эстетический субъект и его эволюция (на примере философии Ницше).
3. «Свободный ум» и его отношение к искусству.
4. Роль эстетического в создании ценностей жизни (на примере философии Ницше).

Темы курсовых работ

1. Понятие красоты в философии Ницше.
2. Динамика развития эстетики Ницше.
3. Философия Ницше и искусство XX в.
4. «Смерть бога» в философии и культуре XX в.
5. Рецепция идей Ницше в философии XX в.
6. Эстетика и нигилизм.
7. Концепт маски в философии Ницше: поверхность и глубина.
8. Имморализм в понимании Ницше: этико-эстетический анализ.
9. Эстетика афористического письма (на примере философии Ницше).
10. Как возможна имманентность? (На примере философии Ницше.)

Глава 16

ПОЗИТИВИЗМ: ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Позитивизм XIX века. Основатель позитивизма Огюст Конт, увлеченный идеей создания социальной физики — социологии, включал в нее ряд проблем эстетики. Конт полагал, что искусство может стать проводником знаний, добытых точными науками, и одновременно началом, украшающим жизнь. Он считал, что предъявленное к искусству требование — подчинить все свои замыслы системе законов реальности, не лишит его возможности создавать радость и творить идеал. В таком случае идеал переместится из сферы сверхчувственного мира, или идеализации природы, как это было в предшествующие эпохи, в сферу науки, промышленности и социологии.

Если у Конта проблемы эстетики оставались, в общем, на периферии мировоззрения, то в деятельности французского историка литературы, искусствоведа и методолога гуманитарных наук И. Тэна они занимали центральное место. Именно Тэн максимально продвинул вперед позитивистскую методологию в изучении искусства. Как и Конт, Тэн считал, что гуманитарные науки должны учиться у естественных строгости и точности, а поэтому важнейшими для него были положения: опора на эстетические факты (под ними он понимал отдельные произведения искусства); метод описания фактов и индуктивного обобщения; нахождение источников детерминации наблюдаемых фактов, которые он свел к своей ставшей знаменитой триаде: раса, среда и момент¹. На Тэна, как и на английских позитивистов, значительное влияние

¹ Тэн И. Чтения об искусстве СПб., 1912.

оказала дарвиновская концепция биологической эволюции. Идею адаптации видов растений и животных к среде он перенес на общество. Согласно Тэну, географическая среда сама порождает психологические особенности народов той или иной расы. А эти особенности в свою очередь создают господствующий тип характеров и нравственных устоев общества, определяющих особенности искусства региона и эпохи. Называя художественное произведение фактом, Тэн рассматривал его как нечто простое, неразложимое и очевидное. Но это был самообман. Уже Э. Геннекен понял разницу в восприятии физических и эстетических фактов (если называть таковыми произведения искусства). Живописное полотно превращается в факт искусства и начинает функционировать как картина только тогда, когда она соответствует норме сложившегося в обществе вкуса. В противном случае ему остается только физическое существование, не относящееся к компетенции эстетики. Отсюда Геннекен сделал вывод о необходимости замены генетического анализа искусства функциональным, так как произведение выражает, по Геннекену, психологию прежде всего тех, для кого, а не тех, кем оно создается.

Хотя считается, что позитивизм возник во Франции, можно сказать, что в Англии, где существовала прочная традиция сенсуализма, он нашел свою вторую родину. Метод генетического анализа с сопутствующим ему редукционизмом высшего к низшему в применении к эстетическим явлениям, мы встречаем в работах Герберта Спенсера. Спенсер и его ученик Грант Аллен, опираясь на данные психологии, физиологии, эволюционной биологии, пытались дать нетривиальное и чисто научное (как им казалось) объяснение эстетического восприятия природы и искусства, генезиса мелодии в музыке, грации движения в танце, ритма в стихе, орнамента в дизайне и архитектуре¹. Притом что английские позитивисты ставили задачу перенести эстетические исследования в плоскость эмпирического изучения фактов, т. е. существующих в обществе представлений о красоте, о причинах их возникновения, о механизмах функционирования психофизиологического аппарата органов чувств при эстетическом восприятии; в их теоретических построениях все время слышатся отголоски кантовско-шиллеровского учения о сущности красоты и искусства.

Определение красоты как утраченной или забытой полезности, данное Спенсером, вызывает в памяти положение Канта о незаин-

¹ Спенсер Г. Опыты. СПб., 1900. Т. 1–2.

тересованности суждения вкуса, а определения искусства как игры, т. е. свободного, игрового функционирования органов чувств в творчестве и восприятии, не могло бы возникнуть без шиллеровской характеристики эстетической сферы как «прекрасной видимости», «живого образа», «царства свободы» и «игры». Но в одни и те же термины Шиллер и Спенсер вкладывали разное содержание. Если Шиллер видел в игре (искусстве) сферу примирения свободы и необходимости, синтез разошедшихся в других областях жизни способностей человека, то Спенсер подобных надежд на искусство как игру не возлагал. Он считал наслаждение красотой и занятия искусством приятным препровождением времени, заполнением человеческого досуга и отдачей накопившейся, не израсходованной в необходимых сферах деятельности энергии, по аналогии с тем, что выражается в играх животных.

В Германии историю эстетики позитивизма, как правило, начинают с работ Густава Фехнера по экспериментальному исследованию процесса эстетического восприятия. В них Фехнер основную роль отводил «эстетике снизу», опиравшейся на факты, в противоположность «эстетике сверху», построенной умозрительно-дедуктивным путем. (Еще дальше в этом смысле пошел известный естествоиспытатель Г. Гельмгольц, пытавшийся найти физиологические основания музыкального слуха и восприятия музыки. Соответственно, его работы следует рассматривать больше по ведомству медицины и физиологии, чем эстетики.)

Из методов, использованных Фехнером, наиболее известны первые шесть: «эстетического порога», «выбора», «установки», «применения», «углубления впечатления», «ассоциаций». Они положили начало целому ряду направлений эстетики, ответвившихся в XX веке от ее основного ствола: психологической (экспериментальной) эстетики, информационной эстетики, технической эстетики (в дальнейшем теории дизайна), искусствометрии¹. В целом же говорить о позитивистской эстетике в Германии конца позапрошлого века достаточно трудно, так как идеи ведущих представителей философии, психологии и эстетики (К. Гросс, В. Вундт, О. Кюльпе, К. Мейман, Б. Христиансен др.) представляли собой где синтез, а где просто смешение позитивистских принципов с началами неокантианства, теории вчувствования (Т. Липпс), эмпириокритицизма Р. Авенариуса.

¹ Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 553–554.

В русской эстетике второй половины XIX века также заметно сильное влияние позитивизма. Идея замены философской эстетики научной (ориентированной на естественные науки) была высказана Д. Писаревым, далее эти идеи развивались В. Вельямовичем¹ и Л. Оболенским², исходивших из одной посылки: эстетические впечатления приводят «чувствующей аппарат» в наиболее успешное и беспрепятственное действие, т. е. в процессе эстетического восприятия в нем происходит минимум затраты энергии, что субъективно переживается как удовольствие, наслаждение.

В конце века в Россию проникло учение Р. Авенариуса о мышлении по принципу наименьшего расходования энергии (или наименьшей траты сил). Подобная точка зрения на познавательный и художественный процесс проявляется уже у А. Потемкина, но особенно четко у его последователей-потемкинецов — Д. Овсяннико-Куликовского, Т. Райнова, В. Харциева, Б. Лезина, издававших журнал «Вопросы теории и психологии творчества» (1907–1923). Одновременно происходит влияние позитивизма (в авенариусовском варианте) на марксизм. А. Богданов, будучи марксистом, создает свой вариант эмпириокритицизма — «эмпириомонизм». В отличие от Авенариуса Богданов широко применял принцип структурной организации опыта в исследованиях культуры и искусства. Под влиянием Авенариуса и Богданова была создана философско-эстетическая работа А. Луначарского «Основы позитивной эстетики» (1903)³. (Подробнее см. главу 22 «Судьбы марксистской эстетики в России...».) Ее автор использовал весь арсенал позитивистской эстетики, но от этой работы, которую марксистские ортодоксы критиковали за биологизацию эстетики, Луначарский никогда не отрекался, даже будучи уже крупным чиновником в большевистском правительстве. С предисловием Луначарского в 1931 году вышла книга М. Волькенштейна⁴, также имевшая явную позитивистскую направленность. Волькенштейн пытался объяснить закономерности появления красоты в разных видах деятельности, включая науку и технику, на основе принципа экономии психической энергии. Это была, пожалуй, последняя страница позитивизма в отечественной эстетике.

¹ Вельямович В. Психофизиологические основания искусства. СПб., 1878.

² Оболенский Л. Физиологическое обоснование некоторых элементов чувства красоты. М., 1878.

³ Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. Т. 7 М., 1968.

⁴ Волькенштейн М. Опыт современной эстетики М., 1931.

Эволюция позитивистской эстетики в XX веке. В начале XX столетия в позитивистской эстетике происходят перемены. Мы встречаемся уже с другим пониманием красоты, а именно как ценности и как характеристики целостности опыта. Между этим новым и старым «минималистским» пониманием красоты, низводящим ее до приятных ощущений, пролегает водораздел, вызванный изменениями в науке и философии на рубеже веков. Новая фаза развития философии в Европе и Америке была связана с отказом от одностороннего рационализма и сциентизма XIX в., теории плавной эволюции, редукционистских методов — излюбленных методов позитивистов. В «философии жизни», «творческой эволюции» упор делался на качественные скачки в эволюции, изначальное единство объекта и субъекта, поиск места для свободной воли в сфере природного детерминизма. Все это не могло не оказать воздействия на философов, склонных к позитивистскому типу мышления.

Позитивистская эстетика в XX веке наиболее отчетливо была представлена во Франции, Англии и США. Во Франции сторонниками позитивистского подхода к эстетике были два лидера эстетической мысли этой страны первой половины — середины XX века — Ш. Лало и Э. Сурьо, последовательно возглавлявшие кафедру эстетики в Сорбонне. Если эстетика Лало полностью укладывается в русло позитивистской мысли, то о Сурьо этого сказать нельзя. Тем не менее разработанное им учение, которое он назвал «реальная эстетика», имеет много точек схождения с позитивизмом.

В теории Лало мы находим мотивы, развивавшиеся позитивистской мыслью XX века — понимание красоты как экономии сил в процессе ее восприятия и трактовку искусства как игры. Одновременно Лало вносит новые темы в эстетику, характерные уже для XX века. Так, в одной из первых своих работ (переведенной в 1915 г. на русский язык¹) Лало определяет эстетику как науку о ценностях и ценностных суждениях, а также закладывает программу будущих исследований. Так как всякая оценка имеет психологический, а в конечном счете социальный характер, то и эстетика, по мысли Лало, должна повернуться лицом к социологии.

Искусство Лало называет мастерством в широком смысле слова, переработкой естественных материалов, и в этом оно сродни ремеслу. Такая деятельность становится тем более свободной, чем больше она удаля-

¹ Лало Ш. Введение в эстетику. М., 1915.

ется от механической работы и приближается к созданию эстетической формы, т. е. «изящному искусству». В таком случае она попадает в сферу интересов эстетики, поэтому эстетику можно назвать философским размышлением об искусстве, его истории и художественной критике¹. При этом эстетика остается нормативной наукой, т. е. аксиологией, учением о ценностях и нормах, в ее основе лежит понятие «нормального типа», по отношению к которому оцениваются произведения, претендующие на художественность. В целом же искусство трактуется Лало как деятельность по созданию воображаемого мира, отличного по своей сущности от реального. Но это не значит, что французский исследователь стремится замкнуть искусство «в себе», совершенно оторвать его от жизни. Наоборот, он стремится показать, что искусство играет важную роль в жизни человека. Отсюда вытекает «социологический поворот» его эстетики.

Прежде всего Лало выделяет пять функций искусства, носящих психосоциальный характер. Первая функция искусства — игровая, игра так же необходима человеку, как и остальные жизненные блага. Вторая функция — катартическая, т. е. очищение моральных переживаний. Третья — «техническая», под которой Лало имеет в виду непрерывность работы творческих людей над техникой своего искусства, оттачивание мастерства. Четвертая функция — оптимизация самой жизни. Пятая — как продолжение четвертой — наделение жизненных процессов интенсивностью².

Лало называет социальным все то, что имеет коллективный характер, все, что коллективно организовано (здесь чувствуется влияние Дюркгейма, его учения о социальности как «коллективных представлениях»). Так, толпу нельзя считать социальным образованием, публику, напротив, можно назвать социальным фактом, потому что она собирается с целью восприятия определенного произведения и оказывается сплоченной общей направленностью. В социальной системе можно обнаружить такие «институты искусства», как музеи, галереи, образовательные и исследовательские учреждения, институты критики, оказывающие влияние на развитие тех или иных направлений в искусстве. Социальные группы, собирающиеся на основе «специфической солидарности» по поводу восприятия и обсуждения произведений искусства, располагают определенными санкциями в от-

¹ Предвегний Г. П. Французская буржуазная эстетика (40-е — 60-е годы XX века). Ростов-на-Дону, 1967. С. 160.

² Там же. С. 163.

ношении оцениваемых произведений, что особенно видно на примере критиков, стимулирующих успех или неудачу произведения у публики, а также жюри конкурсов, обладающих правами присуждать премии пришедшимся им по вкусу произведениям мастеров и отвергать не соответствующие принятым эстетическим нормам. Можно отметить, что в этих рассуждениях Лало намечаются контуры того, что во второй половине XX века с подачи американского теоретика Дж. Дики получит название «арт-институт».

Жизнь искусства в обществе протекает в пространстве между эстетическими и внеэстетическими институтами (организациями). Эстетика, по мысли Лало, должна изучать как эстетические, так и внеэстетические условия существования искусства. К внеэстетическим факторам (или институтам) относятся, во-первых, экономика, во-вторых, политика, затем национальный фактор, военные институты, религия, семья. Все они обладают косвенным влиянием на искусство, но эстетика не должна упускать его из виду. К эстетическим институтам Лало относит эстетическое сознание общества в целом, публику, включающую мир знатоков и профессиональных критиков искусства, образующих интеллектуальную элиту общества, а также институт моды, предписывающий стили, жанры, даже сюжеты и темы произведений. Отношение художника к окружающей его жизни выражается в различных комплексах. Наряду с комплексом «общности» (соответствия искусств и жизни) существует множество комплексов «расхождения». Среди них важнейшими являются: а) «комплекс бегства», б) «комплекс экономии», в) «комплекс замещения»¹.

Итак, можно подытожить: через всю эстетику Лало красной нитью проходит мысль: искусство вырастает из игровых потребностей человека, но оказывает серьезное и разнообразное влияние на жизнь общества.

Э. Сурьо известен как создатель особого направления в эстетической мысли — «реальной эстетики», занявшей как бы среднее положение между позитивизмом и феноменологией. В самом определении эстетики как «науки о формах», данном Э. Сурьо, проскальзывает позитивистская мысль о необходимости отмежевания эстетики от философии (метафизики). Классическое понимание эстетики как философии искусства не годится, считает Сурьо, уже потому, что эстетика должна заниматься формами всех явлений мира, включая

¹ Шлезингер Е. А. Социология искусства Шарля Лало. Автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Л., 1973. С. 12.

природу, а не только искусством. В таком случае она действительно будет «реальной эстетикой»¹.

Сурьо определяет искусство как свободную творческую деятельность, его главная цель — создание форм, имеющих цель в самих себе. Соответственно задачей эстетики должно быть изучение форм научным методом, т. е. максимально приближенным к предмету познания без компрометирующих эстетику философских обобщений. Отстаивая самостоятельность эстетики, Сурьо допускает, что она может быть синтезом различных научных дисциплин, используя материалы психологии, социологии, литературоведения, музыковедения и т. д. Надо сказать, что благодаря своей эрудиции Сурьо был глубоким знатоком искусствоведческих дисциплин. Этот факт отчасти явился причиной того, что учение Сурьо иногда причисляют к тому движению, возникшему в Германии в начале XX столетия, которое получило название *Kunstwissenschaft* — «наука об искусстве»².

Сам Сурьо категорически отмежевывался от него, во-первых, потому, что «наука об искусстве» противопоставляла себя эстетике, что было для него неприемлемо, во-вторых, «реальная эстетика», как наука о формах, вовлекает в круг своих интересов не только искусство (хотя оно остается центральным предметом изучения). Но помимо искусства есть еще обширная область формотворчества в сфере техники (здесь Сурьо имеет в виду дизайн, не называя его по имени, так как в первой половине прошлого века это понятие еще не приобрело такого широкого значения, какое оно получило к концу столетия), кроме того, природа ведь тоже творит такие формы, которые не могут не быть интересны эстетике. В связи с этим возникает вопрос: можно ли считать природный мир с его богатством пластических и колористических форм своеобразной «органической техникой», или искусством? И Сурьо отвечает на него утвердительно — да, можно (повторяя вслед за Кантом, что произведение искусства должно казаться безыскусственной природой, а природа — искусным мастером).

Позитивный научный анализ искусства, по Сурьо, состоит из двух стадий: первая — морфологический, или «анатомический», анализ ис-

¹ Акопян К. Этьен Сурио: Философское размышление об искусстве, или Эстетическое размышление о философии // Вопросы философии. 1994. № 7–8; Акопян К. Этьен Сурио — мыслитель, философ, эстетик // Философские науки. 1995. № 2–4.

² Маца И. Л. Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции // О современной буржуазной эстетике. Вып. 2. М., 1965.

куства, его внутреннего строения, и вторая — типы его воздействия на зрителей (психология и социология искусства)¹.

Соответственно, приступая к морфологическому анализу, Сурьо выделяет следующие планы, или уровни, художественного произведения: план физического существования (артефакт), уровень чувственных качеств материала, Сурьо называет их «квалиями» (в современной эстетике этот уровень получил название медиума), поэтому можно сказать, что произведение состоит из гаммы квалиев, является игрой чувственных качеств, и последнее — изображенный в произведении мир. Рассматривая произведение в динамическом плане, Сурьо акцентирует момент его автономности, ссылаясь на факт, отмеченный многими творцами, что начатое произведение уже само ведет их за собой, само диктует развитие действия и характеров или способы наложения красок. Морфологический анализ мира искусств завершается Сурьо капитальным исследованием о взаимодействии различных художественных видов и выстраиванием иллюстрирующих эти взаимодействия схем².

Можно заметить, что в некоторых моментах учение Сурьо имеет сходство с методами классификации искусств, применявшимися в американской позитивистской эстетике, особенно у А. Поллока, М. Грина и Т. Манро.

Натуралистическая эстетика Англии и США. В Англии и США эстетику позитивизма XX века лучше всего рассматривать на примере деятельности трех лидеров этого направления: в 20-е годы — английского психолога, литературоведа и лингвиста А. Ричардса; в 30-е годы — прагматиста в философии, но сторонника «натуралистического» варианта позитивизма в эстетике Д. Дьюи, а в 40–60-е годы «натуралиста» Т. Манро, деятельностью которого заканчивается период позитивистской эстетики, после чего наступают времена аналитической и лингвистической ориентации в англо-американской философии и эстетике.

Несколько слов о методологических положениях англо-американской позитивистской эстетической мысли. Уже в эмпириокритицизме традиционное учение сенсуализма о пассивном сознании, состоящем из мозаики психологических атомов, воспроизводящих в символах

¹ Гайжутис А. Л. Э. Сурио о предмете эстетики и художественного творчества // Вопросы философии. 1983. № 1.

² Souriau E. La Correspondance des arts, P. 1947.

окружающую среду, было заменено идеей принципиальной координации субъекта и среды, затем акцент на активности познавательного и любого другого человеческого опыта еще больше усилился. Однако приверженность естественно-научной терминологии долгое время оставалась незыблемой, а непрерывно проводимые аналогии между биологическим и социальным мирами показывают натуралистическую ориентацию позитивизма и близко стоящего к нему прагматизма. Пример натуралистического учения об эстетическом опыте дает теория А. Ричардса, излишний физикализм которой впоследствии был смягчен Д. Дьюи, Т. Манро и другими теоретиками, остававшимися на платформе натурализма.

В основе теории эстетической ценности А. Ричардса, разработанной в книге «Принципы литературной критики» (1924), лежит общее для всех натуралистов признание первичности психических импульсов, порождающих жизненную активность, опыт человека, из чего следует, что, для того чтобы опыт протекал нормально, человеку необходимо добиться уравнивания, гармоничного взаимодействия импульсов.

Главная черта эстетического опыта, по Ричардсу, в том, что он представляет собой высший, наиболее организованный вид опыта. Связующим звеном всех частей опыта является синестезия, утверждает Ричардс. Она основана на объединении различных органов чувств в момент реакции на определенный стимул из внешней среды. Но ее способности этим не ограничиваются. Синестезия включает в себя сенсорную память, апперцепцию, контролирующую протекание опыта. Синестезия, вовлекая в игру все наши способности, содействует созданию целостного и гармоничного опыта. Хотя синестезия встречается в опыте жизненных отношений человека с окружающим миром, своего полного развития она достигает именно в эстетическом мире. В акте творчества и творческого восприятия моменты непосредственного созерцания обогащены памятью предыдущих восприятий, усиливающей способность чувствовать. В таких условиях мы оказываемся открытыми для более разнообразной энергетической стимуляции, так как запреты, которые сковывали наши реакции в жизненных обстоятельствах, теперь сняты. Отсюда следует, что искусство, поэзия «не представляет собой какую-нибудь особую реальность, отличную от всего остального мира, — не устает повторять Ричардс, — она... состоит из опытов того же вида, с какими мы встречаемся в обыденной жизни»¹. Но при

¹ *Richards I. Principles of Literary Criticism. London, 1947. P. 32.*

этом надо помнить, что эстетический опыт более высоко и тщательно организован, чем обыденный, поэтому мы должны предохранять его от загрязнения (контаминации), выражающейся во внесении в него инородных элементов.

С помощью теории организации импульсов решается еще одна старая проблема эстетики — что такое незаинтересованность эстетического отношения. Ричардс считает, что это положение надо трактовать не в том смысле, что в эстетическом отношении отсутствует всякий интерес, а в том, что мы реагируем на красоту иначе, чем на другие предметы обыденной жизни. Быть незаинтересованным означает реагировать не по одному узкому каналу, а одновременно и органично по нескольким.

По мере эволюции учения Ричардса ту роль, какую играло в нем понятие синестезии, начинает играть категория воображения. Теперь уже в воображении ищет Ричардс те черты, которых недостает реальности, чтобы превратиться в эстетический опыт. Когда деятельность с помощью творческого воображения переносится в новый контекст, говорит Ричардс, ей приходится приспосабливаться к изменившемуся потоку импульсов. В результате она становится обогащенной, что имеет важные последствия для восприятия произведения. Так, изображенное на холсте дерево заставляет нас приспосабливать импульсы не к реальному, а к воображаемому ландшафту. В результате координации большого числа импульсов разного вида происходит блокировка реального действия и перенесение его в план воображения, возникает то, что получило название имажинативного действия (мысль, близкая Л. С. Выготскому, создававшему в то же самое время свою «Психологию искусства»). С точки зрения Ричардса, разница между пониманием и непониманием искусства заключается именно в способности реагировать на имажинативном уровне.

В обычной жизни, говорит Ричардс, тысячи препятствий мешают нам реализовать свои желания, свой опыт, и тут приходит на помощь воображение. Ссылаясь на Кольриджа, Ричардс называет воображение «магической силой, создающей баланс расходящихся импульсов. Оно вызывает чувство нового в восприятии старых и знакомых объектов» (заметим, что здесь в иной формулировке высказана знакомая нам по текстам русских «формалистов» идея остранения). Таким образом, можно сказать, что теория эстетического опыта Ричардса — пожалуй, самая последовательная попытка полностью провести программу позитивизма, включающую в себя изгнание из эстетики красоты как призрачного духовного качества и «демистификацию» поэзии, пре-

вращение ее, по словам современника Ричардса писателя Ишервуда, из «священного огня жар-птицы, слетевшей с Луны, в систему взаимосвязанных импульсов».

Близкую, но не совсем такую, как у Ричардса, постановку вопроса об эстетическом опыте мы находим у Д. Дьюи. В своем главном труде по эстетике, «Искусство как опыт» (1934)¹, написанном спустя десять лет после «Принципов литературной критики» Ричардса, Дьюи стремился избежать тех ошибок своего предшественника, которые к тому времени стали очевидны. Главная из них, по мнению Дьюи, та, что Ричардс не выявляет органической целостности произведения искусства, а его универсальный ключик — «синестезия» — не смог разомкнуть тайну красоты. Действительно, просто сказать, что эстетический опыт рождается в результате синтеза разных ощущений, значит сказать о нем слишком мало. Ни теория вчувствования, ни психологизм Ричардса не преодолевают субъективизма, превращающего художественное выражение в простую аффектацию чувств, возбуждение эмоций. Соответственно Дьюи ставит перед собой задачу — преодоление психологизма. По его мнению, красота — не просто психологический эффект опыта, она есть свойство автономного художественного произведения.

Как считает Дьюи, надо противопоставлять не науку и искусство, а те формы практики, которые не пронизаны интеллектом и не дают непосредственного удовлетворения, тем, которые полны непосредственно ощутимого смысла. Эстетическая теория должна показать, что ни практическое, ни интеллектуальное не являются врагами эстетического. По мнению Дьюи, эстетическое начало появляется в любом опыте, который развивается через аккумуляцию каждой предыдущей стадии в последующую, что приводит к насыщению его концептуальным и эмоциональным смыслом, сведению воедино всех тех компонентов, которые в разрозненном виде присутствуют и в других видах опыта. Эстетический опыт обладает наибольшей коммуникативностью, наибольшим взаимопроникновением средств и целей. Он дает возможность человеку расширить горизонт зрения, приобрести способность тонкого различения психологических состояний и нюансов формы, создать нормы и оценки, которые найдут применение в других видах опыта. Так как, по Дьюи, эстетический опыт охватывает максимально широкие аспекты человеческого мира, то и само его изучение должно вестись

¹ Dewey J. Art as Experience. London, 1934.

таким образом, чтобы охватить последовательность ступеней в его развитии. Избранный Дьюи порядок исследования укладывается примерно в такую схему: опыт как биоадаптивная деятельность, искусство как эстетический опыт, структура эстетического опыта, экспрессивный аспект опыта, субстанция и форма в искусстве, искусство как коммуникативная деятельность, искусство как организация психических сил человека и как организующий фактор культуры.

Рассмотрение экспрессивного аспекта искусства начинается у Дьюи с традиционного натуралистического постулата: в основе всякого действия лежит иррациональный импульс. Однако в отличие от Ричардса Дьюи сразу же указывает на роль интеллекта в эстетическом процессе. В нем происходит процесс трансформации слепых импульсов в пронизанное мыслью действие благодаря ассимиляции значения из фона опыта. Упорядочивание импульсов и включение их в систему интерсубъективных значений приводит к возникновению упорядоченной эмоциональной коммуникации. Эмоции выступают в роли магнита, притягивающего материал, именно тот материал, который имеет сродство с уже накопленным и организованным.

Художественное целое, обладающее эстетическим качеством, появляется в результате взаимодействия внутренних и внешних факторов. В качественно целом опыте происходит преобразование материала и одновременно трансформация эмоций — из жизненных переживаний они превращаются в новое — эстетическое чувство. Это происходит по мере того, как разнохарактерные по происхождению части «подгоняются» друг к другу и пронизываются единым качеством, образуя целостный опыт.

Невнимание к материалу может привести к разрыву формы, к содержательной бесцветности или к вульгарной мелодраматичности. Только встреча и взаимное отражение физического и духовного в произведении, иначе говоря, игры чувств со стабилизирующими и упорядочивающими факторами материала (медиума) образует нечто третье — произведение искусства с его прояснением бессознательного и одухотворением материального.

Наблюдения над динамикой произведения приводят к фиксации моментов столкновения, борьбы, ассимиляции материала и значения, моментам повтора, проблемам ритма, переходам от отношений к гештальтам, взаимодействию чувственно-декоративных качеств (например поверхности картины или орнаментальных средств музыки) с глубинными экспрессивно-значимыми и концептуальными качества-

ми произведения, к проблеме времени и пространства в разных видах искусства.

Можно отметить тот факт, что «энергетический язык», которым пользовались Ричардс и Дьюи, был широко распространен в 20-е годы в разных странах, в том числе и в России. Не случайно обнаруживается сходство некоторых концептуальных построений российских теоретиков искусства с зарубежными. Мы уже отмечали параллель некоторых идей Ричардса с учением Выготского о разрешении эмоций в фантазии. В попытках Дьюи найти путь к обоснованию целостности произведения просвечивает близость к положениям Выготского о «развоплощении материала» и «противотечении чувств» в художественном произведении.

Теперь обратимся к определению эстетического опыта Т. Манро. Здесь он следует по стопам Ричардса и Дьюи. Манро считает что искусством следует называть любую человеческую деятельность, которая вместе с достижением «хорошего опыта» помимо утилитарных решает еще ряд задач психологического и социального свойства. Хороший, или законченный, опыт есть эстетический опыт. «Эстетический опыт, — пишет он, — теперь рассматривается как опыт, обладающий особой конфигурацией и способом соединения некоторых основных функций восприятия и воображения, которые мы находим и в других видах опыта»¹. В окончательном варианте определение искусства у Манро звучит следующим образом. Манро называет его техникой стимулирования эстетического опыта «наряду с другими целями и функциями, которые дают возможность человеку почувствовать красоту, удовольствие и интерес, быть эмоционально затронутым в непосредственном восприятии. Наряду с инструментальными ценностями и целями искусство — это мастерство выражения и коммуникации эмоционального опыта. <...> Искусство — такая деятельность, в которую включается личностная интерпретация в отличие от безличного или механического исполнения»².

Так как Манро является сторонником научного метода в эстетике, научного анализа искусства, противопоставляемого метафизическому, то он считает, что ничего мистического в искусстве нет, и весь художественный процесс может быть разложен на элементы, каждый из которых поддается непосредственному изучению. Формула художественного

¹ Munro T. The Arts and their Interrelations. N. Y., 1951.

² Ibid. P. 132.

произведения OSC–R, где O — объект непосредственного восприятия, S — субъект, творческая физическая и интеллектуальная организация личности художника, C — социальная среда, влияние окружающих людей (микро- и макросреда). Знание этих трех моментов позволяет предсказать четвертый — эстетическую реакцию. Она никогда не бывает однообразной, поэтому, говорит Манро, «эстетический опыт в настоящее время все реже и реже интерпретируется в понятии красоты, а все больше с помощью других понятий». Этим он подчеркивает, что современное искусство чрезвычайно разнообразно, поэтому «надо стараться определять эстетический опыт в его многообразии, а не сводить все дело к красоте». Свою концепцию Манро считает наследницей биоэволюционной эстетики Спенсера и психофизиологической Г. Аллена, а также социологической эстетики И. Тэна. Эти три имени составляют, по Манро, первый этап научной эстетики в противоположность предшествовавшей ей метафизической, идеалистической. Второй этап научной разработки эстетики Манро связывает с эпохой изучения стиля в искусстве, которую он начинает с Г. Земпера. Земпер подходил к искусству со стороны технологии; Г. Вельфлин — со стороны способов видения, а Ригль — со стороны принципа художественной воли. Выше всех Манро ставит М. Дессуара, подлинного, по его мнению, создателя науки об искусстве. Манро рассматривает свою деятельность как продолжение того, что было начато Дессуаром, а именно анализ искусства вне каких-нибудь ценностных предписаний и ограничений. Основные части эстетической науки — морфология, социология и психология искусства; кроме того, она должна включать в себя теорию эстетического воспитания.

Для демонстрации того, что представляет собой позитивистская методология в науке об искусстве, рассмотрим один из разделов эстетики Манро, а именно морфологию искусства. Она состоит из двух частей. Первая включает анализ строения произведения, выявление структурных блоков его конструкции, вторая — типологию видов искусства, а также анализ развития стилей и факторов, определяющих стилистическую эволюцию.

Моментами «анатомии искусства» являются типы композиции. Манро насчитывает четыре таких типа. Первый тип — утилитарный, рассчитанный на выполнение определенных практических целей (движущиеся части машины; марши в музыке; реклама в изобразительном искусстве, проповеди в литературе). Второй — изобразительный тип, который делится на непосредственно изобразительный и символический. К символическому

типу относятся гербы, религиозные и светские символы, в общем, все, что служит для наглядного представления абстрактных идей. И последний — тематический тип — главный компонент которого — ритм (повтор с вариациями), создающий интеграцию элементов в целое. Одновременно Манро отмечает, что в чистом виде ни один из этих типов, как правило, не встречается, любое произведение образуется из их сочетаний.

Так как искусством Манро называет любую деятельность, способную создать эстетический опыт, количество видов искусства, которое он называет в своих работах, намного превышает то, что могла представить себе традиционная эстетика. Сначала количество видов искусства достигало у него цифры сто, затем их число увеличилось еще в четыре раза. В результате обобщения выделяются следующие классы искусств: функциональные, декоративные, прикладные, «малые» искусства и ремесла. Категория функционального у Манро трактуется более широко, чем традиционно. Манро сразу же заявляет, что он не сводит ее к утилитарному. Все искусства функциональны — и станковые и прикладные, — хотя не все утилитарны. Функциональность понимается в том смысле, что искусство удовлетворяет человеческие потребности в созерцании, воображении и наслаждении, т. е. имеет эстетическую функцию. Архитектура кроме функциональности включает в себя практические цели; прикладные искусства имеют широкий круг применения в обучении, психотерапии, используются как средства развлечения.

Классификация художественных форм строится у Манро по следующим основаниям. Во-первых, по материалу (металл, камень, ткань, световые и звуковые волны и т. д.), выступающему в роли чувственного стимулятора; обработанный материал уже приобретает выразительные качества, вызывающие у зрителя психологические настроения. Экспрессивные факторы зависят от техники обработки материала, а характер технологии позволяет подразделять искусства на изделия ручной выделки и машинной, продукты индивидуального труда и кооперированного. Все же Манро вынужден признать, что избранные им принципы классификации и анализа искусства уводят в дурную бесконечность и не дают глубокого проникновения в сущность художественного творчества.

Наряду с «физиологией» и «анатомией» искусств Манро практикует «динамический подход» к искусству, т. е. изучение факторов воздействия на зрителя. Манро подразделяет их на непосредственные и подразумеваемые (суггестивные). К первым относятся (в живописи) линия, свет, тень, колорит. Ко вторым — все образы и идеи, вызывающие у зрителя

ассоциации, активизирующие имеющийся запас опыта. Так на основе выразительных качеств складываются образования более высокого уровня — моральные идеалы, религиозные ценности, социальные доктрины и т. п.

Позитивизм и проблема языка эстетических суждений.

Эмотивизм в эстетике. Анализ языка с целью устранения из него выражений, вводящих в заблуждение, нужен эстетике так же, как всякой иной науке. Эстетика имеет дело со следующими типами языков: язык самого искусства и язык суждений об искусстве, включающий в себя обыденный язык дилетантов, любителей искусства, а также профессиональный язык специалистов (художественных критиков и искусствоведов). Добавим, что язык разговоров по поводу искусства (пересказ, интерпретации, оценка произведения) является моделью эстетической коммуникации по поводу красоты природы и окружающей среды, поэтому нет смысла выделять последнюю в особый тип. Другое дело, что от того, считаем ли мы красоту объективным свойством мира или нет, зависит наше понимание содержания эстетических суждений. Если мы полагаем, что красота присутствует в предметах и явлениях действительности как ее имманентное свойство, суждения о ней (т. е. суждения вкуса) можно подвергать оценке на истинность/ложность в зависимости от того, правильно или неправильно они воспроизводят это качество. Если же не признавать объективность красоты, то проблема истинности/неистинности эстетических суждений значительно усложняется.

Работы Ч. Огдена и А. Ричардса¹ претендовали на то, чтобы совершить полный переворот в эстетике, а именно, показать, что употребляемое в течение столетий высказывание «этот предмет — прекрасен» представляет собой беспредметное суждение, иначе говоря, псевдосуждение, не имеющее референта в реальном мире, а потому уводящее эстетику на ложный путь поиска некоего эстетического клада, которого в реальности нет! Суждение: «как это красиво!» — всего лишь характеристика опыта субъекта, выносящего эстетическую оценку, которая возникает под воздействием *синестезии* (воздействия реального явления на все органы чувств человека одновременно благодаря их тесной внутренней ассоциированности). Исследования в области анализа языка эстетических суждений, представлявшие собой ранний

¹ Ogden C., Richards I. The Meaning of Meaning. New York, 1923; Ogden C., Richards I., Wood J. The Foundations of Aesthetics. London; New York, 1925.

этап развивающегося потока философии лингвистического анализа, получили название эмотивизма.

С точки зрения эмотивизма обыденный язык вводит нас в заблуждение. Когда мы называем нечто добром или красотой, мы выносим псевдосуждение, заставляющее его адресата искать в объективном явлении какое-то свойство, которое должно быть референтом данного суждения. На самом деле эстетическое суждение — не что иное, как экспрессивное высказывание, создающее разрядку чувств субъекта высказывания и имеющее имплицитную цель заразить этими чувствами адресата суждения. Из этого следует, что эстетические суждения — оценки не могут быть истинными или ложными в познавательном смысле, но могут быть эффективными или неэффективными в суггестивном плане. Подобным же псевдологическим характером обладают суждения, присутствующие в художественных текстах. Высказывания поэта — тропы, насыщенные метафорами, они создают поэтический опыт читающего стихи, но было бы странно, если бы последний пытался верифицировать их жизненными фактами. Точно так же суждения художественных критиков имеют целью не более чем эмоциональное воздействие на читателей, создание у них желательной для критика установки на произведение.

Дальнейшие исследования языка показали, что концепция раннего эмотивизма была односторонней, она упрощала действительную сложность речевой коммуникации, в том числе в эстетической сфере. Анализ выявил неоднородность состава эстетических суждений, наличие в них большого числа компонентов как эмотивного (неверифицируемого), так и дескриптивного (описательного) характера. Среди исследователей, работавших в этом направлении в 40–60-е годы, следует назвать имена Т. Поллока, Б. Хейла, Э. Вайвеса. Итоги дискуссии об эмотивизме подвел М. Блэк, указав на существенный изъян эмотивистской постановки вопроса о значении в оценочных суждениях.

Огден и Ричардс связывали наличие познавательной информации только с научными суждениями, забывая об огромном резерве способов познания и коммуникации, разработанных человечеством. Когда эмотивисты говорят, что «поэма ничего не передает, не содержит никакой информации», то такое заявление само лишено точности смысла и выглядит двусмысленно. Действительно, можно допустить, по мнению Блэка, что поэзия ничего не утверждает в научном смысле, но нельзя допустить, что при этом она ни к чему не призывает, ничего не сообщает, не изображает, не воспроизводит, не рисует, ибо все многообразие видов человеческой коммуникации нельзя свести только к дихотомии

научная/ненаучная. Общий вывод Блэка таков: заслуга эмотивистов в том, что они были первыми, кто начал работу по спецификации языков человеческой коммуникации. Но, отделив референтное употребление языка от эмотивного, они остановились на этом. Следующим поколениям исследователей принадлежало открытие многообразия языков и их функций в коммуникации¹.

Точные методы в эстетике. Информационная эстетика.

Стремление воспользоваться достижениями естествознания и математической теории информации были характерны для исследователей XX века, работавших в рамках эмпирической, а не философской эстетики, из-за чего их обычно зачисляют в «ведомство» позитивизма. Определенное представление об их работах может дать хрестоматия «Методы точных наук и семиотика», вышедшая в нашей стране первым изданием в 1972 году, а вторым — дополненным — в 2007².

В данном параграфе мы ограничимся характеристикой эстетического направления, получившего название «информационной эстетики». М. Бензе³ и А. Моль⁴ представляют две ее школы — германскую и французскую — соответственно в ее «дескриптивной» и «объясняющей» версиях. Главный тезис информационной эстетики гласит, что художественное произведение относится к особому — генеративному — классу носителей «эстетической информации», оно способно создавать знаковые системы как собственно эстетические.

Бензе утверждает, что «авторепрезентация» есть отличительная черта всякого эстетического состояния — оно воспроизводит лишь самое себя; поэтому методы «информационной эстетики» максимально эффективны лишь при сравнительном теоретико-информационном анализе внутренне близких произведений искусства одного «типа».

В России была своя традиция структурных и точных методов исследования искусства⁵, но начиная с 30-х и вплоть до 90-х годов она,

¹ Black M. Some questions about Emotive Meaning // Philosophical Review. 1948. V. 57. № 2.

² Искусствометрия. Методы точных наук и семиотика. М., 2007.

³ Bense M. Einführung in die Informations-theoretische Aesthetik. Hamburg, 1969.

⁴ Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975; Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.

⁵ Бирюков Б. В. и Плотников С. Н. Художественная культура и точное знание // Число и мысль. Вып. 3. М.: Знание, 1980.

«мягко говоря», не приветствовалась. Лишь в последнее десятилетие развернулся довольно широкий фронт изучения гуманитарных феноменов и искусства с помощью точных методов и теории информации. Одним из пионеров в этой области был Г. А. Голицын, положивший начало разработке информационных аспектов социокультурной и эстетической сферы и изложивший полученные результаты в информационно-алгоритмических концепциях. Возрождению и дальнейшему развитию применения точных методов в подходе к изучению культуры и искусства способствовали работы В. М. Петрова, автора последней версии теоретико-информационного подхода, базирующейся на «принципе максимума информации»¹. Популяризацией новой науки занялись многие авторы, из которых мы укажем Ю. В. Пухначева². В его работе «нет явного числа», по выражению академика Б. В. Раушенбаха, т. е. нет подлинной математики, и она не вступает в спор с принятыми положениями эстетики; задача подобных работ — скорее в том, чтобы возбудить новые мысли путем новаторских и неожиданных сопоставлений.

Возможность использования цифровых компьютерных технологий в искусстве открыла новую область эстетических исследований, получившую название «алгоритмической эстетики»³. В них прослеживается связь и преемственность с семиотическим подходом к искусству, новый алгоритмический концепт позволяет рассмотреть его с точки зрения вторичных моделирующих систем. Под алгоритмом здесь понимается своего рода «усовершенствованный» инструмент, наподобие языка, или некая знаковая система в ряду других систем. В. М. Петров характеризует это количественно-измерительное «русло» исследований таким образом: в нем современный мир предстает в виде информативных и перформативных «процессов», а стало быть, знаково-языковые системы искусств и коммуникаций посредством кодов и специальных грамматик должны претвориться в некую новую аналитико-эстетическую традицию.

Сказать, что методика применения точных методов в гуманитарных науках и в эстетике может совершить революцию, было бы преувеличением, но то, что она обещает определенные результаты в расширении горизонта эстетических исследований и поможет восстановить цепь,

¹ Голицын Г. А., Петров В. М. Социальная и культурная динамика: долговременные тенденции (информационный подход). М., 2005; Петров В. М. Количественные методы в искусствознании. М., 2004.

² Пухначев Ю. Число и мысль. Вып. 4. Четыре измерения искусства. М., 1981.

³ Мигунов А. С., Ерохин С. В. Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010.

соединяющую две разошедшиеся реалии культуры — естественно-научную и гуманитарную (о чем с тревогой говорил английский писатель Ч. Сноу¹), в этом можно не сомневаться.

В заключение можно сказать, что эстетика позитивизма, обосновывая игровое начало в искусстве, дифференцированность художественных форм, плюрализм видения мира, отразила некоторые особенности развития художественной культуры от времени классического реализма и натурализма XIX века до различных течений искусства авангарда XX века и сложных процессов, происходящих внутри культуры модернизма и постмодернизма.

Для методологии позитивизма было характерно стремление к научности, понимаемой как тщательное собирание, обработка и обобщение фактографического материала, желание найти для эстетики собственный предмет изучения, выявив тем самым ее автономию и специфичность. В некоторых случаях позитивистской эстетике удавалось добиться определенных результатов: она дала толчок развитию психологии и социологии искусства, стимулировала применение точных методов в искусствознании; концепция эстетического опыта способствовала становлению теоретической платформы дизайна. Вместе с тем, она не избежала релятивизма в трактовке ценностных оснований человеческой жизни; на отдельных этапах допускала излишний редукционизм высших форм духовной жизни к низшим; уточняя процедуры анализа языка эстетических суждений, не смогла преодолеть ограниченности дихотомического подхода, зауживающего сферу эстетической коммуникации. При всем том надо сказать, что серьезные проблемы, поставленные эстетикой позитивизма, не имеют легких решений и требуют дальнейшего совершенствования методологии.

Литература

Источники

1. Тэн И. Чтения об искусстве СПб., 1912.
2. Спенсер Г. Опыты. СПб., 1900. Т. 1–2.
3. Волькенштейн М. Опыт современной эстетики. М., 1931.
4. Лунагарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. М., 1968. Т. 7.
5. Искусствоведение. Методы точных наук и семиотика. М., 2007.

¹ Сноу Ч. Две культуры и научная революция. М., 1985.

6. Моль А., Фукс В., Касслер М. Искусство и ЭВМ. М., 1975.
7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
8. Мизгунов А. С., Ерохин С. В. Алгоритмическая эстетика. СПб., 2010.

Дополнительная литература

1. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация. М., 1999.

В книге прослеживаются коммуникативные процессы в искусстве и их трактовка в эстетических теориях.

2. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.

В книге американских историков эстетики подробно освещается картина развития позитивистской эстетической мысли XIX века.

3. Дземидок Б. Современная философия искусства в США. Главные проблемы и направления // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997.

Во вступительной статье польского эстетика Богдана Дземидока дается обзор и анализ основных направлений американской философии искусства. Много внимания уделяется направлениям, имеющим позитивистскую направленность.

4. Новиков А. В. От позитивизма к интуитивизму. М., 1976.

Дается подробный анализ эстетики И. Тэна и других представителей позитивистской эстетической мысли XIX столетия.

5. Прозерский В. В. Позитивизм и эстетика. Л.: ЛГУ, 1983.

В книге рассматриваются различные течения внутри эстетики позитивизма XIX века, а также эстетика эмотивизма и неопозитивизма XX века.

Темы семинаров

1. Особенности позитивизма XIX века. Эстетика И. Тэна.
2. Эстетические принципы теорий английского позитивизма.
3. Позитивизм в русской эстетике.
4. Эстетические позиции Ш. Лало.
5. Эстетика англо-американского позитивизма XX века.

Темы курсовых работ

1. Сциентизм в эстетике позитивизма.
2. Проблема систематизации видов искусства в эстетике французского и американского позитивизма.

3. Социология искусства Ш. Лало.
4. Основы эстетики Э. Сурьо.
5. Эстетика А. Ричардса.
6. Понятие эстетического опыта в философии Д. Дьюи.
7. Натуралистическая эстетика Т. Манро.
8. Эстетика эмотивизма. Природа оценочных суждений.
9. Теория информации и эстетическое восприятие.
10. Применение точных методов в эстетике.

Глава 17

ЭСТЕТИКА НЕОКАНТИАНСТВА: ИСКУССТВО КАК ПРЕДМЕТ АКСИОЛОГИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

Кантианская линия в эстетике. Ограниченность чисто психологического подхода к интерпретации кантовской эстетики была осознана уже младшим современником Иоганна Гербарта — *Гербартом Лотце* (1817–1881), выступившим с критикой психологизации эстетики. Задача психологии как конкретной науки заключается в установлении законов психики силой теоретического (чистого) разума. Для Лотце, как и Канта, человек прежде всего — субъект деятельности, характеризующейся целеполаганием, субъект практического разума. Философ убежден в разнородности теоретического и практического разума, поскольку душа человека обладает не единственной способностью образования представлений, а также стремлениями и чувствами, которые отличны от представлений по своему источнику. Представления квалифицируются Лотце как реакция человека на внешний мир, побуждения относятся исключительно к внутреннему миру личности. Эстетическое чувство, вслед за Кантом и Гербартом утверждает Лотце, возникает в результате согласованности качественно различных рядов представлений и стремлений, поэтому оно не может быть предметом только теоретического разума и объяснено методом собственно научной психологии. Лотце подчеркивает тезис о субъективном характере эстетического.

Эстетическое представление, возникающее на пересечении рядов представлений и влечений и сопровождаемое эстетическим чувством, само по себе не является прекрасным ни благодаря качеству составляющих его элементов, ни также вследствие отношений между этими элементами — благодаря форме. Оно — только возможность пробудить

в душе человека специфическое чувство прекрасного, и единственная реальность эстетического — реальность в человеческом сознании. Однако и идеальное его существование имеет, по Лотце, столь великое значение в жизни человека, что не следует искать ему оправдания приписыванием объективного бытия. Определить эстетическое — значит установить его особую роль в человеческом духе, для обозначения которой Лотце впервые в истории философии вводит понятие *ценности*.

«Наш взгляд на прекрасное основан на признании безусловной противоположности между бытием (выступающим через представления об окружающем мире. — Т. А.) и мыслью (выражающей стремления человека. — Т. А.)»¹, между существующим и желаемым, которые, по Лотце, необходимо примирить в их противостоянии, чтобы мир не оказался бессмысленным для человека: «Красота есть предвестник предчувствуемого примирения между противостоящими членами отношения»². В этом ее призвание. Она образует смысловой центр события — реального явления, которое воспринимается с нравственных позиций, и тем самым устанавливается его ценность для человека и человечества. Поскольку эстетическое — не только представление, которое может быть подвергнуто научному изучению, но и ценность, в самом представлении не содержащаяся, то богатство и глубину его невозможно исчерпать в общих понятиях науки. Оно всегда будет содержать некоторый «внелогический излишек».

На вопрос, не является ли эстетическое, рожденное при пересечении различных рядов представлений и стремлений субъекта, чем-то случайным, зависящим от минутного настроения человека, Лотце отвечает отрицательно. В том-то и состоит, с его точки зрения, отличие прекрасного от приятного, что само течение представлений опосредовано нравственными устремлениями субъекта и именно их устойчивость сообщает стабильность эстетическому вкусу. Вкус вместе с тем ставится в прямую зависимость от нравственности, но и сам в свою очередь оказывает услугу нравственному воспитанию: ведь высшая нравственность (в отличие от той, что послушно следует предписаниям) нуждается в развитой восприимчивости, подвижности души, которая формируется в процессе эстетической рефлексии. Трактую таким образом кантовское положение о красоте как символе нравственности, Лотце диалектичнее, чем Герbart, решает проблему соотношения

¹ Lotze H. Ueber den Begriff der Schoenheit. Goettingen. 1845. S. 20.

² Ibid. S. 31.

этического и эстетического. Но именно потому, что эстетическое находится в необходимой взаимосвязи с добрым и приятным, было бы неверным, по Лотце, жестко очерчивать его границы. Область эстетических ценностей мыслитель уподобляет пирамиде, вершину которой образует «чистая» красота, откуда к основанию пирамиды нисходят ряды эстетических представлений, различающихся по силе и завершенности, и само основание которой сливается с пограничными областями нравственного и чувственно приятного. Суждения о ценностях, отличающиеся от логических суждений тем, что они основаны на чувстве удовольствия, обозначаются как ценностные или оценки.

Интерпретация Лотце кантовской эстетики стала основанием для разработки нового подхода к проблемам культуры — становления *аксиологии*.

Эстетика Фрайбургской школы неокантианства. Неокантианство возникло в 60-е годы XIX века в Германии как реакция на методологическую исчерпанность традиционного рационализма и эмпиризма. Критически оценивая развитие философской мысли после Канта, часть исследователей приходят к выводу, что последующие ее направления страдают односторонностью методологии. Один из таких аналитиков — О. Либман усматривает у Канта «образец великого синтеза эмпиризма и рационализма», поэтому единственный выход из кризисного состояния философии — вернуться «назад к Канту!» Главной задачей провозглашается теперь возрождение трансцендентального метода Канта и целостная реконструкция его философской системы, которая включает в себя в качестве методически обоснованного звена и эстетику. Однако в связи с существенными различиями в трактовке метода и системы кантовской философии складываются две школы неокантианства: Фрайбургская (Баденская) и Марбургская.

Фрайбургская школа была основана Вильгельмом Виндельбандом (1848–1915). Для выделения философии из круга наук он использовал подразделение суждений, предложенное И. Гербартом и Г. Лотце, на логико-познавательные суждения и оценки, которые «к познанию ничего не прибавляют». Первый вид суждений образуют аппарат частных наук, предмет философии образуют только суждения, основанные на чувстве удовольствия или неудовольствия — оценки. Поскольку из всего многообразия оценок философию интересуют только имеющие всеобщую значимость и выносимые по определенным правилам, в ее поле зрения оказываются только суждения о ценностях истины, добра

и красоты, и существуют три раздела философии — логика (гносеология), этика и эстетика. «Под философией в систематическом... ее смысле, — согласно Виндельбанду, — следует понимать только *критическую науку об общеобязательных ценностях*. Науку об общеобязательных ценностях: это определяет предмет философии; *критическую науку*: это определяет ее метод»¹. Существо же критического — трансцендентального метода Виндельбанд усматривает в том, что он «трансцендирует» в ходе анализа от «факта» оценки к идеальной, вечной «норме» сознания субъекта, определяемой практическим разумом: «...То, чего мы в настоящее время ожидаем от философии, — это размышление о вечных ценностях, которые обоснованы над меняющимися интересами времен и в высшей духовной действительности»².

Основным направлением исследования Фрайбургской школы и ее главным вкладом в науку стала разработка теории ценностей, которая была продолжена сотрудниками Виндельбанда Г. Риккертом, Э. Ласком и др. Однако обоснование эстетики в системе философии с позиций аксиологии оставалось у Виндельбанда проблематичным и, вероятно, не могло получить убедительного завершения: эстетическое суждение, своеобразии которого Кант видел в его связи с чувством удовольствия, во фрайбургском неокантианстве распространяет свою специфику также на логическую и этическую оценку. Сфера ценностей тяготеет поэтому в слияние в недифференцированное целое.

Последователи Виндельбанда в эстетике *Ионас Кон* (1869–1947) и *Бродер Христиансен* (1869–1958) не ставили задачи систематического обоснования эстетики и сосредоточили внимание на установлении особенностей эстетической ценности. Опираясь на данные психологии, Кон заключает, что она, во-первых, представляет собой «непосредственно-созерцательное переживание», во-вторых, является ценностью «чисто интенсивной» (т. е. ценимой только ради самой себя), наконец, ее оценка, в отличие от оценки приятного, выступает в форме долженствования (притязания на общезначимость). Своеобразное содержание эстетической ценности Кон определяет, используя выводы теории «вчувствования» как «выражение внутренней жизни»: «Натянутасть или свободу, мягкую податливость или мучительную напряженность... форм (предметного мира. — Т. А.) мы чувствуем по аналогии с нашими собственными

¹ Виндельбанд В. Прелюдии. СПб., 1904. С. 23.

² Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М., 1910. С. 148.

движениями»¹. Поэтому первое условие художественного творчества — способность художника к переживаниям. Присоединяясь к результатам формалистической эстетики, Кон заключает, что произведение искусства обретает, однако, окончательно эстетическую ценность тогда, когда переживание внутренней жизни принимает особую форму, благодаря которой «страстное пение отличается от простого крика». Определение Коном эстетической ценности как «оформленного выражения переживания» явилось по существу компиляцией под новым названием основных положений психологической и формалистической эстетики.

Более обоснованной и оригинальной предстает концепция эстетической ценности у Христиансена. Анализируя ее своеобразие, он применяет к ней в отличие от Кона критерии, общие для определения ценностей истины, добра и красоты, т. е. с позиций общефилософской концепции ценностей Фрайбургской школы. Возможность эстетического суждения для него рассматривается, во-первых, в обусловленности структурой самого объекта оценки: «Мы не можем, например, задаваться вопросом об эмпирической реальности математической точки или о нравственной ценности кучи песку или о красоте исторической хронологии»². Во-вторых, объект оценки необходимо предполагает синтез в сознании субъекта содержания входящих в него элементов, формы их координации и бытийный статус объекта. Элементы эстетического объекта также существуют на основе чувственных данных, из которых он конституирован. К ним Христиансен относит, во-первых, свойства материала, использованного для художественного произведения искусства (блеск металла или светотень мрамора, тембр голоса, прозрачность акварели и т. п.). Пересоздание какого-либо произведения в другом материале, — справедливо подчеркивает философ, — изменяет характер художественного образа. Кроме того, в отличие от Кона, Христиансен отмечает значимость для эстетической ценности предмета изображения (портретируемый человек, пейзаж, драматический конфликт) — того, что обычно называется содержанием искусства, и тут он вступает в полемику с формалистической эстетикой. «Что же говорят формалисты? <...> Важно не “что”, важно — “как”»³. «Хорошо нарисованный пучок редьки лучше скверно нарисованной мадонны»⁴. На это Христиансен обоснованно возражает:

¹ Кон И. Общая эстетика. Госиздат, 1921. С. 61.

² Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911. С. 51.

³ Там же. С. 60.

⁴ Там же. С. 67.

«Если несколько художников рисуют мадонну, вы говорите о тождестве содержания. Но разве содержания их картин действительно одинаковы? Вовсе нет... Сравните-ка их мадонн друг с другом: это совершенно разные индивидуальности... Но это различия по содержанию, их целиком покрывает «что»¹. На эстетическую ценность влияет, таким образом, и предметное содержание искусства. Наконец, форма произведения, — признает Христиансен правомерность формалистического подхода, — под которой понимается техника (мастерство) художника, является третьим компонентом в синтезе эстетического объекта.

Христиансен точно ставит главную проблему в осмыслении существования эстетической ценности: названные чувственные данные настолько гетерономны, что требуется объяснение самой возможности их слияния в художественном синтезе. И Христиансен выдвигает концепцию, идущую вразрез с традицией определения специфики художественных образов их чувственной формой. «Целью изображения предметного в искусстве является не *чувственный образ объекта*, но *безобразное впечатление предмета*»², — отвечает Христиансен Гильдебрандту. Точка совпадения гетерономных составляющих — материала, содержания и формы — вообще лежит вне области чувственного: «невидимое за видимым», «неслышимое за слышимым». Л. С. Выготский справедливо назвал поэтому Христиансена первым критиком «сенсуалистического догмата» в эстетике. Опираясь на учение Гете, восходящее к Канту, о «чувственно-нравственном значении цветов», Христиансен называет элементами эстетической ценности «дифференциалы настроения духа» как безобразного впечатления, «дифференциалы», которыми обладают все чувственные данные, входящие в художественный образ.

«Дифференциалы настроения» находятся в состоянии взаимного срастания, и потому эстетическая ценность имеет телеологическую структуру — целенаправленность к образованию качественно своеобразного эмоционального содержания. Характеризуя ее статус, Христиансен тем не менее отрицает однопорядковость этого статуса с истиной и добром, поскольку в последних проявляется либо эмпирическое, либо ноуменальное бытие человека, а в эстетической ценности происходит лишь координация этих форм бытия, и она не является поэтому результатом особого вида творческой активности сознания. По существу, Христиансен с позиции аксиологии лишь вос-

¹ Там же. С. 61.

² Там же. С. 90.

производит заключительный вывод кантовской философии: активность субъекта проявляет себя в чистом и практическом разуме, в результате деятельности которых человек ставит себя в отношение к двум реальностям — к природе и свободе; эстетическая же способность суждения «не столь особая», чтобы ей соответствовал собственный объект.

Таким образом, в трудах Фрайбургской школы эстетическая проблематика приобретает еще одно — аксиологическое измерение, но так и не получает разрешения поставленная Кантом проблема качественного своеобразия эстетического субъекта и предметной области его деятельности. Не случайно Виндельбанд в 1909 году приходит к выводу, что «из возвращения к Канту, которое десятки лет было общим лозунгом, постепенно выросло, по-видимому, или обещает вырасти возвращение к Фихте, Шеллингу, Гегелю»¹.

Эстетика Марбургской школы неокантианства. Стремлением «понять Канта» путем его критического переосмысления отличалась интерпретация кантовской философии в Марбургской школе неокантианства. Фундаментальные труды основателя этой школы *Германа Когена* (1842–1918) оказали на философскую мысль XX столетия влияние, сопоставимое с ролью Канта в философии XIX века, поэтому его концепцию мы рассмотрим здесь более подробно.

Вслед за Кантом мыслитель трактовал философию как системную целостность, в которой эстетика является необходимым завершающим звеном, но в отличие от Канта он подчеркивает не только прямую, но и обратную связь эстетики с системой в целом: «Философский систематик становится ответственным за уровень эстетики. Как целый век может быть развращен искусством, так из-за эстетики может быть введена в заблуждение вся философия»². Предметом философской критики, как и у Канта, у Когена является система трансцендентальных способностей субъекта, однако в отличие от Канта Коген наряду с «чистым разумом» (научным мышлением) и «практическим разумом» (доброй волей) называет также чувство качественно своеобразной формой активности сознания субъекта. Более того, Коген указывает на непоследовательность Канта в трактовке активности субъекта: если теоретический и практический разум анализируются кенигсбергским мыслителем как

¹ Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М., 1910. С. 13.

² Cohen H. Kants Begründung der Aesthetik. Berlin, 1889. III.

творческая деятельность, то эстетическая способность суждения — только как рефлексия о некотором познавательном-нравственном содержании (эстетической идее), и потому и суждение вкуса, и творчество гения предполагают продуктивность лишь гносеологического и этического, но не эстетического субъекта. Коген же видит специфику («чистоту») чувства как творчества в том, что оно синтезирует в себе содержание познания и нравственности, создавая предметное содержание искусства, отличное и от науки, и от морали.

Системной взаимосвязи этих трех форм культуры и соответствует системность философского знания. По аналогии с кантовской системой у Когена философия предстает в виде «Логики чистого познания», «Этики чистой воли» и «Эстетики чистого чувства» и становится одновременно основанием *философии культуры*.

Чтобы обосновать, что собственным предметом эстетики является чувство как особая трансцендентальная способность субъекта, Коген должен был не только раскрыть отличие кантовского понимания чувства в эстетическом суждении от его трактовок в эмпирической и рационалистической эстетике, но и обосновать собственную точку зрения в полемике с интерпретациями чувства, существовавшими в немецкой эстетике XIX века.

В первую очередь необходимо было уяснить отношение эстетического чувства к удовольствию. Ведь и Кант не отрицал присутствие психофизиологического удовольствия в эстетическом созерцании, рассматривая его в качестве предпосылки — «общей способности души» — для априорного эстетического чувства. И именно в удовольствии видели специфически эстетический признак все психологически ориентированные исследователи — от Гербарта и Фехнера до Липпса и Грооса. Признавая связь эстетического чувства с удовольствием, Коген тем не менее дает детальную критику его редукции к удовольствию.

1. Деятельность во всех направлениях сознания, в том числе в познании и воле, сопровождается удовольствием и неудовольствием. «Для эстетического сознания они могли бы быть учтены поэтому только в качестве универсальных факторов сознания»¹.

2. «Удовольствие и неудовольствие не могут быть взяты в качестве определений *содержания* эстетической сферы, т. к. принадлежат только области элементарных *органических и общих ощущений*» [Cohen, S. 119]

¹ Cohen H. Aesthetik des reinen Gefuehls. Bd.1, 2. Berlin, 1912. S. 117. Далее ссылки на эту работу в тексте главы: [Cohen, номер страницы].

и не обладают определенностью и отчетливостью, свойственными произведению искусства.

3. Философия должна различать сознание (*Bewusstsein*) — содержательную форму активности субъекта, в которой предстает окружающий предметный мир, и сознательность (*Bewusstheit*), которая еще *не имеет никакого содержания*, а обозначает только факт наличия сознания. Специфика же деятельности сознания — *«гистота»* — требует произведения содержания. «И эстетическое чувство есть произведение эстетического содержания. ...Поэтому удовольствие и неудовольствие не могут быть приравнены к гистому чувству» как бессодержательное к содержательному [Cohen, S. 122].

4. Предшествующий вывод объясняет, что хотя удовольствие и неудовольствие, будучи элементами сознательности и праэлементами сознания, и являются общими в «интеллекте и желании» (психике) человека и животного, эстетическое сознание, эстетическое чувство возникает *только в человеке*, т. к. «эстетическое чувство означает новое культурное содержание» [Cohen, S. 123]).

5. Наконец, «в том, что удовольствие и неудовольствие признаются в качестве сознательности, отклоняется как эстетический фундамент *бессознательное*»: произведение искусства как «предмет сознательности есть понятие, противоречащее самому себе» [Cohen, S. 123], указывает Коген на ограниченность фрейдистской трактовки искусства как символического выражения бессознательного.

В итоге Коген заключает, что удовольствие и неудовольствие именно в силу своей бессодержательности не могут мыслиться в качестве основных элементов *гистого чувства*, являющегося содержательной деятельностью сознания. Тем самым Коген впервые дал убедительную критику редукции эстетического чувства, объясняющей, например, почему даже такой широко мыслящий ученый, как Гегель, мог прийти к неправомерному отрицанию значения чувства («смутнейшей и абстрактнейшей области духа») в эстетическом акте.

Теперь Коген мог уточнить и соотношение философии и психологии в эстетическом исследовании. «Ошибка, которую должна сделать психология, поскольку она не может руководствоваться систематической методикой, состоит в том, что она берет *исходным пунктом* для развития сознания *ощущение*» [Cohen, S. 127], которое, являясь результатом взаимодействия субъекта со средой — *«корреляцией внутреннего и внешнего»*, — рассматривается, однако, уже только как данное извне. Вследствие этого, чувство как внутреннее состояние субъекта неизбеж-

но оказывается приложением к извне данному ощущению, и их связь может получить лишь механическое истолкование — в виде сложения самостоятельных составляющих: содержание внешнего мира плюс бессодержательное отношение к нему в чувстве субъекта; или, по терминологии Когена, «сознание» плюс «сознательность». Ошибочность такой трактовки Коген обнаруживает в психологической (Герbart) и формалистической (Циммерман) концепциях, видевших в чувстве («эстетическом удовольствии») «прибавку» психики к эстетическому ощущению и представлению. Односторонним считает Коген и противоположное решение вопроса, разработанное в теории «вчувствования», согласно которой на первично данное чувство накладывается восприятие, заполняется предметным содержанием. Ограниченность теории «вчувствования», — справедливо отмечает Коген, — состоит в том, что она предполагает данным вне эстетического акта и само чувство, и предмет: одушевление мертвого материала уже готовым человеческим духом и душой, тогда как в эстетическом сознании — творчестве качественно-своеобразного содержания — «ни предмет для чувства не существует заранее, так, чтобы он мог быть вчувствован, ни мы сами не даны уже до чувства, так, чтобы можно было чувство <...> из нас вчувствовать в предмет». Поэтому «понятие вчувствования остается шатким при всех бесчисленных повторениях... Они должны не удался, потому что содержат неправильную постановку вопроса. *Чувствование само есть проблема, а не вчувствование*, возникновение чувства» [Cohen, S. 185] как содержательной творческой деятельности сознания. Поэтому Коген приходит к выводу, что «эта проблема принадлежит в первой инстанции вовсе не психологии, а что проблема чувства, вытекающая к эстетическому чувству, раскрывается систематической эстетикой и передается психологии» [Cohen, S. 129].

Раскрыть становление эстетического чувства как особого синтеза сознания означает, по Когену, показать возникновение его содержания, установить «праформу сознания» как «праформу содержания», которая необходимо распространяется на два рода содержания: на природу и на «Я». Учитывая данные психологии и нейрофизиологии, Коген называет эту праформу сознания *чувствованием* — это «собственное движение в нервной системе». Поскольку чувствование лежит в истоках сознания, служит его предпосылкой, постольку оно является неотъемлемой частью всего последующего становления сознания как «отзвук» — «придаток» к содержанию сознания на всех ступенях его развития, начавшегося с осознания самого процесса движения сознания.

В силу этой изначальной отнесенности чувствования к движению Коген обозначает его как *«чувство движения»* или как чувство по отношению к этому движению, а затем и всем другим постепенно возникающим элементам сознания — *«относительное чувство»* которое не есть еще чувство в систематическом значении, т. к. не имеет никакой самостоятельности и не является содержанием самим по себе. Это относительное чувство может быть также составной частью в эстетическом чувстве, — отмечает Коген правомерность психологического исследования, — но она не может быть определяющей, и психологическая эстетика заблуждается, когда принимает этот придаток (*«иллюзию содержания»*) за само содержание. Содержание сознания в собственном смысле слова возникает только начиная с ощущения, ибо впервые только *«ощущение, соответственно своему логическому значению, содержит в себе указание на действительность»*; поэтому в нем начинается произведение собственного содержания» [Cohen, S. 146].

Являясь предварительной ступенью к возникновению ощущения, относительные чувства становятся уже неотъемлемыми от ощущения, они — *«чувства ощущения»*. Но поскольку они сопровождают любые ощущения, Коген не считает их элементами содержательного эстетического чувства. Они сохраняются и в зрелом эстетическом чувстве, ибо никакое эстетическое сознание не может отрешиться ни от ощущения, ни, следовательно, от чувств ощущений, но эстетическое содержание не может быть основано на них. Да и само ощущение, логическое значение которого состоит прежде всего в *«указании на содержание действительности»*, представляет собой лишь абстракцию содержания. Содержание в собственном значении возникает только из связи ощущений. Там, где ощущения выступают одновременно и обособленными, и объединенными, т. е. в виде множества, впервые, по Когену, возникает мышление. *«Множество есть мышление. Мышление означает произведение содержания... В этом объективирующем значении состоит преимущественно значение мышления. Мышление производит объект»* [Cohen, S. 155]. Так завершается формирование познающего сознания, но оно через посредство ощущений уходит своими корнями в чувство движения и не исчерпывается поэтому стороной познания, а всегда одновременно относительная ступень чувства, — значит, оно включает в себя *чувство мышления равным образом, как и понятие мышления*.

Согласно Когену, множество как единство различного и, следовательно, многообразие созерцания — формы чувственности — они не мо-

гут быть обособлены от рационального познания, так как содержат в себе собственную задачу мышления. В силу этого ритм, создающий время музыкального произведения, или симметрия и пропорциональность, организующие пространство в изобразительных искусствах, являются не бессознательной психической данностью, но результатом деятельности мышления художника. В полемике с интуитивистской эстетикой (в частности с Кроче) Коген отказывается видеть в мышлении посягательство на своеобразие художественного творчества, на его отличие от познания. «Напротив, творчество приобретает тем более силы и многообразия, чем более оно регулируется и направляется мышлением, чем более оно принимает закономерность познания в собственную задачу» [Cohen, S. 162]. Именно поэтому чувственное познание не может рассматриваться, по Когену, в качестве специфической формы эстетического сознания, или, точнее, оно при посредстве мышления участвует в творчестве чистого чувства. Поскольку же всякое представление, равно в искусстве и в науке, сопровождается относительными чувствами, постольку невозможно на данном пути найти качественное различие обоих родов представлений. Этот вывод позволял Когену объяснить и возможность, и ограниченность подхода к определению эстетического представления — зрительного или слухового — на основе присутствия в нем чувства, как это пыталась сделать психологическая и формалистическая эстетика Гербарта и Циммермана.

Проследив возникновение сознания на всех ступенях его формирования (движение, ощущение, мышление) из бессодержательного состояния психики («сознательности») в результате взаимодействия «праформы» сознания (чувствования) с внешним миром, Коген показал, что чувства движения, ощущения, мышления еще не составляют собственных элементов эстетического чувства как творчества собственного содержания.

Раскрыв изначальную общность научного и эстетического сознания, Коген анализирует гомогенность эстетического чувства «с этическим условием воли». Нравственная воля нуждается в мышлении, вслед за Кантом подчеркивает Коген, но она использует его для собственного своеобразия. Решение нравственной воли *не только план и намерение, оно должно в качестве импульса привести поступок в действие*. Чистая воля возникает, таким образом, при сплавлении содержания мышления с *аффектом*, роль которого как рода чувства следует определить, по Когену, в качестве фактора, преобразующего сознание из познающего

в нравственное — «суффикса» в содержательной деятельности сознания, поэтому было бы ошибочно сводить ее к бессодержательному желанию, и ее редукция к природному (психическому) процессу, свойственная, в частности, Шопенгауэру, неправомерна. Эта трактовка формирования нравственного сознания позволяла Когену различить побуждение как чувственное начало в нравственности и эстетическое чувство (отождествленные Шиллером). Одновременно она объясняла возможность присутствия в эстетическом сознании нравственных побуждений: они необходимо вошли в него вместе с нравственной волей как материала для синтеза эстетического чувства. Выявленное различие Коген демонстрирует на примере соотношения эстетического чувства и аффекта полового влечения. «Имеют обыкновение рассматривать половое влечение как прачувство и допускают, таким образом, что в нем коренится художественное чувство как чувство, — отмечает Коген распространенность фрейдистской концепции художественного творчества. — Здесь заложено, несомненно, и верное отношение. Без направленности на половую любовь искусство было бы необъяснимо, ни как поэзия, ни как живопись» [Cohen, S. 168]. Но половое влечение, вливаясь как аффект в предметно-содержательную деятельность мышления и в качестве «суффикса» изменяя его направление, образует именно нравственное сознание и потому уже не может служить непосредственным источником ни созидającego, ни наслаждающегося эстетического сознания. Половое влечение способно войти в эстетическое чувство лишь в качестве нравственного предварительного условия. Благодаря этому изменяется основное отношение искусства к половому влечению: не прямая связь, а при посредстве нравственной воли. «Поэтому методически устраняется, что половое влечение могло бы быть само по себе художественным побуждением», — указывает Коген на ограниченность фрейдистской эстетики [Cohen, S. 168].

Экскурс в процесс формирования сознания позволил Когену не только подтвердить кантовское разграничение чувства как априорного принципа эстетического суждения от чувственного (т. е. связанного с ощущением — приятного) и морального удовольствия, но и обнаружить общий корень всех односторонних трактовок эстетического чувства в немецкой эстетике XIX века — это интегральность эстетического сознания. Будучи самостоятельной содержательной деятельностью, оно использует в качестве своих предпосылок познание и нравственность, необходимо включая в себя и все чувственные моменты («относительные чувства»), органически с ними связанные, но не являющиеся еще специфически эстетическими.

Эстетическим в систематическом значении чувство становится, по Когену, лишь тогда, когда оно формируется в новый род чувства, который производит новое содержание и только потому выступает как новый род сознания. «Спрашивается далее: чем оправдывается название этой систематической новизны как чувства? ...Ближайший ответ: потому что новый род сознания в своих двух родах условий должен учитывать также относительные ступени чувства как свой материал; потому что все чувства движения, чувства ощущения, чувства мысли, чувства воли, в которых уже резонируют (т. е., совпадая по характеру как относительные чувства, усиливают друг друга. — Т. А.), с одной стороны, — познание, с другой стороны — воля, образуют предварительное содержание нового сознания. Связь с относительными ступенями чувства, следовательно, имманентна новому роду. Но этим, конечно, еще не обосновано в позитивном смысле чувство как чистое чувство» [Cohen, S. 181].

«Чистым» чувство становится, лишь производя связь между познанием и нравственностью (с их относительными чувствами) в виде своего собственного содержания — когда оно будет «производящим самое себя чувством»: «Уже в чисто теоретическом аспекте должно стать всегда очевидным, что художественное творчество есть творчество чувства; также целиком — восприятие как сотворчество, эстетическое переживание» [Cohen, S. 185]. Но какое же новое содержание производится эстетическим сознанием? В познающем сознании «Я» в качестве «Я» полностью вытесняется, напоминает философ: *чистое мышление* направлено не на что иное, как на «произведение, обоснование, обеспечение объекта». В творчестве *чистой воли*, создающей содержание нравственности, говорит Коген, казалось бы, безошибочно целевой пункт образует «Я». И все-таки это только иллюзия. Действительно, чистая воля имеет своим фокусом бесконечную задачу создать «Я» — нравственный субъект, но лишь в качестве представителя человеческой общности. «Коль скоро волеющее Я чувствует себя только как индивидуум, оно еще не созрело для Я чистой воли» [Cohen, S. 197].

Эстетическое чувство как новый род творчества, подчинивший себе познание и нравственность, не знает никакого другого содержания, никакого другого объекта и никакого другого субъекта, как только новую самость человека, которая «обнаруживает не только познающий дух и не только нравственность человека, но их обоих как *природу* человека, ...как душу человека в его теле» [Cohen, S. 210]. В эстетическом *чистом*

чувстве рождается индивидуальность, создающая себя не в форме самосознания, но самочувствия.

Коген подчеркивает социокультурный характер этой новой, эстетической, самости, существующей наряду с познающим и нравственным «Я»: «Человек ничего не страшится сильнее, чем одиночества с самим собой, ...изоляции и замкнутости на самого себя. Брат ищет брата. Адам ищет в Еве дополнения к себе. Если человек говорит и поет, если он пишет и рисует, то он ищет средства для целей сообщения, потому что он ищет общности» [Cohen, S. 175]. Его самочувствие, поскольку оно не физиологическое и не психическое бессодержательное чувство, а интерсубъективное содержание сознания, формируется поэтому как со-чувствие, можно было бы сказать: сострадание, если бы «в нем не было никакого страдания, а, скорее, радость» [Cohen, S. 208]. Самочувствие эстетического субъекта как сочувствие к другому человеку в его индивидуальности и представляет его собственное содержание. Но если субъект эстетического сознания имеет своим содержанием индивидуальность другого субъекта, значит, его «самочувствие есть любовь, но не самолюбие, а любовь самости человека, которая становится природой человека не как познающего духа и не как нравственного индивидуума, а только и исключительно через искусство» [Cohen, S. 209].

Поэтому «первообразом», «пра-моделью» искусства, по Когену, необходимо является образ человека в единстве его души и тела. Через него формируется и объективируется в произведении искусства любовь к человеческой природе в ее целостности; любовь, которая не дана «заранее готовой», так, что нуждается лишь в том, чтобы перелить ее в художественное произведение; но она создается впервые, она развертывается только в образе» [Cohen, S. 192]. Любовь к человеку является «движущей силой», человек — «фокусом искусства», даже если предметом изображения берется природа. Это только кажется, что ландшафт изображается как изолированный объект, — заключает Коген: «природа сама по себе» становится эстетической, лишь будучи предметом любви человека к человеку и при созидании произведения искусства, и при наслаждении им.

Теперь Коген мог показать, как преобразуются познание и нравственность при сплавлении в новое содержание — любовь к человеку в его индивидуальности. В той мере, в какой искусство изображает природный мир и человека как часть природы, по Когену, конечно, «художником должны учитываться научные методы, и мы видели, в какой

глубине и широте выполняется это условие величайшими мастерами во всех искусствах, как в плане анатомии, так и в плане оптики и акустики» [Cohen, S. 218]. Но природа как объект художественного произведения — «человечески центрированная природа» — объективирует в себе самость чистого чувства, т. е. она должна быть создана любовью, а не просто познанием. «Как Бах был побужден своим контрапунктическим гением к улучшению органа, так Леонардо и Микеланджело... пришли к... более глубокому владению человеческим и животным телами, благодаря их чистому чувству и благодаря оригинальности их любви к природе человека... *Применение изменяет смысл и направление этих методов*; изменяет, благодаря этому, сами методы» [Cohen, S. 219], — полемизирует Коген с концепциями, сводящими искусство к познанию: и с натурализмом, в изображении которого человек предстает как бездуховная плоть, и с теориями Ганслика и Гильдебрандта, отождествляющими искусство с формами чувственного познания. «*Это преобразование методов в их применении есть техника*. Каждое искусство имеет свою художественную технику. Она основывается на теоретическом методе, но не совпадает с ним. Дезориентирующая ошибка скрывается в словах, что музыка является арифметикой духа, не сознающего своего счета. <...> Основа музыки не есть математика, а с самого начала — математика, измененная эстетическим духом музыки. Архитектура не есть применение и разработка геометрии и перспективы, но их использование для формирования образа, благодаря чему становится одновременно и их изменением» [Cohen, S. 219–220]. Коренным заблуждением называет также Коген утверждение, что единственной задачей художественного изображения является создание зрительно воспринимаемых форм предметного мира — «видимость». Если в изобразительном искусстве формируется видимый образ мира, — отвечает Коген Гильдебрандту, то это происходит постольку, поскольку зрение принадлежит мышлению как предварительному условию чистого чувства. Если этот образ отличается от чувственных форм познания, то причину различия как раз и объясняет трансформация методов познания природы в художественную технику. Коген точно формулирует, что в искусстве «*проблема видимости есть скорее проблема чувствуемости*, не только рецептивной, но и также не менее и творческой. Неверно, что художник должен только видеть. Это не тривиальный оборот речи, что он должен также чувствовать, что он должен, созидая, чувствовать и, чувствуя, созидать. Иначе превратилось бы в словесный оборот чистое чувство» [Cohen, S. 255]. Поэтому

техника есть необходимая составляющая в произведении эстетического чувства — любви к человеку, созидающей искусство.

Нравственное сознание также претерпевает изменение, входя в художественный синтез. «Художник должен в своей работе весь алфавит нравственных вопросов и коллизий проработать, обозреть, проникнуть и осветить, человеческое сердце должно быть для него открытой книгой также в истории народов» [Cohen, S. 223–224]. Чтобы быть эстетической, любовь к человеку, согласно Когену, необходимо включает в себя нравственный мотив, и, тем не менее, чувство любви в искусстве не «этично, а эстетично». Важно отметить, что это утверждение Коген разграничивает с имморалистской концепцией, требовавшей полностью исключить в искусстве нравственные оценки. «Истинный критерий самостоятельности искусства лежит не в том, что переоцениваются моральные ценности, как говорит мода дня... — отвечает Коген имморалистам, — моральные ценности всегда являются только праценностью» в произведении искусства [Cohen, S. 225], но они не могут быть и исключены из него, будучи предпосылкой эстетического чувства. Эта праценность есть достоинство человека — «существо всей нравственности», отпечаток которого несет на себе всякое истинное произведение искусства, и любовь к природе человека получает, следовательно, свою глубочайшую основу в *уважении к достоинству человека во всех людях*.

Однако, входя в эстетическое сознание, нравственность представляет собой уже не просто принцип, определяемый мышлением, и не аффект, побуждающий к осуществлению нравственного решения. В искусстве она превращается в чувство — любовь к человеку, распространяющуюся и на его духовный мир, и на его телесную природу: в искусстве чистая воля предстает как человечность. «Гуманизм есть самостоятельный критерий» нравственности в искусстве; «человеколюбие — нравственность художника», — заключает Коген [Cohen, S. 224]. Этот вывод позволил философу, с одной стороны, представить нравственность необходимым условием художественного творчества, а с другой стороны, раскрыть ошибочность эстетики, видевшей в искусстве средство нравственного воспитания. Искусство не может вести к нравственности, т. к. оно должно исходить из нравственности, — переформулирует Коген заключительный тезис кантовской эстетики, что «истинной пропедевтикой к утверждению вкуса служит развитие нравственных идей»¹. По Когену, нравственные чувства эстетичны по своему происхождению, ибо их возникновение

¹ Кант И. Критика способности суждения. Собр. соч. в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 379.

в качестве вариаций человеколюбия опосредовано формированием эстетического чувства — любви к человеку в единстве его духовно-телесной природы. Нравственные чувства, справедливо считает Коген, обогащают нравственное сознание, но лишь потому, что оно уже сложилось как чистая воля.

Парадоксально, на первый взгляд, для традиции религиозной мысли, восходящей к Пятикнижию Моисея, к которой принадлежал и Коген, философ называет первой из основных разновидностей любви не любовь человека к Богу, а любовь человека к человеку¹. Следует подчеркнуть сначала, что утверждение Когена все же отнюдь не противоречит духу Священной Книги, поскольку в отношении к Богу речь идет там о безусловной самоотдаче Единственному, почтительном уважении, послушании и т. п. В то же время образы любви в целостности духовно-телесной природы этого чувства содержит Песнь песней царя Соломона, которая в традиции монотеизма стала началом любовной лирики, всей поэзии в культурах и иудаизма, и христианства, и ислама. Эстетичный по своему содержанию, образ любви человека к человеку оказывается прообразом чувства, дополнившего и обогатившего веру человека в Бога. Обоснованный философской систематикой вывод Когена о том, что не религия явилась питательной почвой для искусства, а *«религия нас сквозь пропитана искусством»* [Cohen, S. 184], имеет, несомненно, также историческое основание. В этом смысле позиция Когена последовательна и в заключительном труде марбургского мыслителя — «Религии разума», которую он, подобно Канту, не включал в систему трансцендентальной философии, поскольку не считал религию самостоятельным (чистым) родом сознания, наряду с мышлением, волей и чувством. Поскольку религиозные чувства также эстетичны по своему изначальному происхождению, величайшая миссия искусства заключается в формировании чувства любви к человеку, Богу, миру. Эстетическое чувство формируется искусством на протяжении всей истории человеческого рода как «самочувствие человечества в человеке». Искусство — исток всей эмоциональной культуры человека.

Рассматривая вслед за В. Гумбольдтом язык как инструмент формирования сознания, Коген ставит проблему своеобразия речи, опосредующей художественное творчество. В решении этой проблемы философ видит и ключ к объяснению единства всей сферы искусств, поскольку популярная на рубеже XIX–XX веков трактовка видов искусства

¹ Cohen H. Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums. 2 Aufl. Koeln, 1959. S. 170.

как форм чувственной конкретности — музыки как формы «слушания» (Э. Ганслик), изобразительного искусства как формы «видения» (А. Гильдебрандт) — основания для такого объединения не давала. Предпосылка общности всех видов искусства для Когена заключена в мышлении, которое по существу является общим знаменателем и для научного познания, и для нравственной воли, и для их интеграции в эстетическом чувстве, и исток которого лежит еще в целостности мифологического сознания. Мышление же, как уже говорилось, сопровождается «относительными» чувствами, но исторически мышление в науке имеет тенденцию лишить понятие «придаточных» чувств, его сила в чистоте понятийного языка. В синтезе же эстетического сознания «дремлющие в понятийных словах силы чувства словно пробуждаются при их связывании с нравственными понятийными словами, ...чтобы стать готовыми для пересоздания их мира» [Cohen, S. 374], и это связывание образует метафору. Метафорическая речь поэтому — собственный язык эстетического чувства, а поэзия — предпосылка становления всех видов искусства. Любовь превращает изобразительную деятельность в живопись, а ритм и интонацию звукового ряда — в музыку. Эстетический субъект придает индивидуальность и гуманизм всем формам культуры.

* * *

Эстетика Когена заложила фундаментальную основу эстетическим концепциям других представителей Марбургской школы, среди которых особое место занимает *Пауль Наторп* (1854–1924). Основываясь на выводах эстетики Когена (в свою очередь инспирированных Гете), Наторп также утверждает, что своего высшего значения «индивидуальное» достигает только в области «эстетического», где оно имеет даже приоритет по отношению к общему. Внимание мыслителя теперь сосредоточено на связи философии и искусства, на изучении возможностей художественного творчества для познания объектов, не поддающихся описанию и объяснению в общих понятиях. Искусство и философия являются для Наторпа выражением единого культурного целого (парадигмы, как затем это будет определено в терминах XX века), и величайшая ценность искусства заключается в том, что оно интимно проникает и конкретизирует философское понимание мира. Об этой направленности теоретического интереса Наторпа говорят уже

сами названия его работ: «Народная культура и культура личности», «Штудии с Рабиндранатом Тагором», «Значение Федора Достоевского для современного кризиса культуры»¹.

Эстетика Когена оказала глубокое влияние на европейскую эстетику XX века. Печать обучения у Когена несет на себе близкая по духу экзистенциализму философия искусства Хосе Ортеги-и-Гассета: в трактовке существа метафоры («Две главные метафоры») в анализе стиля барокко и его отношения к современному искусству («Воля к барокко»), в критике массовой культуры («Восстание масс»). Студент из С.-Петербурга Николай Гартман, приехав на стажировку в Марбург и затем обосновавшись в Германии, использовал основные положения когеновской эстетики для разработки эстетической проблематики с позиций феноменологии. В семинарах Г. Когена и Н. Гартмана изучал философию будущий поэт и переводчик Борис Пастернак. Марбургское неокантианство продолжало свое существование и в советской России в домашних семинарах Б. А. Фохта, М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского², творчески преломилось в эстетике М. Бахтина.

Через философию культуры Э. Кассирера (1874–1945), эмигрировавшего в годы нацизма в Америку, марбургское неокантианство повлияло и на эстетику США. Кассирер, непосредственно причислявший себя к неокантианству, в своем трехтомном труде «Философия символических форм»³ придает когеновскому анализу формирования сознания историческое измерение: он исследует его уже не в онтогенезе, а в филогенезе. Особое значение здесь, вслед за Когеном, придается языку, и главным предметом исследования становится «критика языка и языковых форм мышления». Язык при этом рассматривается не только как средство мышления (разума), но и выражения чувства, аффекта, и во всем своем объеме входит в более широкую сеть посредников отношения человека к миру — в систему символов. Поэтому определение человека как *Homo sapiens* Кассирер считает слишком узким и предлагает заменить его на *Homo symbolicus*. Искусство у Кассирера предстает наряду с наукой, религией, правом формой символического осмысления мира, возникающей на почве мифологического сознания. В отличие от Когена Кассирер видит в мифе не просто исторически преходящую форму сознания, а «изначальную форму жизни» (бытия),

¹ *Natorp P. Fjodor Dostojeuskis Bedeutung fur die gegenwaertige Kulturkrisis.* Jena, 1923.

² *Фохт Б. А. Избранное (Из философского наследия).* М., 2003.

³ *Кассирер Э. Философия символических форм.* М., СПб., 2001. Т. 1–2.

которая выражает себя в языке и задает направленность становления всех культурных форм народа, определяет его судьбу. Поэтому миф, по Кассиреру, через унаследованную от него структуру языка образует ядро сознания современного человека и воздействует на процесс художественного творчества. Эта идея получила признание и многогранную разработку в эстетической мысли XX века.

Эстетика Марбургского неокантианства остается предметом серьезного теоретического интереса и сегодня¹.

Литература

Источники

1. Кассирер Э. Философия символических форм. М.; СПб., 2001. Т. 1–2.
2. Кон И. Общая эстетика. Госиздат, 1921.
3. Христиансен Б. Философия искусства. СПб., 1911.
4. Коген Г. Эстетическое чувство любви / Пер. и коммент. Т. А. Акиндиновой // STUDIA CULTURAE. Вып. 3. СПб., 2002.
5. Cohen H. Aesthetik des reinen Gefuehls. Bd.1, 2. Berlin, 1912.

Дополнительная литература

1. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

В книге показан значительный вклад неокантианства в историю эстетической мысли. Развитие и переосмысление кантовской эстетики анализируется как своеобразный и плодотворный итог в эволюции интерпретаций философии Канта в Германии в течение столетия.

2. Дмитриева Н. А. Русское неокантианство: «Марбург» в России. М., 2007.

В монографии целостно реконструируется феномен русского неокантианства, показано влияние Марбургской школы на русскую культуру. Особенного внимания заслуживает анализ отражения неокантианской эстетики в русском художественном символизме.

3. Фохт Б. А. Избранное (Из философского наследия). М., 2003.

Книга известного русского неокантианца Б. А. Фохта содержит оригинальный сравнительный анализ эстетики Германа Когена и Канта. Самый пристальный интерес вызывает в книге исследование мало изученной в России эстетической концепции Пауля Наторпа.

¹ См.: Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984; Дмитриева Н. А. Русское неокантианство: «Марбург» в России. М., 2007.

Темы семинарских занятий

1. Аксиологическая интерпретация философии Канта во Фрайбургской школе неокантианства.
2. Эстетика как философская наука о ценности красоты.
3. Обоснование эстетики в системе философии Марбургской школы неокантианства.
4. Эстетическое чувство как творчество в философии марбургского неокантианства.
5. Систематизация искусства в марбургском неокантианстве.

Темы курсовых работ

1. Интерпретация В. Виндельбандом трансцендентального метода в кантовской эстетике.
2. Искусство как «оформленное выражение» в эстетике И. Кона.
3. Аксиологическая философия искусства в эстетике Б. Христиансена.
4. Соотношение искусства и религии в эстетике фрайбургского неокантианства.
5. Герман Коген как аналитик эстетики Канта.
6. Эстетическое чувство как любовь к человеку в единстве духа и тела.
7. Поэзия — предпосылка всех видов искусства в эстетике марбургского неокантианства.
8. Эстетика музыки Г. Когена.
9. Эстетическая концепция архитектуры Г. Когена.
10. Г. Коген об искусстве живописи.
11. П. Наторп о творчестве Ф. Достоевского.
12. Эстетика П. Наторпа в интерпретации Б. Фохта.

Глава 18

АКТУАЛЬНОСТЬ СИМВОЛА. СИМВОЛИЗМ В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Символизм в художественной литературе, театре, живописи сложился в европейских странах во второй половине XIX века. В театре он проявился в позднем творчестве Г. Ибсена, затем с полной силой в драматургии А. Стриндберга, М. Метерлинка. Во Франции символизм представлял собой в последней трети XIX века мощное литературное движение. Символическим началом была пронизана поэзия П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, живопись П. Гогена и О. Редона, символизм воплотился в некоторых пластических композициях и скульптурах О. Родена. Существует непосредственная преемственность идей символизма от романтизма, так как категория символа с его способностью открывать невидимое за видимым, соединять земной и духовный миры, находить соответствия между этими мирами уже имела применение в эстетике братьев Шлегелей, Шеллинга, Шопенгауэра. Несомненное влияние на сложение идеологии символизма оказало творчество Ш. Бодлера. Его сонет «Соответствия» казался подлинным манифестом символизма для наследовавшего ему поколения. Среди теоретиков символизма во Франции можно назвать Ж. Мореаса, Ш. Морриса, Ж. Ванора и др. Для французского символизма было характерно стремление больше к художественному и литературному обоснованию категории символа, нежели к философскому.

В этом отношении мы можем говорить о достаточно большой самостоятельности русского символизма, развивавшегося двумя волнами. Для первой волны русского символизма, проявившего себя еще в 90-х годах XIX века в поэтической и литературно-критической

деятельности В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, А. М. Добролюбова, поначалу было характерно сосредоточение на проблемах литературы и литературной поэтики. В. Брюсов заявлял, что символизм «хотел быть и всегда был только искусством».

По-другому понимали смысл символизма представители его второй волны, так называемые «младосимволисты», заявившие о себе уже в начале XX века. В созданной ими эстетической теории перед искусством ставились широчайшие задачи духовного обновления человечества. В этом отношении они оказались гораздо ближе к идеям великого русского философа предыдущего столетия — В. С. Соловьева, чем символисты первой волны, бывшие его современниками. Соловьева отталкивала узость их эстетических интересов, сосредоточенность на проблемах художественной формы в ущерб широким религиозно-философским, жизненным задачам искусства. Зато такие «младосимволисты», как Вяч. И. Иванов и Андрей Белый, стали его последователями, связав идеи символизма с учением Соловьева о теургии.

Русский символизм принадлежит не только Серебряному веку, он распространил свое влияние на отечественную эстетику и более позднего времени. Последний представитель Серебряного века А. Ф. Лосев, доживший почти до конца XX столетия, несмотря на жесткую идеологическую цензуру в эпоху тоталитаризма, оставался верным идеям символизма, проводя их и в своих поздних произведениях.

Символизм первой волны. К первому поколению символистов относят Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Анненского, Н. Минского, Ф. Сологуба (Ф. Тетерников), А. Добролюбова (не путать с Н. Добролюбовым!). Началом программного символизма можно считать лекцию Д. С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы», прочитанную в 1892 г. Незадолго до этого выступления в том же году вышел его поэтический сборник «Символы». Но здесь надо также сказать о статье Н. М. Минского «Старинный спор» (1884), в которой некоторые исследователи по праву отмечают зачатки будущего символизма¹.

¹ См.: Минц З. Г. Статья Н. Минского «Старинный спор» и ее место в становлении русского символизма // Блоковский сборник IX. Биография и творчество в русской культуре начала XX в. Тарту, 1989.

Кредо символизма формулируется таким образом: сфера *непознанного* принадлежит науке, но есть еще то, что в принципе *непознаваемо научным способом*, ибо оно находится за пределами опытного познания. Непознаваемое выражает символ. Символ вмещает многозначительное содержание, открывает невидимое в отличие от образа, открывающего чувственный мир. Символ в искусстве есть то же, что в религии называется откровением.

Мережковский подчеркивал, что символическое искусство не возникло вдруг в XIX столетии; культуры прошлых эпох, в том числе греческая, были проникнуты символическим вдохновением. Символы скрываются в реалистических деталях, ими могут быть даже характеры героев, главное условие рождения символов в естественности, они должны «невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории»¹.

Символическую и аллегорическую поэзию символисты разделяли довольно четко. К. Бальмонт (1867–1942) видел в аллегории служебную роль смысла: как аллегория смысл часто выполняет чуждые поэзии задачи, в том числе дидактические. Скрытый смысл символического произведения, напротив, не мешает и даже определяет законченность содержания, но содержание это всегда мистическое.

Содержание, высказанное в слове, утрачивает свою связь с сущим. Проблема слова вообще становится в символизме очень актуальной. С одной стороны, в нем недостаточно выразительности. Слова только закрывают действительность, считал Ф. Сологуб (статья «Не стыдно ли быть декадентом?»). А. Добролюбов сравнивал слова с одеждой, которой можно укутаться так, что она затруднит любую попытку движения («Письмо в редакцию “Весов”»). Мережковский отмечал, что «слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли»². Известная строка Ф. И. Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» (стихотворение «Silentium!»), ставшая лозунгом символизма, лучше всего передает его парадоксальность: поэт-символист видит за очевидным «полуоткрытую» красоту, понимает ее сердцем и пытается передать этот мир полунамёков. Но красота эта в словах до конца не выразима, о ней свидетельствуют символы.

¹ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 46.

² Там же. С. 47.

Символическая поэзия — та, «в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, — сливаются ...легко и естественно...»¹. С другой стороны, слово — материал поэзии, в том числе символической. Слово складывается из слогов, букв, звуков. В конечном счете, слово — это звуки, они и рождают поэзию, сквозь них пробивается символ: «звуки нашей речи участвуют, не равно и с неопределенной долей посвященности, в сокровенных голосах Природы»². Звуком, а не словом открывается сакральный мир.

Для В. Брюсова (1873–1924) все искусство, а символическое особенно, есть альтернативная науке, нерассудочная форма познания мира. Знания науки получены эмпирическим путем, они приблизительны: «Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика»³, поэтому мир науки — упорядоченные ложные суждения о том, что не дано человеку воспринять органами чувств. Символизм есть третья и высшая стадия свободы искусства, путь к которой положили романтизм и реализм.

Уже в первой статье о символизме Мережковский обозначил его мотивы — одиночество, холод таинственной бездны, пограничное пребывание между двух миров, трагические противоречия, острая потребность верить и понимание невозможности этой веры, ощущение глубокой тайны, и при этом полная свобода, отсутствие всяких преград и стремление разгадать тайны бытия. Мрачное настроение первых символистов и пафос трагизма были непонятны не только современникам, воспитанным в популярной тогда реалистической традиции. Их драматизация действительности вызывала реакцию отторжения даже у В. Соловьева, многие идеи которого были близки символистам, особенно Мережковскому, и для которого учение о всеединстве было невозможно без эсхатологического компонента. Символисты пребывали в настроении декаданса, но для многих из них оно было не внутренней потребностью, а скорее внешней необходимостью, театральным элементом, более понятной и доступной для окружающих формой выражения. Зинаида Гиппиус сравнивала декадента с поэтом, поющим в лесу, — ему неважно, услышат ли его,

¹ Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 248.

² Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство // Там же. С. 304.

³ Брюсов В. Я. Ключи тайн // Там же. С. 129.

даже если услышат, он не узнает об этом. Поэту-символисту нужно, чтобы его услышали, он должен говорить «понятно о непонятном» (Мережковский). Об этой потребности художника писал и Минский в упомянутой статье¹.

Символизм для Мережковского, З. Гиппиус и их ближайшего окружения был новой культурной эпохой, признаки которой они видели в художественности и религиозности, а православие считали творческой основой для построения этой культуры. Эстетическая красота есть отблеск божественной красоты и на земле она невозможна без веры в Бога, но в установившихся догматах церковной христианской традиции Мережковские, как и Розанов, не находили божественного откровения. Поиски «нового религиозного сознания» приобрели активный характер в дискуссии с представителями официальной церкви на встречах Религиозно-философского общества в первые годы XX века. На собраниях обсуждались самые волнующие темы культуры — отношения церкви и интеллигенции, свобода совести, вопросы пола, брака и семьи. Мережковские пытались привнести свое понимание новой религиозности. Духовная революция должна была привести к «Церкви Третьего Завета» — Завета Святого Духа, в котором Мережковский и Гиппиус видели своеобразный синтез язычества и христианства, мост между «бездной плоти» и «бездной духа»². В связи с этой трактовкой новой религиозности актуальна для Мережковского и Гиппиус тема христианской аскезы и непринятия пола, занимавшая Розанова. После запрета Религиозно-философского общества обсуждение продолжилось уже в узком, почти семейном кругу, выплескиваясь в критических и публицистических статьях. Сопоставление «двух бездн», Христа и антихриста явилось одной из центральных тем художественного опыта Мережковского.

При всей своей отвлеченности символическое творчество было сопряжено с жизнью — искусство и жизнь существуют друг для друга и одно без другого невозможно. В числе трех основных элементов символического искусства Мережковский помимо мистического содержания и символов назвал «расширение художественной впечатлительности», т. е. практику житнетворчества. Жизнь поэта должна была быть и была частью его искусства.

¹ Минский Н. М. Старинный спор // Там же. С. 27.

² См.: Мережковский Д. С. Грядущий хам // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1.

Символизм Вяч. Иванова. По определению М. М. Бахтина Вяч. И. Иванов был учителем своих современников поэтов-символистов и как мыслитель и как личность. «Теория символизма так или иначе сложилась под его влиянием. ...Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути»¹.

Если говорить об источниках творчества Вяч. Иванова, то прежде всего надо указать на роль всего культурного наследия человечества, которым сумел овладеть русский философ, хотя наибольшую роль в становлении его как мыслителя сыграла античная культура.

Другой опорой мировоззрения Иванова является философия Ф. Ницше. Более всего ценит Иванов в Ницше то, что немецкий мыслитель открыл человечеству значение античного бога Диониса, с огромной силой сумел передать то мощное жизненное, дионисийское начало, которое несет в себе образ этого бога. Тем не менее в учении Ницше о Дионисе русский поэт находит определенное противоречие. Это противоречие Иванов объясняет как следствие двух натур Ницше — одной музыкальной, слуховой, другой — зрительной, эйдетической. Именно музыкальность Ницше, его способность духовного слуха позволила ему проникнуть в суть дионисийства, заключающегося в «выходе, иступлении из грани эмпирического я, при условии приобщения к единству я вселенского»². Ницше осознал, что открытие дионисийского начала в душе должно привести к духовному обновлению, изменению духовного склада — метанойе. И вот он провозглашает два положения, направленных против всех устоявшихся представлений. Одно касается проблем познания, второе — морали. В области познания он требует, чтобы так называемая объективная истина, добываемая наукой, уступила первое место истине субъективной, связанной с волей субъекта, «истине внутреннего воления»; в области учения о нравственности он выступил с проповедью, что надо жить по ту сторону добра и зла.

Опровергнув сложившиеся у человечества догмы, Ницше не остановился на этом и предложил взамен них свою формулу: надо жить сообразно тому, что усиливает жизнь вида. В этом Иванов видит отступление Ницше от дионисийства и называет его богоборцем, восставшим против своего же бога. Освободив волю от цепей внешнего долга, Ницше вновь подчинил ее господству внешней нормы, так сказать, «биологическому императиву». Здесь в Ницше заговорила

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 374.

² Иванов В. И. Ницше и Дионис // Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 29.

другая душа, душа недioniсийского человека, не душа «оргиаста и всечеловека», но душа человека, влюбленного в ясные формы вкуса, стиля и меры, постепенно превратившая философию Ницше в эстетику. А в области морали его увлекла идея воли к могуществу. Так возникает его учение о сверхчеловеке (само слово «сверхчеловек» впервые употребил Гете). Порывы к сверхчеловеческому, выведение его из воли к могуществу, по мнению Иванова, противоположны духу дioniсийства: «Дioniсийское могущество чудесно и безлично, — могущество, по Ницше, механично и вещественно и эгоистически насильственно»¹. Т. е. Ницше сам не понял всего значения своего открытия дioniсийства, превратив его в эстетический феномен. Но если религия Диониса только эстетический феномен, то актеры и художники — служители Диониса — всего лишь ремесленники. Однако исторически они были не только ремесленниками, но жрецами и пророками и даже воплощали в себе ипостаси Диониса. Истинно дioniсийское миропонимание требует, чтобы служение Дионису было священнодействием, а не просто эстетическим ремеслом. В этих высказываниях Вяч. Иванова можно заметить обращение не только к Ницше, но и к своим современникам, прежде всего символистам первого поколения, которые видели свою задачу единственно в создании новых форм искусства, не выходя за его границы. Пафос творчества Вяч. Иванова заключался в преодолении индивидуализма и эстетизма, звучал как призыв к соборности.

В связи с этим необходимо указать на третий источник идей Иванова — учение В. Соловьева о теургии. Характерно, что символисты первого поколения прошли мимо этих идей Соловьева, хотя и пытались зачислить его в свой стан, за что получили резкую отповедь со стороны мэтра. Зато для мирозерцания символистов второй волны, «младосимволистов», в частности Вяч. Иванова и Андрея Белого, идеи теургии были очень органичны.

В программной статье «Две стихии в современном символизме» (1908), где Иванов дает определение символа и показывает сферы его применения, он развивает мысль о двух типах («стихиях») творчества — реалистическом и идеалистическом. Истинно символическим искусством является, по Иванову, именно реалистическое (хотя трактовка его отличается от общепринятого понимания того, что есть реализм).

Чтобы понять смысл интерпретации реализма Ивановым, обратимся к его дефинициям символа. «Символ есть знак, или означенное.

¹ Там же. С. 33.

То, что он означает, или знаменует, не есть какая-либо определенная идея. <...> Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение»¹. Искусство, раскрывая символический смысл в окружающих вещах, представляет их как знамения иной действительности. «Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных. Так, истинно символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни. Вот отчего можно говорить о символизме и религиозном творчестве как о величинах, находящихся в некотором взаимоотношении»². Теперь становится понятной защита Ивановым реализма, ибо в его понимании реализм включает принцип верности вещам, «каковы они суть в явлении и в существе своем», тогда как идеализм предоставляет свободу комбинирования элементов реальности на основе верности не вещам, а личному восприятию и красоте как отвлеченному началу. Пафос реалистического символизма выражен в лозунге *a realia ad realiora*, т.е. от реального к реальнейшему, в то время как идеализм посвятил себя выражению субъективных душевных состояний. Путь идеализма представляется Иванову наклонной плоскостью, ведущей художника к отказу от принципа символического ознаменования окружающих вещей ради служения расцветшим в его душе мечтам.

Реалистический символизм осуществляет теургический завет В. Соловьева. Наш великий мыслитель подразумевал под теургической задачей художника выявление им сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых материальных покровов. Об этом же говорил Соловьев в своих «Речах о Достоевском», требуя от художников и поэтов опять стать жрецами и пророками, но в другом, еще более важном и возвышенном смысле: научиться владеть религиозной идеей и сознательно управлять ее земными воплощениями. Вдохновленный этими идеями Соловьева Вячеслав Иванов считает, что именно через реалистический символизм произойдет соединение искусства и религии и станет осуществимо связанное с ним мифотворчество. Иванов напоминает, что об органической связи искусства и религии в мифе он писал еще до того, как это было осознано и про-

¹ Иванов В. И. Символизм и религиозное творчество // Указ соч. С. 143.

² Там же.

звучало в творчестве современного поколения поэтов. Воплощение символа в мифе есть возвращение к народной стихии, преодоление индивидуализма и претворение всенародного искусства. Одновременно здесь происходит преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом. Поэтому «исконные представители символизма» пытаются сочетать его с концепцией реализма, служащего цели ознаменования действительности и раскрытия ее истинного смысла. В этом смысле мы должны оценивать символизм не только с эстетической точки зрения, но, найдя несомненно в нем присутствующий почин мифотворчества, признать рождение нового религиозного сознания, становящегося делом соборной души.

Тему взаимоотношения реалистического и идеалистического (романтического) методов творчества Иванов развил и в диахроническом плане. В статье «Заветы символизма» (1910) он рассматривает развитие новейшей поэзии как тезу, антитезу и синтез. Первый этап — теза — характеризуется в символизме доверием к миру: «стройные соответствия были открыты в нем и другие, еще более загадочные и пленительные, ожидали новых аргонавтов духа»¹. Учение В. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии было близко смыслу творчества символистов второй волны. Символизм не хотел и не мог оставаться только искусством и стремился к осуществлению завета Соловьева о художественном «пресуществлении жизни».

Однако этим высоким идеалам символизма не дано было осуществиться. Наступил этап, который Иванов относит к антитезе, когда получает преобладание романтическое начало, которое разлагается на бытоописание и юмор, с одной стороны, и на «изящество шлифовального и ювелирного мастерства», с другой. Следствием этого явилось отступление от теургического призвания искусства. Будущий синтез адепт символизма связывает с появлением «внутреннего канона» в душе художника, т. е. свободного осознания и признания иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии «божественное всеединство последней реальности». Художник должен будет соткать из соподчиненных символов «драгоценное покрывало душе мира», творя природу более духовную и прозрачную, чем «многоцветный пеплос естества»². Таким образом, символизм превосходит сам себя, нет больше разнообразных символических форм, есть один

¹ Иванов В. И. Заветы символизма // Указ. соч. С. 187.

² Там же. С. 189.

Символ символов, и в нем оправдание всех форм. Вяч. Иванов имеет в виду создание в будущем мистерии, которая есть упразднение символа как подобию и восстановление символа как воплощенной реальности.

В более поздней работе «Мысли о поэзии» (1938), написанной уже в эмиграции в Италии, где он прожил остаток жизни, Иванов озвучивает мысли, развивающие и уточняющие те идеи, которые были высказаны им в самый плодотворный период его творчества, в России Серебряного века, когда он был признанным лидером символистского движения. Вяч. Иванов, открывая путь последующим теориям словесного творчества (футуризму, «формальной школе»), связывает поэтический язык с древним языком заговоров, заклинаний, ворожбы, где слова имеют не только семантическое значение, но велика роль внутренней формы и звука, где смысл неотделим от выражения, нельзя ни опустить ни одного слова, ни переставить слова, так как заговор потеряет силу. Но еще древнее «заговорного шепота чародейный напев» размерной речи, где поэтическое выражение неотрывно от душевного состояния. К нему применимы слова Гете, сказанные по другому поводу (о природе): «что внутри, то и снаружи».

Развивая эту мысль, Иванов создает свое учение о поэтической форме, дифференцируя ее на форму творящую («зиждущую») и форму сотворенную («зижденную»): «Размышления о природе привело метафизиков эпохи Возрождения к различению понятий *natura naturans* и *natura naturata*. Так размышление об искусстве приводит нас к выводу, что понятие формы художественной двулико, что различны должны быть форма зиждущая — *forma formans* и форма со-зижденная — *forma formata*»¹. Последняя есть само произведение как *ges*, вещь среди других вещей, форма воплощенная, а первая — есть творение в мысли творца. Но это не замысел, понятый как интенция, это уже самостоятельное бытие, «определившееся до существенной независимости от самого художника ...безошибочная сила, знающая свои пути и предписывающая материи закон своего воплощения». Можно сказать, что поэзия есть сообщение формы сотворенной с помощью формы зиждательной (сообщение Иванов понимает как со-общение, взаимное общение); будучи сама актом, а не вещью, зиждательная форма передается через медиативную среду как энергия, возбуждающая творческие силы и в чужой душе. Последняя воспроизводит

¹ Иванов В. И. Мысли о поэзии // Указ. соч. С. 230.

в себе тот же акт, «устраивая», т. е. структурируя себя в согласии со строем и ритмом воспринятого произведения. Разработку коммуникативных проблем художественной деятельности можно считать заключительным аккордом многолетнего служения Вяч. Иванова философии символа и символическому искусству.

Символизм А. Белого. Эстетика символизма нашла дальнейшее развитие в работах Андрея Белого, который был в чем-то единомышленником Вяч. Иванова, а в чем-то его оппонентом. Творческое наследие А. Белого (Б. Н. Бугаева) включает в себя художественные произведения — поэзию и прозу, философию (в поздний период — антропософию), эстетику и литературную критику. В данной главе будут рассматриваться его основные философско-эстетические работы, посвященные обоснованию символизма.

Андрей Белый был крайне разносторонней натурой, он сумел совместить в себе, казалось бы, несовместимые черты: наукообразную строгость мышления с самым необузданным полетом фантазии; художественный язык, полный самых неожиданных словосочетаний и авторских неологизмов, с логическими конструкциями философских построений. Ю. М. Лотман нашел удачную характеристику творческой манеры Андрея Белого: «Вдохновенное бормотание вторгалось в претендующий на научность текст. ...Взаимное вторжение этих враждебных стихий делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности»¹.

Еще до того как Борис Бугаев стал известным литератором Андреем Белым (этот псевдоним придумал для него в 1901 г. М. С. Соловьев, брат философа В. С. Соловьева), он успел получить основательное научное образование математического факультета Московского университета, проявив серьезный интерес к методологии науки. Одновременно он штудировал труды по современной философии, в которой ведущие позиции в то время занимало неокантианство Марбургской и Фрайбургской (Баденской) школ. А. Белый был знаком с теорией главы Марбургской школы Г. Когена, но его больше привлекли идеи представителей Баденской школы, в частности Г. Риккерта.

Ключевое значение для обоснования символизма имеют статьи А. Белого «Смысл искусства» (1907), «Символизм» (1908) и «Эмблематика смысла» (1909). Эти последовательно написанные

¹ Цит. по: Андрей Белый. О смысле познания. Минск, 1991. С. 3.

работы представляют собой одно целое, где идеи плавно перетекают из одной статьи в другую, поэтому есть смысл рассматривать их как один большой текст, в котором коренные проблемы эстетики — что такое искусство, его сущность и смысл, соотношение содержания и формы, проблема классификации искусств и др. — трактуются в символическом ключе.

Особое место в мировоззрении А. Белого занимает сфера языка, слова, к которому у него было почти благоговейное отношение. Философия языка Белого своими корнями уходит в теории А. А. Потебни и А. Н. Веселовского, но те намеки на символическую природу слова, которые были у них, он развил в целое учение. Кроме того, русские филологи XIX века не наделяли слово такой мирозидательной значимостью, которую стал придавать ему их поздний ученик. Для Белого библейские тексты о творении мира Словом, о том, что в начале мира было Слово, имели огромный смысл.

Белый не сомневается в том, что язык является творцом мира, что словом творятся окружающие нас предметы. Если нечто не названо, то его как бы и не существует вовсе. Более того, без слова не существовало бы и каждого из нас — человеческое Я есть слово и только слово! Эти мысли он излагает в работе «Магия слов» (1909), даже название которой имеет символическое значение. Речь, по Белому, — изначальное условие существования человечества, поэтому она заключает в себе магическое начало, и люди, овладевшие речью, были существами, на которых «лежала печать общения с самим божеством». Древняя магическая сила слов утрачена в современном научном и разговорном языке, но она сохранилась в поэзии. В основе поэтического образа лежит метафора, которая представляет собой символ — соединение двух предметов в одно. Создание символов-метафор есть, по Белому, цель творческого процесса, но, достигая цели, создав символ, «мы стоим на границе между творчеством поэтическим и творчеством мифическим»¹.

В решении вопросов эстетики Андрей Белый широко использует методологию Фрайбургской (Баденской) школы неокантианства (о ней подробнее см. главу 15 «Эстетика неокантианства»). Необходимо сказать, что в своем дискурсе русский мыслитель выходит далеко за рамки рассудочных категорий немецких философских систем, свободный полет его мысли не могут сдержать никакие нормы строгого мышления.

¹ Андрей Белый. Магия слов // Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 242.

Для того чтобы был ясен ход дальнейших рассуждений Андрея Белого, необходимо объяснить, как он понимал основные принципы теории познания Фрайбургской школы неокантианства, в частности у Г. Риккерта, на которого Белый ссылается чаще всего.

В согласии с Фрайбургской школой Андрей Белый трактует познавательный процесс как целесообразный, или движимый принципом целесообразности. Цель познания — истина — предстает в нем как ценность. Так как конечные цели трех основных форм человеческого опыта и деятельности, познавательной, практической и художественной, — истина, добро и красота — представляют собой цели автономные, т. е. самодовлеющие, никуда далее не отсылающие и не зовущие, то стремление к ним принимает форму не обычных жизненно заинтересованных действий, а характер долженствования, причем этот принцип долженствования распространяется на все три вида деятельности. Таким образом, распространив кантовский принцип долженствования, который, по Канту, присущ только практическому разуму, на две остальные «способности» (или «силы») ума — познавательную и художественную, неокантианцы считали, что они преодолели разрыв между этими способностями, имевшийся в кантовской системе, и показали, что процесс познания представляет собой не случайный комплекс различных форм деятельности, а организован целесообразно. Принцип «категорического императива», которым руководствуется практический разум в моральном действии, т. е. этический момент, теперь включен в познавательный процесс, констатирует русский мыслитель.

То, на что направлено действие практического разума, есть ценность, она выступает как предел познания, носит трансцендентный характер. В этом плане ценность есть *символ*, добавляет А. Белый и далее разъясняет: символ есть предельное понятие и соединение чего-нибудь с чем-нибудь. В данном случае — соединение процесса познания с чем-то, находящимся в трансцендентной области, за пределом любого возможного человеческого опыта. Процесс соединения имманентного (содержащегося в опыте человека) и трансцендентного (сверхопытного) можно было бы назвать синтезом, но, утверждает Белый, понятие символа подходит лучше, так как синтез предполагает неживое, механическое объединение элементов, а символ происходит от греческого «сьюмбалло» — «бросаю вместе», «соединяю», т. е. обозначает соединение в самом человеческом действии.

В результате того что в вышеизложенной теории познания все формы деятельности субъекта детерминировались нравственным Я, они теряли

свою автономию. «Именно в силу этой трактовки субъекта вся сфера ценностей в баденском неокантианстве неудержимо тяготеет к слиянию в одно недифференцированное целое»¹. Для А. Белого же объединение всех форм деятельности и ценностей в одно целое и утверждение невозможности существования теории познания вне других форм опыта представлялось знаменательным событием. Оно означало, что познание и творчество образуют единый процесс; если раньше творчество связывали только с одной художественной деятельностью, то теперь стало ясно, что оно присутствует и в остальных. Символизм торжествовал: искусство переставало быть только искусством и выходило за свои границы, образуя с другими смежными с ним рядами единый процесс жизнедеятельности!

Неокантианская эстетика не доходила до таких крайних выводов. Но здесь нельзя забывать, что кроме немецкой философии у А. Белого был еще другой источник, задававший направление его мысли, — теургия В. Соловьева. И теперь, с воодушевлением заявляет А. Белый, принцип теургии, выдвинутый последователем неоплатонизма (Соловьевым), подтвердился идеями новейшей философии! (Все же надо заметить, что убеждение Белого в возможности синтеза идей Соловьева с философией, которой он был предельно чужд — кантианством и неокантианством — кажется натянутым.)

А. Белый развивает учение о двух типах творчества, близкое по определяющим моментам к подобной же теории Вяч. Иванова. Классический тип творчества ориентирован на внешнюю действительность, он вызывает переживания, отливающиеся в содержательные формы. Другой тип — романтический, он возникает тогда, когда сознание художника создает мир призраков, из которых затем формируется образ. Набрасывая перспективу развития искусства в будущем, Белый мечтает о творчестве жизни, в котором классическое и романтическое искусства должны объединиться в третью форму, неизвестную ранее. Художник сам становится собственной формой, его творчество сливается с его жизнью, и жизнь должна стать художественной. «Здесь происходит пресуществление искусства в религию жизни», — заявляет «младосимволист» в полном согласии с его духовным учителем Владимиром Соловьевым.

Для более наглядной передачи своего понимания сущности символизма Андрей Белый вычерчивает диаграмму в форме многоступенчатой

¹ Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984. С. 53.

пирамиды, состоящей из 25 равнобедренных треугольников, обозначающих разные формы деятельности и композиционно расположенных друг над другом. Завершается пирамида треугольником, обозначающим ценность, обладающую символическим значением. Белый называет свою диаграмму «эмблемой символической теории», т. е. схемой, воспроизводящей структуру символического космоса. Каждый треугольник, возвышающийся над остальными, — носитель более высокого уровня деятельности: так, искусство являет более высокий уровень символического творчества, чем материальная деятельность, техника; религиозное творчество возвышается над бытом, правом и моралью; самый высокий вид творчества утверждает теургия — она воссоединяет в себе все, что до нее еще оставалось разрозненным. Наконец, *Символ* — единый Лик различных религий — увенчивает пирамиду, вместившую в себя, как полагает Белый, все основные формы человеческой деятельности.

Таким образом, согласно Андрею Белому, смысл и достоинство теории символизма в том, что она перечисляет и изучает все формы творческой реализации души безотносительно к тому, осуществились ли они в реальности или нет, ибо в реальной практике искусства используются далеко не все методы творчества, многие из них существуют пока в возможных мирах.

Оценивая современную ему символическую поэтическую школу, А. Белый неожиданно говорит, что в поэзии она не создала ничего нового, но ее заслуга в том, что она ввела в современную культуру образцы творчества других народов и эпох. «В европейское замкнутое в себе искусство XIX столетия влилась мощная струя восточной мистики, под влиянием этой мистики по-новому воскресли у нас средние века. Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами. Мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации, прошлая жизнь проносится мимо нас. Потому что мы стоим перед великим будущим»¹. (Поразительная характеристика, показывающая, что символизм не так уж далек от постмодерна!)

В чем же еще достоинства символизма? Символическая школа поэзии, по мнению Белого, выработала метод изучения нераздельной целостности художественных образов, сумела показать, что смысл красоты не в одной только эмоции, которую возбуждает в нас поэтический образ, и не в рассудочном толковании этого образа. Символ

¹ Андрей Белый. Эмблематика смысла // Указ. соч. Т. 1. С. 142–143.

неразложим, его нельзя выразить ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях, «он есть то, что он есть». Символизм опроверг убеждение в замкнутости эстетического творчества, ощутив глубочайшие религиозные основания искусства. Так как Символ есть единство познания и творчества, то он указывает путь восхождения к высшей ценности — мировому Логосу, принявшему Лик человеческий, — Богоявлению. Поэтому философское проникновение в тайну теургии открывает ее задачу — явить метафизическое единство мира в человеческом образе, в Лике, таково глубокое убеждение верного приверженца движения символизма.

Категория символа в эстетике А. Ф. Лосева. А. Ф. Лосев (1893–1988) по праву считается последним представителем Серебряного века русской культуры. Источники мировоззрения Лосева — неоплатонизм и философия В. С. Соловьева. Большую роль в духовном становлении Лосева сыграл Вяч. И. Иванов, которого связывали с молодым мыслителем не только отношения учителя к ученику, но искренняя симпатия и дружба. Главная философская установка Лосева, которой он оставался верен всю жизнь, — диалектико-феноменологический метод, применяемый им для решения философско-эстетических, филологических и даже богословских проблем. После 1930 года философ не мог так откровенно высказывать свои взгляды, как он делал это раньше; под давлением идеологической цензуры его работы стали заполняться марксистской терминологией, но под слоем этой искусственно притянутой фразеологии кроются прежние, заложенные еще в молодости темы и методы творчества: исследование диалектики в истории эстетической мысли и анализ художественной жизни с помощью диалектико-феноменологической методологии.

А. Ф. Лосев отличается от других философов тем, что сумел соединить принципы диалектики и феноменологии, что само по себе является новаторским и оригинальным ходом мысли. Трудно найти какого-нибудь другого мыслителя, который сумел бы осуществить синтез данных философских позиций, считавшихся несовместимыми. Под диалектикой издавна понималась наука мыслить явления мира в их противоречивости, как единства противоположностей. Что касается феноменологии, то этот термин имеет по крайней мере два значения. У Гегеля феноменология представляла собой исследование процесса развития сознания от состояния разъединенности с объектом мышления к высшему этапу самосознания и самопознания (абсолютному знанию). В анализе исторического пути

сознания Гегель применял диалектический метод, за что его высоко ценил Лосев, включая его находки в свою систему мышления. Но в начале XX века термин феноменология имел уже другое значение, приданное ему немецким философом Э. Гуссерлем.

Общую задачу феноменологии можно определить как усмотрение сущности. В текучем сознании, в потоке и калейдоскопе впечатлений феноменологический метод ищет нечто устойчивое, смысловые структуры (ноэмы, по Гуссерлю, эйдосы у Лосева). Русский мыслитель подчеркивает, что смысловые структуры, хотя они находятся в сознании, независимы от психологии индивида, являющегося носителем того или другого сознания. Например, смысл математической теоремы независим не только от психики изучающего ее субъекта, но даже и от психологии сознания открывшего ее исследователя. В свою очередь, смыслы являются условиями и возможностями познания на их основе эмпирических предметов. Так как феноменология исходит из того, что предмет дан вместе с направленным на него сознанием, то познаваемые предметы разных уровней обобщенности следует искать в разных слоях сознания: эмпирические предметы во всей их неустойчивости и изменчивости будут находиться во внешних слоях сознания, а их смыслы, или эйдосы, — в глубинных.

Суть замечаний, высказанных Лосевым в адрес феноменологической теории Гуссерля, заключается в том, что основатель феноменологии ограничился изучением статических смысловых структур, а динамический аспект, процессуальность, был им упущен. Преимущество диалектического метода русский философ видит в том, что он позволяет вскрыть процессы порождения статических структур, их переходы и функции. При этом Лосев вносит коррективы и в традиционное диалектическое учение. Классическая диалектика оперировала триадами, а ее реформатор предлагает заменить триады тетрактидами. Четвертым моментом в диалектическом рассмотрении смысловой структуры у него становится факт, действительность, вбирающая в себя весь триадный процесс ее порождения. Таким образом, рассмотренный логический процесс диалектического движения заканчивается выходом к действительности, в чем философ находит преодоление абстрактности традиционной диалектики.

Теперь можно перейти к рассмотрению того, какое приложение находят обозначенные принципы диалектики в искусстве. В главной работе Лосева по философской эстетике, «Диалектика художественной формы», изданной в 1927 году почти одновременно с другими его иссле-

дованиями по диалектике¹, давался логический анализ художественных структур. Автор сразу же предупреждал, что он представляет на рассмотрение научной общественности только первую часть исследования, в котором рассматривается исключительно логическая, т. е. смысловая, организация художественного произведения, и обещал продолжить работу, чтобы дополнить логический анализ искусства исследованием его реального — социального бытия. Формально говоря, такой работы по эстетике Лосевым не было написано, но если взять в сумме огромное количество его трудов, как по общим вопросам эстетики, так и по проблемам отдельных видов искусства, прежде всего музыки и литературе, написанных на протяжении жизни, то заявленное обещание можно считать выполненным.

В данной главе ставится задача показать движение мысли русского философа на базе диалектики в цепи диалектических переходов от эйдоса к символу. В «Диалектике художественной формы» и написанной одновременно с ней «Музыке как предмете логики» дается следующее определение эйдоса: «Это — интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое изваяние предмета»². Эйдос сохраняет в себе сущность предмета при всех его изменениях. «Эйдос есть насыщенное изваяние смысла, и из него можно почерпнуть все те бесконечные положения и состояния предмета, которые будут характеризовать его в отдельные моменты существования»³. Теперь возникает задача перейти от смысла к его выражению. Выражение не есть смысл, ибо смысл — «самораздельность, рассматриваемая сама по себе»; что касается выражения, то это смысл, соотнесенный с иным, которое его окружает. «Выражение, или форма сущности есть становящаяся в ином сущность, неизменно струящаяся смысловыми энергиями, она — твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ*»⁴. В дальнейшем изложении Лосев уточнит это предварительно данное определение символа.

¹ Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927; Античный космос и современная наука. М., 1927; Философия имени. М., 1927; Диалектика мифа. М., 1930.

² Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений М., 1990. С. 216.

³ Там же. С. 218.

⁴ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 15.

Эйдос, взятый вместе с его выражением, есть, по Лосеву, «подвижный покой самотождественного различия». Взятые в кавычки слова характеризуют не только диалектическую природу эйдоса, но демонстрируют сам принцип диалектики, требующий уметь различать в каждом исследуемом явлении единство противоположностей. В данном случае диалектика выявляет глубочайшую тайну любого произведения искусства, заключающуюся в том, что при внешней кажущейся статичности (например, в так называемых пространственных искусствах — живописи, скульптуре и архитектуре), оно наполнено внутренней динамикой, виртуальным движением, и, наоборот, при внешнем движении и разворачивании композиции во времени, как это происходит в музыке, танце или спектакле, в каждом такте или мизансцене присутствует смысл покоящегося в себе целого, объединяющего собой все части произведения. То же самое можно сказать и о втором диалектическом противоречии — самоотождественном различии. Собственно, это положение представляет собой перефразировку классического положения эстетики — «красота есть единство в многообразии», иначе говоря, рождение красоты происходит в момент сопряжения разнообразных впечатлений в единое целое.

Углубляя исследование выражения, Лосев вводит ряд новых категорий. Важнейшей из них является категория интеллигенции (Intelligenz), заимствованная у Фихте. Интеллигенция есть соотнесение смысла с самим собой, но при этом соотнесенный с собой смысл требует своего иного. Отнесение смысла к иному есть процесс познания. Познание представляет собой первую ступень интеллигенции, вторую ступень являет стремление (воля), третью — чувство. По определению Лосева, чувство есть стремление «направленное к иному, но оттолкнувшееся от него к себе назад».

Овладение категорией интеллигенции делает возможным переход к мифу. Миф в понимании Лосева есть не что иное, как эйдос, данный в своей интеллигентной полноте, или — в иной формулировке — выражение как интеллигенция (интеллигентная выразительность).

Таким образом, выстраивается полный ряд диалектически выведенных категорий. Предшествует всему перво-единое, или абсолютно неразличимая точка, сущность, которая явлена в своем эйдосе. Далее: «Эйдос явлен в мифе. Миф явлен в символе. Символ явлен в личности. Личность явлена в энергии сущности. И еще один шаг. Энергия сущности явлена в имени»¹. Итак, смысл находит свое полное выражение в личности,

¹ Там же. С. 37.

имени, в конечном плане — в слове. Причем интересно, что под словом Лосев понимает не только фонетическое слово языка. Для него и жест, и рисунок, и краски, и тональные отношения в музыке — все суть слова, и это понятно, так как слово — есть энергично выраженная сущность личности. Отсюда следует, что человеческая личность в ее телесно-духовном бытии есть главный предмет искусства; даже те искусства, где личность не появляется непосредственно (пейзаж, натюрморт, инструментальная музыка, архитектура), все равно выражают энергию личности.

Заложив прочный категориальный фундамент эстетического дискурса, Лосев переходит к непосредственному анализу природы художественной формы. В чем заключается ее отличие от формы всех других предметов и явлений мира? Ответ исследователя таков: «художественное выражение, или форма есть то выражение, которое выражает предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом»¹. Если кратко сформулировать, что такое художественная форма, то ее определение будет звучать таким образом: «художественная форма есть интеллигентный миф, выраженный в символе, при этом символ надо понимать как личность, а личность как символ».

Дальнейшее рассмотрение художественной формы ведется Лосевым по правилам диалектики: в исследуемом предмете выявляются внутренние противоречия, они формулируются как тезис и антитезис, затем происходит их снятие в синтезе, так мысль продвигается вперед и вглубь.

На основании проделанной работы можно дать полное структурное описание символа. Итак, первое, что можно сказать о символе, это то, что он есть выражение. Второе — то, что он есть выражение некоторого первообраза. При этом символ указывает на то, что первообраз невыразим. Но это невыразимое раскрывается в символе и получает структурную организацию. Из чего становится ясно, что символ есть сам для себя первообраз. В более краткой формуле все сказанное будет иметь следующий вид: символ есть тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергично-смысловое излучение его самоутвержденности. Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, интенсивности выражающего и невыразимости выражаемого.

Разработка теории символа, предпринятая Лосевым, выходила далеко за рамки эстетических исследований и нашла продолжение в его куль-

¹ Там же. С. 45.

турологических и богословских трудах. Символу было уделено большое внимание в таких работах Лосева, как «Философия имени» и «Диалектика мифа». Во второй половине XX века Лосев продолжал исследование феномена символа уже в другой исторической обстановке, требовавшей от автора идеологической и политической корректности. И все же, несмотря на узкие стены коридора мысли, оставленного для ученого, мы находим в его работе концептуальные моменты, которые показывают, что он остался верен идеям, выдвинутым еще в молодости. В статье «Эстетика», написанной для Философской энциклопедии в 1970 году, Лосев по-прежнему придерживается своего понимания эстетического как выразительного, что коренным образом расходилось с общепринятыми в марксистской эстетике трактовками красоты и искусства. Неизменным осталось и понимание выразительности как синтеза двух планов — «внешнего, выявляющего и внутреннего, выявляемого» и наделение выражения символической природой. (Несмотря на внешнее совпадение определения эстетики как науки о выражении у Лосева и итальянского философа Бенедетто Кроче, источники и ход мыслей у каждого из них совершенно различны. У Кроче — интуитивизм и неогегельянство, у Лосева же — неоплатонизм и диалектическая феноменология, совершенно отличная от философской методологии Кроче.)

Теме символа была посвящена монография 1976 года «Проблема символа и реалистическое искусство». В ней Лосев наделяет символ способностью смыслового конструирования бесконечного ряда единичностей, для которых он является пределом. В этой же монографии Лосев уделяет внимание разделению символа с такими категориями, как аллегория и схема (о чем уже шла речь в его работе 1927 года), подчеркивая, что, так же как и в ранней монографии, он будет рассматривать логически-смысловую природу символа, аллегории и схемы, а не эмпирические случаи их применения. В аллегории образ, употребляемый для иллюстрации общесмыслового принципа, представляет собой логическую структуру, не обладающую живой индивидуальностью. Схема является олицетворением отвлеченного понятия (Добродетель, Порок, Наслаждение, Грех и т. д.), идея здесь перевешивает образ. В этом смысле аллегория и схема отличаются от символа, у которого существует нераздельное единство и равновесие идеи и образа, внутреннего и внешнего, где идея дана конкретно, чувственно-наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе.

Изложение теории символа Лосева можно закончить словами исследователя, много сделавшего для возвращения идей русского мыслителя

в современную науку: «Обобщая опыт русских символистов, А. Ф. Лосев и утверждает символическое в качестве важной эстетической категории, и определяет его место в системе. Сегодня мы ясно видим, что без этой категории невозможны ни эстетика, ни теория искусства»¹.

Литература

Источники

1. Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994.
2. Андрей Белый. О смысле познания. Минск, 1991.
3. Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. Брюсов В. Я. Ключи тайн // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1.
6. Иванов В. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995.
7. Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994.
8. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1930.
9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.
11. Мережковский Д. С. Грядущий хам // Критика русского символизма: В 2 т. М., 2002. Т. 1.
12. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Там же.
13. Минский Н. М. Старинный спор // Там же.

Дополнительная литература

1. Бычков В. В. Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете ratio // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
Статья, помещенная в качестве послесловия к работе А. Ф. Лосева «Форма. Стиль. Выражение», раскрывает особый стиль философствования русского мыслителя, исследуется его понимание эстетической проблемы выражения.

¹ Бычков В. В. Выражение невыразимого, или Иррациональное в свете ratio // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 906.

2. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

Книга современного специалиста представляет собой исследование русской религиозно ориентированной эстетики конца XIX — первой трети XX вв. Под общим направлением «теургическая эстетика» автор объединяет религиозных философов, символистов первой и второй волны, русских авангардистов. Главы книги разделены по персоналиям.

3. Бычков В. В. Эстетические пророчества русского символизма // Полигнозис. № 1. М., 1999.

Доклад, прочитанный автором на XIV Международном конгрессе по эстетике в 1998 г., посвящен взглядам ведущих теоретиков русского символизма (Вяч. Иванова, Андрея Белого, Эллиса). Исследуются предпосылки формирования символизма и его роль в культуре Серебряного века.

4. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

В монографии рассматриваются основные понятия русского символизма в эстетико-философском и литературном контекстах. С эстетических позиций освещаются проблемы жизнетворчества и самосозидания, анализируются феномены автобиографии и исповеди.

5. Королькова Е. А. Символизм Вяч. Иванова и мифологема Диониса: текст лекции. СПб., 2006.

Продолжение курса лекций по истории русской философии петербургского философа Е. А. Корольковой. Здесь автор исследует феномен символизма в трудах отечественных мыслителей рубежа XIX–XX столетий, их понимание идеала творческой личности. Анализируются такие понятия, как символ, символизм, мифологический символизм, эрос, мистерия, трагедия, дионисийское начало и др. Особое внимание уделяется герменевтике античного мифа о Дионисе в работах Ф. Ницше и Вяч. Иванова.

Темы семинарских занятий

1. Культурно-исторические предпосылки теории русского символизма.
2. Общее и особенное в эстетике зарубежного и русского символизма.
3. Эстетическая проблематика русского символизма первой волны.
4. Основные понятия эстетики русского символизма второй волны.
5. Символ в трактовке Вяч. Иванова и Андрея Белого.
6. Общественная роль художника в понимании русских символистов.
7. Символизм и философские взгляды Андрея Белого.
8. Символизм А. Ф. Лосева.
9. Диалектика художественной формы А. Ф. Лосева.

Темы курсовых работ

1. Европейские истоки русского символизма. Предпосылки его формирования как философско-эстетического направления.
2. Русский символизм первой и второй волны: общие черты и принципиальные отличия.
3. Влияние философии и эстетики В. С. Соловьева на русский символизм.
4. Понятие символа в учениях Вяч. Иванова и Андрея Белого.
5. Идея преображения жизни в программе русского символизма. Проблемы житнетворчества.
6. Понятия эйдоса, символа, мифа у А. Ф. Лосева.
7. Соотношение символа, аллегории и схемы в учении А. Ф. Лосева.

Глава 19

ОТ «ФОРМАЛЬНОЙ ШКОЛЫ» К СТРУКТУРНОМУ АНАЛИЗУ ТЕКСТА

Становление формальной школы. В русском литературоведении и эстетике «формальная школа» берет свое начало от литературных объединений, возникших в середине второго десятилетия XX века в Петрограде — ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка) и в Москве — Московский лингвистический кружок (сокращенно — МЛК). Их участники — молодые филологи, прошедшие семинары С. Венгерова и И. Бодуэна де Куртене в Петрограде, и ученики Ф. Фортунатова в Москве. Первым свидетельством появления нового подхода к литературе была брошюра Виктора Шкловского «Воскрешение слова», выпущенная в Петрограде в 1914 году. За ней последовали «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1 (1916), вып. 2 (1917) и венчавший этот период развития новой науки сборник «Поэтика» (1919). В этих трудах принимали участие как члены ОПОЯЗа — О. Брик, Виктор и Владимир Шкловские, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, так и члены МЛК — Р. Якобсон, Л. Якубинский, Е. Поливанов, Г. Винокур. Эти имена и составили ядро сложившейся в начале 20-х годов «формальной школы». Близко к ним, хотя и не разделяя полностью их позиции, стояли другие выдающиеся литературоведы и лингвисты — В. Виноградов, В. Жирмунский, Б. Ларин, В. Пропп, Б. Томашевский, Б. Энгельгардт. Всех, на кого воздействовали идеи «формалистов», перечислить невозможно, круг их влияния был очень широк.

То новое, что представители «формальной школы» внесли в поэтику и эстетику, можно охарактеризовать словами Ю. М. Лотмана: «Выделив художественный текст как самостоятельный объект исследования, имеющий замкнутую в себе внутреннюю организацию, формальная

школа сделала большой шаг вперед в сравнении с тем эпигонским академическим литературоведением, мнимый историзм которого во многом напоминал псевдоисторизм младограмматиков, а общая тенденция позитивистской науки XIX века вызывала стремление видеть в объекте изучения скопление атомарных фактов»¹. Другими словами, «формальный метод» означал концентрацию внимания на имманентной структуре произведения, или синтагматической оси текста, при отодвигании на второй план всех остальных его аспектов.

В русской эстетике и литературоведении конца XIX — начала XX века господствовала теория образа, ведущая свое начало от гумбольдтианских идей А. А. Потебни. Выдающийся филолог, фольклорист, лингвист и литературовед, Потебня делил речь на поэтическую и прозаическую, считая принадлежностью первой образность, отсутствующую во втором типе речи. Образность Потебня связывал с внутренней формой слова, которую он определял как способ представления содержания слова в сознании. Иногда способ представления он заменял просто на представление, отчего возникли многочисленные толкования того, что считать представлением. Если не брать в расчет самые примитивные толкования представления как чувственного образа, «картинки» реальности, то останутся более сложные приемлемые значения — тип, символ. Следовательно, слово в трактовке Гумбольдта и Потебни оказывается уже не знаком, обладающим бинарной структурой (означающим и означаемым), а трехчастной структурой: внешняя форма — фонетическая сторона слова (ее можно сопоставить с означающим), внутренняя форма — образ, символ и содержание слова (идея, мысль, значение). Точно так же как слово с проявленной внутренней формой обладает образностью, так и поэзия есть речь, наполненная символическим содержанием. «Сложное художественное произведение есть такое же развитие одного главного образа, — пишет Потебня, — как сложное предложение — одного чувственного образа»². Идеи Потебни о поэтичности языка в его изначальном состоянии, о развитии языка как словотворчества путем создания метафор были восприняты символистами, которые, как впоследствии опоязовцы, стремились обосновать специфичность поэтического языка, но в отличие от них не отвергали теорию образности. В этом вопросе взгляды старших и младших представителей

¹ Лотман Ю. М. Ян Мукаржовский — теоретик искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 463.

² Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 188.

эстетических школ резко разошлись. Хотя, по мнению исследователей, «формальная школа» много заимствовала у своих предшественников, в частности у А. Потемби и А. Веселовского, все же нельзя отрицать, что тезис «поэзия есть мышление в образах» оставался главной мишенью атак «формалистов».

Начиная с первой работы Виктора Шкловского и затем в последующих выпусках работ по теории поэтического языка проводилась мысль о том, что в поэзии, в отличие от остальных типов речи, объединяемых в понятии «практического языка», установка делается не на содержание высказывания, а на его форму, т. е. на сам язык. Здесь наблюдается параллель теоретических исканий опоязовцев с современной им художественной практикой футуристов.

В. Шкловский формулировал эту позицию следующим образом: «Если символизм брал слово и искусство в пересечении с религиозными системами, то мы брали слово как звук. Лев Якубинский устанавливал различие поэтического и прозаического языка, т. е. говорил, что в различных функциях язык имеет различную закономерность»¹. Речь идет о статье Якубинского «О звуках стихотворного языка», напечатанной в одном из первых выпусков «Сборников по теории поэтического языка». В ней автор утверждает, что в поэзии в результате частого скопления труднопроизносимых звуков внимание переносится на фонетическую сторону слова, которая в повседневной речи остается незамеченной, акцентируется эмоциональное ощущение самоценности звуков. «Поэты Хлебников, Маяковский, Василий Каменский в противоположность символистам выдвигали новую поэтику, — продолжает Шкловский. — Они требовали от вещи не столько многозначности, сколько осязаемости. Они создавали неожиданные образы, неожиданную звуковую сторону вещи. ...С этой поэтикой связана часть работы ОПОЯЗа. Во имя ее выдвинута теория остранения»².

Категорию остранения можно назвать центральной в теоретическом движении «формалистов», так как из нее вытекают и остальные понятия — «деавтоматизация», «видение» в противоположность «узнаванию» и др. Разработку категории остранения Шкловский начал в статье «Искусство как прием», напечатанной во втором выпуске «Сборников...», а затем продолжил в последующих работах. Смысл этого термина в том, что он обозначает необычный взгляд на привычные вещи, превраща-

¹ Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1964. С. 293.

² Там же.

ющий их из давно знакомых, не привлекающих внимание, в неожиданные, странные, удивляющие своей новизной. Называя остранение приемом деавтоматизации восприятия, Шкловский наделяет его одновременно и узким, литературно-техническим и широким, философским смыслом. Исследователь русского формализма О. А. Ханзен-Леве отмечает, что когда Шкловский объявляет остранение конструктивным приемом переименования привычных обозначений — иносказаниями, то оказывается в традиции поэтики Аристотеля, на почве конкретной литературной техники. Но остранение можно рассматривать и в более широкой перспективе. Оно стоит за всеми актами теоретического и практического любопытства, которое движет человеком, понуждая видеть связи вещей и событий в новом свете, иначе говоря — это сенсификация нашего восприятия, возбуждение остроты чувств. Когда Шкловский характеризует этот принцип как акт, направленный против привычного узнавания и автоматизированного восприятия, он тем самым присоединяется к сократической традиции нового переоценивающего взгляда на привычные вещи¹.

Толчком к созданию теории остранения послужила наряду с манифестами и практикой футуризма поэтика Л. Толстого. Для подтверждения своей позиции Шкловский неоднократно ссылается на Толстого, находя у него те художественные приемы, которые в теоретической форме были выведены опоязовцами: смещение точки зрения, сужение или расширение поля зрения, перемещение на точку зрения «простака» или даже животного. «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, — пишет Шкловский, — что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах». В таком же плане воспринимает он художественный прием в повести Толстого «Холстомер»: «Рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием»².

Современники и исследователи «формальной школы» подобрали целый ряд примеров из эстетики романтизма, где говорится о том же самом явлении, которое Шкловский назвал остранением. Комментируя

¹ Ханзен-Леве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

² Шкловский В. Б. Искусство как прием. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. 1917. С. 106.

Шкловского в статье «Вокруг “поэтики” ОПОЯЗа» (1919), В. Жирмунский находит аналогию остранения в *Biographia Literaria* Кольриджа: «Поэт выводит нас из автоматизма восприятия обычной практической жизни, делает для нас предметы обыденные необычными и странными, научает по-новому смотреть на мир, сообщает прелесть новизны обыденным предметам и создает чувства, сходные со сверхъестественными, пробуждая душевное внимание из его обычной спячки и направляя его на прелести и чудеса окружающего нас мира: в этом мире — неисчерпаемые сокровища, но под влиянием привычки и практических интересов мы имеем для восприятия их глаза, неспособные смотреть, уши, которые не слышат, и сердце, не умеющее ни чувствовать, ни понимать»¹. Подобные и еще более приближающиеся к принципу остранения идеи, мы находим у Шелли: «Поэзия приподнимает покров с сокрытой красоты мира и делает знакомые предметы как будто незнакомыми». Если сравнить эти суждения английских поэтов-романтиков с высказываниями представителей «формального направления», то традиция, из которой оно выросло, станет ясной: «...Вещи умерли, мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»².

Итак, прием остранения нужен для того, чтобы усилить остроту восприятия как самого языка поэтического произведения, так и мира путем преодоления автоматизма понимания речи в коммуникации и автоматически-практического восприятия вещей, а точнее, даже не вещей, а только их полезных функций. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания. Приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно»³. Из данного высказывания видно, что форма понимается как процесс, а исследователя интересует прежде всего «как сделано» произведение. Именно эти слова выносились в заглавие некоторых работ «формали-

¹ Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 93.

² Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе. М., 1990. С. 40.

³ Там же. С. 12.

стов» («Как сделан “Дон-Кихот”» Шкловского, «Как сделана “Шинель” Гоголя» Б. Эйхенбаума), что вызывало смущение, а иногда и нешуточную эмоциональную реакцию у их читателей и оппонентов.

Действительный смысл этих нарочито заостренных высказываний заключался в том, чтобы показать законы, по которым строится художественное произведение. В академической эстетике, с которой они вели полемику, произведение делилось на содержание и форму, причем содержание — идея — считалось главным, целью, а форма — материал и приемы формовки материала — служебным. Можно сказать, что «формалисты» перевернули это соотношение. Для них главным в произведении, вызывающим наибольший интерес, стала его конструкция, точнее — конструирование. А все, что идет на службу данной конструкции, будь то переживания или фантазии поэта, персонажи и их психология, ситуации и действия в прозе, да и сама фабула — все это материал, который с помощью художественных приемов (остранение и его дериваты) превращается в форму. Отсюда следует, что не переживания героя мотивируют форму, а, наоборот, законы построения формы мотивируют характер переживаний и действий героя.

В этом плане важно различие фабулы и сюжета. Фабула — это жизненное (этическое, политическое, историческое) событие, совершающееся в реальном времени. Оно становится материалом для сюжета. Сюжет разворачивается не в реальном, а в художественном времени романа или новеллы (в том пространстве-времени, которое позже М. Бахтин назовет хронотопом). Развитие сюжета не обходится без отступлений, торможений, задержек. «Понятие сюжета, — пишет Шкловский, — слишком часто смешивают с описанием событий, с тем, что предлагаю условно назвать фабулой. На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления». Таким образом, сюжет не выходит за рамки произведения. Все сюжетные торможения, затруднения и повторения вовсе не торможения и повторения передаваемого рассказом события, а торможения и повторения самого рассказа, поэтому они аналогичны звуковым повторам, например рифме, замечает исследователь. Основные приемы сюжетосложения, выведенные на основании переработки обширного литературного материала, — ступенчатое повторение, параллелизм, обрамление и нанизывание. Они являются лишь частным случаем более общих приемов искусства. Так, к ступенчатому построению относится повтор с его частным случаем — рифмой, а также тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические

повторения, сказочные образы, перипетия и др. Само же смысловое значение повторяющегося элемента при тавтологии или созвучного или параллельного совершенно безразлично.

«Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки, — подводит итог Шкловский. — Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении — или такой же материал, как проносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело...

Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; песня — комбинация стилистических мотивов. Поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства с точки зрения сюжетности надобности не встречается»¹.

Из приведенного высказывания видно, что содержание (психология и поступки действующих лиц) теперь объявляется лишь мотивировкой тех приемов сюжетосложения и композиции, которыми создатель произведения стремится увлечь читателя. Отсюда следует антипсихологизм такой позиции. Как можно изучать, скажем, психологию людей Ренессанса по пьесам Шекспира, если оказывается, например, что причина медлительности Гамлета в осуществлении замысла мести лежит совсем не в его психологии, а в том, как полагает Б. Эйхенбаум, что «трагедию надо задерживать, а задержание это скрыть»². Более полно выражена эта мысль в работе Эйхенбаума, ставшей классической, «Как сделана «Шинель» Гоголя». В ней проводится мысль, что главным принципом построения произведения является сказ. Ему подчиняются все психологические, социальные и этические мотивировки, имеющиеся в повести. «Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика», — пишет Эйхенбаум³. Ощутимость слова при таких условиях значительно повышается, наше внимание перемещается от предмета изображения к самому выражению, к словесной конструкции⁴.

¹ Шкловский В. Б. Теория прозы Л., 1925.

² Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пг., 1922. С. 81.

³ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория. Критика. Poleмика. Л., 1927 С. 214.

⁴ Там же. С. 220.

Гоголь представляет особый интерес для этого типа анализа, поскольку, по свидетельству современников, он отличался особым умением читать свои произведения слушателям. Эйхенбаум показывает, как гоголевский текст строится из живых речевых интонаций и эмоций. Т. е. сказ мимически и артикуляционно воспроизводит слова, а предложения выбираются так, чтобы в них особенная роль принадлежала именно артикуляции, мимике, звуковым жестам¹.

Развитие принципов «формальной школы» в 20-е годы. Фигурой, перебросившей мостик от исканий «формалистов» первых десятилетий XX века к семиотическим исследованиям текста в конце этого же столетия, был Роман Jakobson. Свое вступление на путь структурализма он объясняет следующим образом: «Направили меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи, с которыми около 1915 года я познакомился в Московском университете. Именно в 1915 году группа студентов, которая вскоре образовала Московский лингвистический кружок, приняла решение изучать лингвистическую и поэтическую структуру русского фольклора, и термин структура уже приобрел для нас свои соотносительные коннотации...»².

Главной работой Jakobsona периода его увлечений идеями «формальной школы» можно считать книгу «Новейшая русская поэзия» (1921), где он сформулировал кредо всего движения: предмет изучения в обновленной поэтике — не литература, а «литературность». «Поэзия есть язык в его эстетической функции,— пишет Jakobson.— Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением». И далее, повторяя Шкловского: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждена признать “прием” своим единственным “Героем”»³. Другое высказывание Jakobsona из той же работы формулируется в терминах, сближающих формально-аналитический и структурно-семиотический анализ: «Поэзия есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение...»⁴ В семиотическом варианте

¹ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 48.

² Jakobson Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 181.

³ Jakobson Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.

⁴ Jakobson Р. О. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Подступы к Хлебникову. Прага, 1921. С. 294.

это выражение будет звучать так: поэзия есть высказывание с установкой на план выражения знака.

Проблема поэтического языка была также в центре внимания Ю. Тынянова. Ей посвящены два его больших труда: «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924) и «Архаисты и новаторы» (Л., 1929).

Тынянов интерпретирует принцип остранения с помощью введенного им «динамического принципа формы», или «динамизма формы». Динамический принцип формы преодолевает ставшее каноническим убеждение, что произведение есть сумма приемов. По мнению Тынянова, поэтика еще не дошла до правильного определения своего специфического предмета — поэтического слова. Исследователь предлагает искать его в специфических изменениях значения слова под давлением конструкции стиха. В этом случае статическое понимание слова динамизируется под влиянием конструктивных поэтических факторов, и острающий принцип деавтоматизации связывается с принципом динамизации формы, вызывающим ее осязательность. Одновременно Тынянов критикует абсолютизацию фонетической стороны стиха, утвердившуюся со времени стиховедческих студий Якубинского и Брика. Центральным положением тыняновской работы является предложенная автором формула «тесноты стихового ряда». Это положение многозначно и не поддается единственному толкованию. Его общий смысл заключается в том, что, как считает исследователь, в поэтической речи благодаря динамизации речевого материала, вызванного сближением, столкновением, сопоставлением лексических единиц, выделяются такие элементы значения, которые являются второстепенными для прозаической речи. В поэтической же строке они приобретают «вес» благодаря своей позиции в структуре стиха. Иначе говоря, тесные ассоциации между словами выявляют такие их семантические оттенки, которые в прозе не замечались бы, так как в прозаической речи коммуникативная (информирующая) установка доминирует над структурной и переносит на себя все внимание¹.

Второй важнейшей темой в трудах «формалистов» была проблема литературной эволюции, которую они решали в духе своего основополагающего учения об автоматизации и деавтоматизации формы. Соответственно отвергалась традиционная для академического литературоведения методология построения истории литературы. Ю. Тынянов характеризует ее следующим образом: «Строя “твердое”, “онтологиче-

¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

ское” определение литературы как “сущности”, историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой “сущности”. Получалась стройная картина: “Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова”. Но при этом, говорит далее Тынянов, «ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только сместив его оду... ускользало то, что каждое новое явление смены необычайно сложно по составу; что говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции,— принцип которой — борьба и смена»¹.

Державин смещает ломоносовскую оду не потому, что этого смещения требовало дальнейшее развитие самой сущности оды, а потому, что высокая ода автоматизировалась для современников Державина. Снижение явилось результатом этой психологической автоматизированности. Тынянов поясняет этот процесс следующим образом: «При анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции — диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции»².

В таком же духе объясняет эволюцию литературы В. Шкловский: наследование литературных школ идет «не от отца к сыну, а от дяди к племяннику». В другой формулировке это называется «канонизацией младшей линии». «В каждую литературную эпоху, — говорит Шкловский, — существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизованно, а глухо...

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, осязаемых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеосязаемым. Младшая линия врывается на место старшей... Блок канонизует темы и темпы “цыганского романа”, а Чехов вводит

¹ Тынянов Ю. Н. О литературном факте // ЛЕФ. 1924. № 2. С. 104.

² Там же. С. 108.

“Будильник” в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса. Но, конечно, это только аналогия. Победенная линия не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол»¹.

Теория «формалистов» привлекала к себе широкое внимание. Оппоненты обрушивались на нее с критикой. Далеко не все и не у всех эта критика носила научный характер, поэтому надо дифференцировать те критические замечания, которые исходили из-под пера серьезных ученых, пытавшихся смягчить слишком резкие, порой полемически заостренные положения «формалистов», особенно В. Шкловского, и развить рациональное зерно, имеющееся в их трудах (такова была, например, критика В. Жирмунского), от агрессивной идеологической атаки. Все же мнение о том, что процесс «формального анализа» был искусственно прерван, не совсем точно, так как на том этапе, к концу 20-х годов, «формализм» уже исчерпал себя; пора было искать кардинально новые подходы и методы анализа искусства. Но это одна сторона дела, другая не имела отношения к науке. Официальные круги требовали от бывших формалистов полного отречения от своего мировоззрения и признания своих научных идей ошибочными.

Структурно-семиотический анализ текста. Ю. М. Лотман. Следующая ступень развития методологических принципов анализа текста связана с широким размахом семиотических исследований, начавшихся в 60-е годы. Печатным органом, освещавшим развитие новой отрасли науки, долгое время был альманах «Семиотика», выходивший под грифом «Ученых записок Тартуского университета». Душой и инициатором этого и других изданий по семиотике, а также многочисленных симпозиумов, собиравшихся в Тарту, был Ю. М. Лотман, работа которого «Структура художественного текста», изданная в 1970 году, обобщила накопленный за десятилетие опыт семиотического подхода к искусству.

В этом труде восстанавливалась оборванная на долгие годы нить структурного анализа литературного текста, начатая еще в 20-е годы «формальной школой». С одной стороны, тартуский профессор считал

¹ Шкловский В. Б. Теория прозы. Л., 1925. С. 163.

нужным реставрировать все, что было ценным в трудах мастеровитых литературоведов 20-х годов, с другой — он отмечал односторонности «формального метода», не замеченные его апологетами.

Напомним, что в приведенном в начале первого параграфа высказывании Лотмана о «формалистах», он высоко оценил их находку — выделение художественного текста в самостоятельный объект исследования, но при этом отметил узость методологии, проявившейся в том, что «формалисты 1920-х годов отождествили синтагматическую ось построения со структурой художественного произведения как таковой, возведя асемантизм в принцип искусства»¹. «Отождествление целостности художественной структуры с ее синтагматикой, конечно, приводило к искажениям... — говорит Лотман далее. — Плодотворной могла быть только та критика формалистов, которая дополнила бы анализ синтагматической структуры семантической, а всю целостность художественного построения рассматривала бы как взаимное напряжение этих двух принципов организации»².

На данном методологическом принципе и построена работа самого Лотмана. При этом исследование семантического и синтагматического аспектов художественного текста ведется с использованием терминов новых дисциплин — теории информации, семиологии (семиотики), теории коммуникации, структурного анализа. В свете этих наук понимается и само эстетическое качество (художественность) текста — как его информативность. Основное положение исследователя, которое он стремится доказать своей работой, — художественный текст обладает наибольшей информативностью в сравнении со всеми другими текстами.

Особенность художественного текста в том, что все эти части одновременно присутствуют и работают в тексте, образуя внутреннее напряжения в его структуре, поля, насыщенные эмоциональной энергетикой, динамику внутренних и внешних связей, т. е. все то, что в конечном счете создает его высокую информативность, обозначаемую в теории информации как функция числа возможных альтернативных сообщений.

Для конкретизации этих положений необходимо использовать идеи теории коммуникации. Коммуникацию определяют как поток

¹ Лотман Ю. М. Ян Мукаржовский — теоретик искусства // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 464.

² Там же.

сообщений, выраженный в определенном знаковом материале на фоне системы инвариантных отношений, общих для передающего (коммуникатора) и воспринимающего (адресата, реципиента) данное сообщение. Упорядоченность знаков по определенным правилам, общим для всех агентов коммуникации, является языком (или кодом, если не учитывать некоторые различия между ними), знание которого позволяет дешифровать сообщение. С точки зрения теории коммуникации любое художественное произведение является сообщением на языке искусства, но в таком определении ничего не говорится о том, что представляет собой язык искусства, и чем сообщение на нем отличается от всех остальных видов коммуникации, имеющих в обществе. Поэтому необходимо внести указания, отмечающие его особенности.

Главное заключается в том, что если в обычных видах коммуникации внимание адресата направлено только на сообщение (язык воспринимается автоматически), то в художественной коммуникации то, что относится к плану языка, или плану выражения, тоже приобретает значение. «В момент восприятия художественного текста, — пишет Лотман, — мы склонны ощущать и многие аспекты его языка в качестве сообщения — формальные элементы семантизируются»¹. Это значит, что художественный текст обладает многоплановостью; одни и те же части текста оказываются сегментированными по разным признакам, входящими в различные смысловые контексты, прочитываются с помощью различных кодов.

Вышесказанное можно пояснить на примере взаимодействия синтагматической и парадигматической осей художественного сообщения. При порождении любого сообщения в сознании его автора (коммуникатора) происходит двоякий процесс: с одной стороны, он выбирает из хранящихся в памяти нужные для создания сообщения знаки, с другой — кодирует отобранные знаки по правилам, общим для него и его адресата. Первый процесс осуществляется на парадигматической оси, второй — на синтагматической.

Парадигматическая ось имеет много обозначений: ее называют осью селекции, или выбора из сходных между собой элементов; иногда системой эквивалентностей или тождества, иногда просто системой, подразумевая под этим систему ассоциаций, с помощью которых память группирует родственные по смыслу или другим признакам слова в группы (парадигмы). Поскольку парадигмы хранятся только в памяти,

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Там же. С. 31.

а в тексте не присутствуют, они получили наименование *in absentia* (находящиеся в отсутствии).

Синтагматическая ось — пространство сочетания, соединения знаков, выбранных по одному из различных парадигм и поставленных в смысловую связь друг с другом по правилам кодирования. Любое сообщение представляет собой большую синтагму, состоящую из нескольких малых. Поэтому все, что строится на синтагматической оси, находится в присутствии, *in presentia*. Таковы общие правила создания сообщения. Но в художественной коммуникации происходит отклонение от них.

«Аномалия» художественной коммуникации заключается в том, что в ней, как заметил Р. Jakobson, происходит проекция оси селекции на ось сочетания, т. е. парадигма и синтагма присутствуют в тексте одновременно. Как же возможно такое одновременное существование взаимоисключающих элементов? Ю. Лотман объясняет это тем, что поэтический текст пронизан различными ритмами, образован повторяющимися элементами — звуковыми, грамматическими, синтаксическими. В результате один и тот же элемент текста может входить в разные группы: скажем, обладать эквивалентностью по звуковому составу с другим элементом, образуя единую с ним парадигму. При этом по смыслу он различается с ним, но объединяется в группу с третьим, четвертым и т. д. Так, рифма представляет собой фонетическое совпадение слов или их частей (ими не обязательно являются окончания, но могут быть и приставки, и корневые части) в определенных ритмических позициях при смысловом несовпадении. Возникает то, что Лотман называет со-противопоставлением элементов текста как его основного конструктивного принципа. «Таким образом, художественный текст строится на основе двух типов отношений: со-противопоставления повторяющихся эквивалентных элементов и со-противопоставления соседствующих (неэквивалентных) элементов»¹. Если бы текст состоял только из повторяющихся (эквивалентных в определенном отношении) элементов, он был бы организован по орнаментальному, или музыкальному, принципу; если бы он был построен только по принципу нанизывания элементов по синтагматической оси, то представлял бы собой прозаическое изложение материала. Но поскольку одни и те же элементы входят в разные структурные контексты, образующие многоуровневую иерархию

¹ Там же. С. 488.

планов, текст становится поэтическим, так как уравнивает эти разнонаправленные тенденции.

Художественный текст обладает общими чертами с игрой, отмечает Лотман, причем он имеет в виду такую разновидность игры, как игра по правилам, где создается условное пространство и время, вырабатываются правила, по которым должны поступать игроки. Поскольку действие в игре осуществляется в воображаемом мире, обучение с помощью игры позволяет каждому участнику в случае совершения неправильного хода остановиться, изменить ситуацию, повторить ход. Искусство игры заключается в овладении двухплановым поведением — умением действовать в «предлагаемых обстоятельствах» так, как будто они подлинные. Отсюда проистекает то, что Л. Толстой назвал «очарованием игры». Очарование в том, что все в игре имеет многозначность: разнообразные смыслы действий, речей, костюмов, обликов, просвечивающих друг друга, мерцающих в сознании игроков и зрителей. Игра как агон, борьба, соревнование ведется по правилам, известным обеим «конфликтующим» сторонам, но ни одна из них не знает, какой ход последует с противоположной стороны и какое он будет иметь значение. Поэтому игроки все время находятся в состоянии интеллектуального и эмоционального напряжения; прежде чем сделать очередной ход, им надо осуществлять выбор из многих вариантов, а также предполагать широкий спектр вариантов ходов противоположной стороны. По теории информации, то, что возникает в результате выбора из большого числа альтернатив, обладает высокой информативностью. Этим также объясняется притягательность игры.

Игровое начало в художественной коммуникации проявляется в многократном кодировании одного и того же сообщения (текста). Прежде чем читатель или зритель встретится с самим художественным произведением, он уже получает установку на то, как надо его воспринимать: первая система кодирования дается подзаголовком книги (роман, повесть, поэма, юмористический рассказ и т. д.), или обозначением жанра пьесы на афише (трагедия, комедия, мелодрама и т. д.), или в программе фильмов (триллер, фильм ужасов, блокбастер, фэнтези, психологическая драма и т. д.). Такое предварительное кодирование, настраивающее реципиента на определенный тон восприятия, иногда сможет оказать ему плохую услугу, если он не может перестроиться в процессе непосредственного контакта с произведением. (Так, определение Чеховым жанра «Чайки» как комедии, имевшееся на афише Александринского

театра, настроило зрителей премьеры на ожидание комических эффектов и соответственно привело к непониманию того, что происходит на сцене.) Далее, уже в процессе восприятия текста реципиент должен ожидать, что где-то произойдет смена кодов, присутствующих в первой части текста какой-то одной его линии или плана. Она наступит именно тогда, когда те или иные элементы получают черты высокой степени предсказуемости, отчего их восприятие притупится, автоматизируется. Тогда они отходят на второй план, а структурная доминанта смещается в сторону тех сегментов текста, прочтение которых требует другого ключа. Читатель, утвердившийся в выборе определенной декодирующей системы (жанра, стиля произведения, его метрической системы и т. д.), чувствует, что появляются некоторые моменты, не кодируемые в выбранном ключе. И если инерция чтения не позволит ему сменить код, то можно сказать, что он проиграл игру, предложенную искусным мастером, и «разрушил песню».

На рубежах смены кодов находятся точки наивысшего напряжения в восприятии текста, именно то, что называется *point* — своего рода повороты, когда, например, лирический тон стихотворения переходит в сатирический, или происходит смена метра, или, что еще труднее заметить, метр остается тем же, но ритм меняется, создавая новый интонационный рисунок. Автор как бы играет с читателем, предлагая ему то одну игру, то другую с новыми правилами, вызывая удивление от неожиданности. Неожиданность эквивалентна новизне сообщения, являющейся мерой его информативности, откуда следует не раз повторяющееся на протяжении всей работы Лотмана заключение о наибольшей информативности художественного текста по сравнению с текстами других видов коммуникации.

Одновременно Лотман утверждает, что отождествлять искусство и игру нельзя. В искусстве, как и в науке, осуществляется познание действительности, в то время, как игра — школа деятельности. «Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно»¹.

Многомерный анализ художественного текста, осуществленный Лотманом, позволил сделать следующий вывод о его природе, включающий в себя в переработанном виде все, что было накоплено структурной поэтикой начиная с 20-х годов: «Для того чтобы общая

¹ Там же. С. 79.

структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизированную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации»¹.

Особый случай представляют тексты, чья система наперед предсказуема и восприятие которых поэтому представляется автоматизированным. Как объяснить то, что и они сохраняют художественное качество? К числу таких текстов относятся прежде всего сакральные тексты, а также произведения фольклорного искусства, которые слушатели часто знают наизусть (что не мешает каждый раз слушать с интересом их исполнение). Ю. М. Лотман выделяет их в особую сферу, которую он определяет как «эстетику тождества». Как бы ни отличалась «эстетика тождества» от классической эстетики, принцип генерирования и наращивания информации (неотъемлемый признак художественности) действует и здесь, убежден исследователь. Только принцип действия его несколько иной. Мы встречаемся с другим типом информации, вытекающим не из новизны услышанного (ее нет), а из периодического толкования многократно слышимого или прочитанного, реализацией глубинных смыслов, которые по вере реципиента сокрыты в тексте. Если современный человек жаждет новизны, переходит от одного сообщения к другому, считая раз прочитанное или услышанное немедленно устаревшим и не достойным повторения, то в прошлом (например в Средневековье) всю жизнь, как правило, читали одну книгу — Библию.

Лотман интерпретирует эти два вида коммуникации, как получение информации извне и получение изнутри: «Можно рассматривать два случая увеличения информации, которой владеет какой-либо индивид или коллектив. Один — получение извне. В этом случае информация вырабатывается где-то на стороне и в константном объеме передается получателю. Второй — строится иначе: извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации

¹ Там же. С. 95.

внутри сознания получателя»¹. Думая, что он извлекает информацию из текста, такой читатель или слушатель оказывается со-творцом, он активизирует свое творческое воображение, которое в рамках пред-данной ему системы позволяет вышивать «образные узоры» по канве структуры сообщения, превратившегося благодаря многократному повторению в язык, грамматическую систему. Размышляя над неоднократно прочитываемым текстом, «получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной»². Эти же процессы можно объяснить как передачу сообщения в одном случае от Я к ОН, в другом — как самокоммуникацию Я — Я. «Если коммуникативная система Я — ОН обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале “Я — Я” происходит ее качественная трансформация, которая переводит к перестройке самого этого “Я”»³. Система «Я — Я» начинает особенно активно работать, когда она извне стимулируется сигналами или кодами, например ритмическим стуком колес или музыкой и т.д.

Таким образом, структурный анализ текста приводит к открытию и формулированию принципов двух видов эстетического сознания и теории: «эстетики новизны» (она же — «эстетика противопоставления») и «эстетики тождества».

Литература

Источники

1. Теоретическая поэтика. Хрестоматия — практикум / Сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.

2. Poetics. Poetica. Поэтика. Варшава; Гага, 1961.

3. Шкловский В. Б. Искусство как прием // ОПОЯЗ: материалы — документы — публикации. Электронный ресурс. (<http://www.edu.ru>.)

¹ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 18.

² Там же. С. 19.

³ Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 229.

4. Жирмунский В. М. Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа // Там же.
5. Эйхенбаум Б. М. Теория «формального метода» // Там же.
6. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005.
7. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.

Дополнительная литература

1. Бахтин под маской. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 2003.

В книге дается критика теории формального метода в литературоведении с позиции диалогического подхода к языку и литературы.

2. Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. № 3. Т. 34. С. 259–272.

Воспоминания академика В. В. Виноградова о литературных баталиях 20-х годов, связанных с различием позиций главных представителей литературоведческой науки.

3. Ханзен-Леве О. Русский формализм М., 2002.

В исследовании австрийского филолога Ханзен-Леве дан глубокий анализ литературно-эстетических взглядов представителей «формальной школы» 20-х годов в сопоставлении с другими теоретическими и художественными школами того времени.

4. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

Ретроспективный анализ идей тартуской школы и осмысление ее пройденного творческого пути после завершения выпуска серии «Трудов по знаковым системам».

Темы семинарских занятий

1. Теория образа А. А. Потебни. Предпосылки формирования «формальной школы» в русской эстетике и литературоведении. Текст как объект исследования.

2. Теория остранения В. Шкловского.

3. Форма как процесс создания произведения.

4. Переход от принципов «формальной школы» к семиотическому анализу текста в советской эстетике.

5. Понятие текста в семиотике тартуской школы. Структурно-семиотический анализ текста Ю. М. Лотмана.

6. Соотношение кода и сообщения.

Темы курсовых работ

1. Эстетика «формальной школы»: общие положения и полемика с академической эстетикой.
2. Остранение В. Шкловского: теория, категория, прием.
3. Законы художественного произведения в «формальной школе». Задача художника по В. Шкловскому.
4. Принцип остранения в трактовке Ю. Тынянова.
5. Проблема поэтического языка в работах Ю. Тынянова и Р. Якобсона.
6. «Структура художественного текста» Ю. М. Лотмана: общие положения работы.
7. Понятие текста в семиотике тартуской школы.
8. Эстетическое качество текста как его информативность по Ю. М. Лотману.
9. Игра в художественной коммуникации по Ю. М. Лотману.
10. «Эстетика тождества» Ю. М. Лотмана.
11. Текст культуры по Ю. М. Лотману.

Глава 20

ПОЛИФОНΙΑ И ДИАЛОГИЗМ. ЭСТЕТИКА М. М. БАХТИНА

Философия поступка. Эстетическое учение Бахтина не было статичным, оно находилось в состоянии непрерывного развития, но через все этапы проходила единая тематическая линия, которую можно определить как тему события встречи человека с человеком, бытия как общения. В первом своем философском труде, условно названном издателями «К философии поступка», Бахтин осмысляет бытие как непосредственное переживание человеком своей жизни в поступке — «я есмь». Человеческое Я не познается абстрактно теоретически, а признается как активная причастность к бытию, где занимает единственное, незаменимое место. Каждый человек единственный в том смысле, что у него нет двойников, и ту миссию на земле, которую он должен выполнить сам, никто другой за него не осуществит. Я должен реализовать свою единственность, которая одновременно дана и задана, принять за нее ответственность. Заостряя тему моральной ответственности человека перед всем, что происходит в мире, Бахтин вводит выражение «не алиби в бытии», что означает, что человек не может считать себя отсутствующим, он всегда присутствует в бытии и поэтому ответственен за свое присутствие¹.

В работе «К философии поступка» поставлен вопрос об объединении двух планов, на которые разбивается человеческая жизнь. Я живу своей неповторимой изменчивой жизнью и одновременно, как продукт культуры, являюсь носителем всеобщих социокультурных символов и смыслов, т. е. теоретического мира культуры. Между жизнью, как

¹ Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 112.

непрерывной изменчивостью, и культурой, как застывшей системой ценностей и смыслов, отложившихся в нормативные формы, возникает непреодолимое зияние, создающее внутренний конфликт и раскол личности.

Бахтин находит причину того, что мешает решению проблемы выхода из сложившейся тупиковой ситуации, — это, по его выражению, «роковой теоретизм». Суть его в том, что мир концептуальных построений науки принимается за единственно существующий. Но сам по себе мир науки и других областей культуры (Бахтин называет его «миром имманентного теории смысла») представляет собой не саму действительность, а только ее возможность. Первичным же является не теоретизированное бытие, а жизнь, бытие-со-смыслом, или осмысленное бытие. Таковым является событие человеческой жизни, состоящее из поступков. Именно в событии бытия реализуются смыслы научных теорий, открытий, творений искусства.

Возникает вопрос: как может философия передать и осмыслить поступок как нравственное событие? Теория, как таковая, это сделать не в состоянии, она все обобщает и, следовательно, теряет единственность. Значит, должен быть создан новый тип философствования! Немаловажную роль в осуществлении данной задачи Бахтин отводит языку, слову: ни одно событие жизни не совершается без слова; жизненная идея обладает эмоционально-волевым характером, а потому и реализуется она в живом, насыщенном бытийными смыслами языке. Язык гораздо более приспособлен высказывать правду поступка, а не отвлеченные логические моменты. Философия должна использовать все ресурсы языка, всю полновесность слов: «Для выражения поступка изнутри... нужна вся полнота слова и его содержательно-смысловая сторона, слово понятие, и наглядно-выразительное слово-образ, и эмоционально-волевая интонация слова в их единстве»¹. Схватывание общих моментов не содержания, а архитектоники поступка — вот на что должно быть направлено внимание. Философия должна стать феноменологией архитектоники поступка.

Анализ взаимодействия автора и героя в словесном художественном произведении. Начало работы над феноменологией архитектоники эстетического опыта было положено Бахтиным в его следующей работе «Автор и герой в эстетической деятельности», где

¹ Там же. С. 105.

даются также наброски феноменологического подхода к архитектонике этического и религиозного опыта, затрагивается и антропологическая проблематика.

Начиная разговор о позиции человека в жизни, Бахтин делает шаг от неокантианских оснований первой работы (бытие дано и задано) к феноменологическим. Теперь для него главная характеристика сознания — направленность сознания на предмет (обозначаемая в феноменологии термином интенциональность). Но так как сознание — не только мышление, но все эмоционально-волевое начало человека («поступающее сознание»), то интенциональность трактуется как мощный порыв во вне (вне себя), из чего можно сделать вывод, что сущность человека, по Бахтину, не просто интенциональна, она экстатична: «надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своей наличностью». Или, в других выражениях: «я нахожусь впереди себя», «меня еще нет», «я весь в будущем».

Тема бытия человека в мире не может игнорировать антропологическую проблематику. К ней Бахтин возвращался на протяжении всей жизни, тема человеческого тела была для него не менее важна, чем теория слова. Человек, занимающий определенную, не заместимую никем другим позицию в бытии, не может быть бестелесным. В своей данности самому себе он ощущает себя как тело — «внутреннее тело» в терминологии Бахтина. «Тело как момент моего самосознания — представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего центра»¹. Если внутреннее тело — это данность, то тело другого — «внешнее тело» — задано, его еще надо создать. Тело, восчувствованное изнутри, — биологично, докультурно, само по себе не обладает культурными смыслами. По Бахтину, «все ценное находится вне меня, я есмь только отрицательная инстанция, только вместилище зла»². Положительное начало мне дает Другой; моя человеческая ценность, значимость есть дар Другого: «Приобретаю я оценку свою в любви другого». В акте покаяния я выбираю того, кто берет все человеческие грехи на себя. Через исповедь и покаяние, с глубоким сожалением о своей отрицательной инстанции человек предстает перед Богом как абсолютной Другостью.

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 44.

² Лекции и выступления М. М. Бахтина в записях Л. В. Пумпянского // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 236.

Бог персоналистичен — это Христос, Другой по отношению к каждому из нас, и Он находится в мире, а не вне мира, и потому может любить, миловать, снимать грех.

Для совершения эстетического события нужны по меньшей мере два несовпадающих сознания, считает Бахтин. Ведь субъект сам по себе изнутри самого себя не завершен, не оформлен, не выражен для самого себя, поэтому он не может стать эстетическим объектом для себя. Другой дан мне извне в его телесной локализации в пространстве и душевной локализации во времени (в окружении), но самое главное, что эта его внешность является выражением его внутреннего мира, который раскрывается для меня благодаря моей эмпатии, вызывающей ответное чувство любви симпатии. Внешнее телесное выражение другого приобретает ценностно-культурный смысл благодаря моему этическому отношению, интенции любви, любования, любовного лицезрения. Т. е. ценностно окрашенная внешность человека — это дар для него со стороны другого¹. Все мои эмоционально-ценностные реакции, ценностно устрояющие внешнее выражение другого человека: любование, нежность, «милование» — направлены вперед, для самого себя у меня нет позиции, чтобы самому увидеть и оценить свою внешность со стороны.

Когда завершается процесс оформления внутреннего во внешнее, происходит проведение незримой границы между этим завершенным в себе оформленным миром и внешним, всегда остающимся незавершенным, разорванным. Возникший изолированный мир переводит все ценности из жизненного плана в эстетический, и я уже не могу вступать в непосредственное общение с человеком, отделенным невидимой стеной от реальности. Все его порывы, мольбы, просьбы, страсти, действия находят завершение и разрешение внутри того, «виртуального» мира, не выходя из его границ. Мы переживаем за него, но переживаем не так, как за реального человека с его проблемами, ибо наши переживания не могут перейти в действия (например спасения или взаимопомощи), а остаются погашенными в воображении. Следовательно, эстетическое отношение — это сознание чужого сознания в его внешней телесной выраженности, законченности, завершенности и отрешенности от внешнего мира.

Так, когда сопоставляются два мира — незаконченный мир этического поступка и законченный, завершенный в себе эстетический мир,

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 29.

становится ясно, что в последнем присутствуют все те же ценности (этические и познавательные), что и в действительности. Но в реальном мире они представляли собой ценности действия, вопрошания и ответа, а здесь переведены в иной план, стали ценностями созерцания. Тем не менее эстетический субъект (воспринимающий) и эстетический объект находятся в состоянии тесной координации, граница между ними не только разъединяет их, но и соединяет. «Эстетическая активность все время работает на границах (форма — граница) переживаемой изнутри жизни, там, где жизнь обращена вовне, где она кончается (пространственный, временной и смысловой конец) и начинается другая, где лежит недостижимая ей самой сфера активности другого»¹.

Создание художественного произведения — продолжение того же процесса, который мы только что проследили, но здесь уже появляются новые персонажи — автор и герой со своими мирами. Бахтин настаивает на том, что надо различать автора-человека, остающегося здесь, в реальном мире, и автора-творца, находящегося по ту сторону границы, замыкающей художественный мир произведения. Мы узнаем автора, присутствующего в произведении, не по внешности (он не дан нам предметно), а по его творческой активности, по тому, как он творит этот мир. (Не надо путать автора с часто встречающимся «автором-рассказчиком», когда повествование ведется от первого лица.) Можно сказать, что автор-творец воплощается в произведении незримо, но его присутствие четко ощущается.

Бахтин считал (на том этапе), что точка зрения вненаходимости автора по отношению к герою необходима для создания целого завершенного литературного произведения. Автор вживается в героя, а затем завершает, восполняет до целостности своим объемлющим сознанием. Изнутри самого себя герой, так же как человек в жизни, разбросан, рассеян в открытости событий своего бытия. Так как из позиции избытка видения автор знает о герое больше того, что знает о себе он сам, он собирает «разбросанную» натуру героя в целое, изымает его из бесконечно текущих событий, показывает его окружение — людей, вещи, природные ландшафты, дает представление о его внешности, рисует его портрет. Эстетическое осмысление и устройство внешнего тела героя и мира его души Бахтин называет даром, который автор приносит герою. Невидимые для героя завершающие моменты его жизненного окружения автор может использовать для снижения или возвышения

¹ Там же. С. 76.

образа героя, для введения сатирических или юмористических тонов или героических нот.

Такова общая парадигма художественного литературного произведения, но в реальной практике обычно происходят отклонения от нее. Рассмотрим три наиболее типических случая, отмеченных Бахтиным. Первый вариант — когда герой доминирует над автором и, по выражению Бахтина, завладевает автором. В таком случае автор теряет свою позицию вневнеаходимости, иначе говоря, устойчивую ценностную точку опоры для создания законченного образа; завершающие моменты носят разрозненный и неубедительный характер, герой остается незавершенным, не складывается также единого лика автора. К романам такого типа исследователь относит главные произведения Достоевского, герои которого остаются незаконченными (или, по выражению исследователя, «неискупленными»), близки к ним герои Стендаля, Кьеркегора, а также некоторые герои Л. Толстого (Пьер, Левин). (Данный тип отношения автора и героя впоследствии стал оцениваться по-другому.)

Второй тип противоположен первому: здесь автор завладевает героем, вносит внутрь него завершающие моменты. Идеи автора становятся суждениями героя, который сам превращается в собственного автора, завершая самого себя в моралистической итоговой оценке. Таков метод классицизма с его героями, воплощающими точку зрения их автора (Сумароков, Княжнин, Озеров). Другой вариант совпадения автора и героя Бахтин находит в романтизме, отличие которого от классицизма в том, что здесь герой, сливаясь с автором, оказывается не в состоянии найти законченную для себя форму, он как будто специально хочет остаться незаконченным — для того, чтобы подчеркнуть хранящуюся в нем тайну.

Наконец, третий тип — когда автор и герой находятся в одном плане повествования, иначе говоря, сознание героя и рассказчика совпадают. В таком случае дистанция между жизненным событием и эстетически оформленным миром другого сознания исчезает, вместо двух сознаний мы получаем одно и в результате создается произведение, имеющее уже внеэстетический, публицистический смысл — самоотчет, исповедь, памфлет, обвинение, апологию, похвальное слово и т. п.

Бахтин подчеркивает: «Эстетическое творчество не может быть объяснено и осмыслено имманентно одному-единственному сознанию, эстетическое событие не может иметь лишь одного участника, который и переживает жизнь и выражает свое переживание в художественно

значимой форме. Есть события, которые принципиально не могут разворачиваться в плане одного и единого сознания, но предполагают два несливающихся сознания, существенным конститутивным моментом которых является отношение одного сознания к другому...»¹

Феноменологический анализ литературного произведения.

Если в предыдущих сочинениях Бахтин уделял внимание проблеме архитектоники не только эстетического, но и этического и религиозного события, то в работе 1924 года² он целиком сконцентрировался на эстетической проблематике. Начиная разговор с анализа положения, сложившегося в эстетической науке к началу XX века, исследователь констатирует, что ни одна из имевшихся на тот период школ не решила главную онтологическую задачу эстетики — показать, что эстетическое бытие является третьим видом бытия наряду с материальным и психическим, не раскрыла смысл и сущность эстетического, как особого бытийного образования.

Для успешного анализа, считает Бахтин, необходимо прежде всего разъяснить смысл основных категорий, с помощью которых он будет вестись, — содержания и формы. Важно четко представлять себе, что тот материал, из которого изготовлена форма, будь это камень, краски, звук или язык (материал поэзии), эстетически глубоко нейтрален. Так же нейтрален и «материал» психики, который, как считается, идет на организацию содержания. Задача заключается в том, чтобы показать переход этих нейтральных элементов в эстетически окрашенную форму и эстетически организованное содержание, что создает появление третьего типа бытия — эстетического, или художественного. Оно представляет собой новое качественное целое, уже не разложимое на составляющие его элементы.

Главный тезис данной работы Бахтина гласит: переход материала в форму, а формы в содержание осуществляется через культуру, через насыщение материала и формы ценностями культуры. Культура, по Бахтину, это система творческих точек зрения, творческих позиций, которые, исходя из сказанного ранее, можно определить как события встречи, как коммуникативные события³. Систематическое единство

¹ Там же. С. 78.

² Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

³ Там же. С. 25.

культуры составлено из атомов культурной жизни. «Автономная причастность» каждого атома культуры к целому (означающая, что они нераздельны с системой культуры и неразстворимы в ней, сохраняя автономию) создает «конкретную систематичность каждого явления культуры», из чего следует, что область культуры не сплошная территория, а вся состоит из границ, понимаемых как линии соприкосновений и взаимодействий атомов культурной жизни.

Будучи включенным в культуру, художественное произведение уже не может трактоваться как физический объект или как психический образ (феномен сознания). Оно представляет собой особое культурное образование, существующее, по определению Бахтина, «в мире ценностной атмосферы ответного взаимоопределения всех его составных частей». Чтобы раскрыть специфику постулируемого бытия художественного произведения, надо тщательно проследить последовательность его слоев, показать силы их удерживания, сдерживания и целостности содержания.

Содержание художественного произведения образует мир познания и нравственности, но с эстетическим коэффициентом, добавляет исследователь. Появление эстетического коэффициента Бахтин объясняет уже известными нам приемами: оформление, оценивание, завершение до целостности предмета направленности авторского отношения из позиции внаходимости.

Когда действительность познания и этического поступка подвергается изоляции от остального мира, она освобождается от необходимых связей с жизнью, от ответственности перед будущими событиями, она становится самодовлеюще-спокойной. Перевод событий действительности в новый ценностный план (в содержание произведения) осуществляется с помощью работы воображения, превращающей реальное в вымышленное. Благодаря изоляции и включению событий в план воображения возможна их свободная формовка, освобождается наша творческая активность. И при этом мир воображения, в отличие от реального, где все находится в состоянии неустойчивости, бесконечного стремления, преодоления себя, приобретает устойчивость, становится завершенным в себе. В воображении желание перестает нуждаться в удовлетворении, просьба — в ответе, жалоба — в помощи, покаяние — в прощении¹. Содержание, включает в себя все ценности реального мира, но в другом качестве — в их завершенности, примиренности,

¹ Там же. С. 60.

успокоенности, создает ту душевную теплоту и благостность, которая вызывает эстетическое наслаждение. Данным положением Бахтин заканчивает разговор о содержании и переходит к форме, на долю которой выпадает вся ответственность преобразования жизненных ценностей в эстетическое состояние.

Анализ художественной формы ведется Бахтиным в непрерывной полемике — открытой и скрытой, с представителями формальной школы («материальной эстетики»), которые смогли понять «художественную форму как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественно-научной и лингвистической определенности и закономерности»¹. Мысль о том, что надо сосредоточиться на форме, на языке, объясняется их желанием создать на основе лингвистики достаточно точную науку о словесности, объясняющую появление такого качества, как «литературность». Соответственно, творчество стало пониматься как конструирование формы, создающей эффект «сенсификации», «свежести видения», «осязаемости плотности материала». Но, отмечает Бахтин, сами по себе элементы формы: ритм, гармония, пропорция, симметрия — не более чем возбудители психофизических состояний. Такое учение приходится трактовать как «созерцательный гедонизм», где все воздействие формы сводится к «гугитированию» звуков поэзии и составляемых из них фонетических конструкций. По Бахтину, форма, взятая только как конструкция, созданная из материала — камня, красок, звучаний или лексики языка, — не сможет быть носителем ценностного значения. Остается непонятным, откуда берется эмоционально-волевая напряженность формы, сразу же передающаяся каждому, кто вступает в контакт с произведением. Ее можно объяснить только тем, что художник имеет дело не только и не столько с материалом, сколько с ценностно-значимыми масштабными и весомыми событиями жизни, которые преобразуются с помощью материала в содержание произведения. Иначе говоря, эстетическая форма объемлет не пустоту, но «упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни».

Содержание должно быть сплошь оформленным, иначе останется «дурной прозаизм», неразтворенный в художественном целом. Творчество включает в себя преодоление материала, преодоление слова, преодоление психологических состояний. Плодом этих усилий будет рождение *эстетического объекта*. Бахтин определяет эстетиче-

¹ Там же. С. 11.

ский объект как объект направленности созидающей энергии художника и воспринимающей активности (интенциональности) зрителя. Отсюда вытекает задача изучить архитектонику эстетического объекта, раскрыть связи содержащихся в нем компонентов. Надо отличать, предупреждает исследователь, эстетический объект от произведения, как его носителя. Поэтому дальнейший анализ будет развиваться в двойственном направлении: необходимо, во-первых, понять произведение в его первичной данности независимо от эстетического объекта; во-вторых, понять архитектонику эстетического объекта в его художественном своеобразии.

Говоря о строении произведения, Бахтин обращает внимание на то, что художник должен быть тонким знатоком материала, с которым он работает. Так, скульптор, работающий в камне, должен знать особенности кристаллической структуры его разных пород, музыкант — особенности звучания инструментов, поэт, писатель должен на время стать лингвистом, изучить в совершенстве природу своего материала — слова, ведь, в отличие от науки, довольствующейся конвенциональной знакомостью языка, поэзии язык нужен во всей полноте своих возможностей: не только как система условных знаков, но и в фонетической артикулируемости речи, ее интонационном движении, т. е. во всей совокупности лингвистических, паралингвистических и экстралингвистических факторов коммуникации.

Все это позволит понять произведение как технический аппарат свершения эстетического объекта. Структуру произведения, осуществляющего эстетический объект, Бахтин называет *композиционной формой*. В эстетический объект она не входит, ее можно уподобить строительным лесам, нужным для реализации архитектурного проекта, хотя в завершенном сооружении они не присутствуют.

Структуру самого эстетического объекта Бахтин определяет как *архитектоническую форму*. Она организует жизненные ценности в форму эстетического бытия, где они уже никому и ничему не служат, а успокоенно довлеют себе в своей законченности и завершенности. (Попутно Бахтин бросает замечание, что одной из методических ошибок «материальной эстетики» является неразличение этих функционально совершенно разных компонентов художественного события — композиционной и архитектурной формы.)

Итак, архитектурная форма — носитель эстетического объекта — обладает всеми атрибутивными чертами эстетического — она внутренне упорядочена, самодостаточна, завершена. На долю композиционной

формы выпадает достраивать произведение до его внешней жанровой определенности. Взаимодействие этих двух форм можно показать на конкретных примерах. Возьмем понятие романа. Со стороны своего содержания он представляет собой некое историческое событие жизни, конкретизированное, индивидуализированное, оформленное, поднятое до эстетического состояния. Сублимацию жизненного события в эстетическое осуществляет архитектурная форма. Композиционная форма заканчивает, завершает ее работу, включает роман в систему литературных жанровых форм, выводит его «в свет». Соответственно, если мы возьмем лирическое стихотворение, то его содержанием будет эмоционально напряженное личностное событие жизни, поэтически окрашенное архитектурной формой и облаченное композиционной формой в жанровую структуру лирики. Что касается ритма, то его природа двойственна: обладая способностью к упорядочиванию и завершению пульсирующей энергии эстетического объекта, он архитектурен, а как способ структурной организации внешнего звукового материала стиха, он композиционен.

Теперь возникает задача показать, как работает архитектурная форма. Главная ее особенность, подчеркивает Бахтин, в том, что она не статична. В любом виде искусства форма — всегда процесс, идет ли речь о музыкальной форме, литературной, живописной, архитектурной и т. д. В форме человек проявляет свою созидающую предметную активность, свое ценностно-активное отношение к содержанию. Формой я пою, рассказываю, изображаю, обрамляю, завершаю содержание, утверждаю свою любовь и приятие ее ценностей¹. Стоит только заглушить активное воздействие формы, как содержание тут же распадется на составляющие его компоненты, а все входящие в него ценности вернутся в свое прежнее неэстетическое состояние.

Сказанное относится не только к творчеству, но и к восприятию. Художественное восприятие — выражение активного ценностного отношения, преодоление физической природы материала. Так при слушании поэтического произведения я делаю его своим высказыванием, усваиваю его ритм, интонацию, артикуляцию, внутреннюю жестикуляцию, активность метафоры. Другими словами, восприятие направлено не на само по себе содержание или форму, а формой — словом, ритмом, интонацией — формуется и завершается содержание. Эту возможность предоставляет материал слова, его богатство, кото-

¹ Там же. С. 68.

рое можно разложить на следующие слои: 1) фонетическая сторона слова, 2) значение слова — его семантика, 3) словесная связь — синтаксис, 4) интонативно-психологический, эмоционально-волевой момент слова, выражающий многообразие ценностных отношений говорящего, 5) чувство словесной активности — чувство активного порождения значащего звука: артикуляция, жест, мимика лица и вся внутренняя устремленность личности, порождающая смысловые оценки с помощью слова. Последний момент объединяет все предыдущие. Единство пяти моментов можно назвать единством действия с формой, в котором рождается ритм, порядок высказывания и законченность целого.

Основная задача эстетики, резюмирует все вышесказанное Бахтин, — изучение эстетического объекта в его своеобразии. В эстетическом объекте я участвую как активный субъект, как его конститутивный момент, вследствие этого он является некоторым своеобразно осуществленным событием.

Обоснование диалогизма. Диалогические принципы эстетики. В лингвистических работах середины 20-х годов¹, нашедших продолжение в 50–60-е годы, в качестве предмета анализа выбирается коммуникативная ситуация, играющая, по мысли Бахтина, решающую роль для установления значения слов, употребляемых в речи.

Разработка «кругом Бахтина» проблем языка и коммуникации в 20-е годы внесла коррективы в проделанный ранее феноменологический анализ художественного произведения. Главное — то, что теперь произведение стало анализироваться непосредственно в социальном контексте его функционирования. Желанием Бахтина было показать имманентную социальность, т. е. коммуникативность литературного произведения. Главная мысль, определявшая направление дальнейшего поиска, формулировалась следующим образом: «Действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг в друга в единстве поэтической конструкции, но понять эту конструкцию до конца нельзя, отвлекаясь от условий ее социального осуществления. Ведь действительное развертывание произведения, например сюжета или сказа, все время ориентировано

¹ Лингвистические работы 20-х годов вышли из так называемого «круга Бахтина», в который кроме него входили В. Волошинов и П. Медведев.

на аудиторию и вне взаимоотношения говорящего со слушателями или автора с читателями не может быть понято»¹.

В единстве поэтической конструкции звук и смысл, преобразуясь, создают целое — звук перестает быть физическим звуком, чисто акустическим явлением, смысл перестает быть абстрактным смыслом, приобретает эмоционально-волевою окрашенность, становится звучащим смыслом (поэтическим). Но для того чтобы показать, как это происходит, надо найти посредника между двумя столь разными мирами — жизненным и художественным, — соединяющего их в целое; иначе говоря, надо найти медиум.

Для Бахтина медиум — это не внутренняя форма изолированного слова; в соответствии с положениями своего учения о языке он находит его в контексте высказывания. В высказывании звеном, соединяющим его значение со звуком («материальной наличностью»), оказывается эмоционально-волевая интонация речевого акта. Экспрессивность интонации определяется всей полнотой и целостностью высказывания в социальной ситуации, в которой все слова взяты не из словаря, а заимствованы из чужих высказываний, окрашены культурными смыслами. Так как высказывание разворачивается в реальном времени социального общения и само представляет собой социальное событие, то оно имеет жанровый характер.

В понятии жанра, по Бахтину, фиксируется единство социально-оценочного смысла коммуникативной ситуации и способа его выражения. Жанр обозначает внутреннюю и внешнюю ориентированность литературного произведения. Первый момент говорит о тематической направленности произведения на определенные жизненные проблемы, второй указывает на условия исполнения и восприятия, а также на аудиторию, в которой оно происходит, т. е. на внешние факторы его бытия, или бытования. Внутренние и внешние факторы существуют в их взаимном проникновении. В некоторых случаях композиционные особенности произведения четко отражают предназначенность для определенных условий исполнения, например жанр оды в поэзии; в других случаях социальный смысл тематических особенностей произведения не просвечивает так ясно, но в любых случаях, в соответствии с лингвистической концепцией Бахтина, тематическое единство произведения нельзя полностью оторвать от действительности его

¹ Бахтин под маской. П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. М., 2003. С. 139.

социального существования или происхождения. Жанр помогает нам установить связь между ними.

Усиленные занятия Бахтина и его круга философскими проблемами языка открыли перспективы для дальнейшего развития темы диалогизма, заложили основание для нового понимания природы художественного произведения, способствовали рождению теории полифонического романа. Все эти новые моменты в эстетике Бахтина нашли воплощение и дальнейшую разработку в книге «Проблемы творчества Достоевского», вышедшей в 1929 году.

Работа над творчеством Достоевского заставила Бахтина пересмотреть многие из тех вопросов, которые, казалось, были уже решенными. Они касаются, прежде всего, двух проблем: трактовки Достоевским образа героя и изображения идеи. Достоевский открыл личность как другое живое и полновесное сознание, оказывающую сопротивление завершающей ее авторской активности. Второе открытие — способ художественного изображения идеи. В отличие от философских трактатов, в романах Достоевского идея раскрывается не в форме дискурса, а в «плане человеческого события». Третье — взаимодействие между равнозначными и равноправными сознаниями представляет собой диалогическую форму коммуникации.

В связи с новыми открытиями Бахтину приходится пересматривать вопрос об отношении автора к герою. Если раньше он считал, что образ героя может быть создан только в кругозоре авторского сознания, собирающего и завершающего героя, то теперь он убеждается, что возможен и другой путь, когда чужое сознание не вставляется в оправу авторского сознания, а раскрывается изнутри как вне и рядом стоящее, при этом у автора нет ни «избытка видения», ни «смыслового избытка» по отношению к герою, автор вступает с ним в диалогические отношения¹. Художественное завершение он определяет теперь даже как «разновидность насилия».

И все же Бахтин не хочет отказываться от принципа авторской активности. Но он вносит новые штрихи, значительно модифицирующие ее. Бахтин настаивает на том, что новое понимание отношений автора и героя отнюдь не упраздняет авторской активности, не делает автора пассивным протоколистом ведущихся вокруг него диалогов (в чем иногда пытались упрекать Бахтина некоторые литературоведы). «Автор

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 317.

глубоко активен, но его активность носит особый, диалогический характер... Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т. п., т. е. диалогическая активность, не менее активная, чем активность завершающая, овеществляющая, каузально объясняющая и умертвляющая, заглушающая чужой голос бессмысленными аргументами»¹.

Традиционно Достоевского причисляли к писателям-реалистам и находили в его творчестве те же самые черты, что и у других его выдающихся современников, — типических героев, психологизм, социальные характеры, живые картины общественной жизни и т. п. Да и сам Достоевский называл себя реалистом. Но в каком смысле? Вот приводимые Бахтиным строчки из его записной книжки: «Меня зовут психологом, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»².

Почему Достоевский отклоняет признание его в качестве психолога и противопоставляет свой метод — реализм в «высшем смысле» — психологизму? Под психологией понималась наука о человеке, которая, как всякая наука, включая человека в цепь причинно-следственных зависимостей, сбрасывает со счетов его свободу. Но вот, оказывается, в душу человека, превращенного в объект научных изысканий, проникнуть невозможно. Все дело в том, что в глубине человека есть нечто незавершенное, не до конца решенное и не до конца определенное, то, что только он сам может открыть в свободном акте самосознания и слова.

Это и есть то, что в терминологии Бахтина — дух (в отличие от души), получивший раскрытие в произведениях Достоевского. Следовательно, образы Достоевского никак не укладываются в заготовленную литературоведами схему того, что должно характеризовать «реалистического героя»: социально-типическая определенность его психологии, включенность в окружающий быт, в систему семейных, профессиональных, служебных, статусных и всяких иных отношений, накрепко связывающих человека с окружающей социальной средой. Герои Достоевского, замечает Бахтин, ближе скорее к героям не реалистического, а авантюрного романа, герой Достоевского так же не завершен и не предопределен, как и авантюрный герой, хотя полностью с ним не совпадает.

Жанр романа, получивший начало в творчестве Достоевского и развившийся после него в заметное литературное явление, Бахтин назвал

¹ Там же. С. 310.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 70.

полифоническим романом. Полифонический роман строится на иных принципах создания образов, чем традиционный монологический роман. Художественная доминанта построения образа у Достоевского сместилась с позиции взгляда на героя извне в его самосознание. «Все устойчивые объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его *habitus*, его душевный облик и даже самая его наружность... у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения становится сама функция этого самосознания»¹. Так, уже в своем первом романе «Бедные люди», создавая образ чиновника, Достоевский не дает его портрета с позиции вненаходимости и избытка видения, не фиксирует его внешних черт, даже не изображает его психологии. Предметом художественного изображения служит самосознание этого чиновника, а все вышеназванное: внешний вид, костюм, окружающая обстановка и люди — дано сквозь призму того, как все это видит, оценивает и обдумывает сам герой.

Теперь возникает вопрос: если предметом внимания Достоевский сделал не мир, в котором живет и действует человек, а «смысловую позицию» человека в мире, его самосознание, а героя превратил в особую точку зрения на мир и на себя самого, то спрашивается, какие он нашел изобразительные средства, которые соответствовали бы такой кардинальной перемене всех позиций? Тайна творческого метода Достоевского в том, что, как считает Бахтин, подлинным героем у него является не сам герой-идеолог, принимающий решения по последним вопросам бытия (об этом уже было сказано до Бахтина), а *идея героя*, выраженная в его слове, в его голосе. Иначе говоря, предметом изображения является *слово* героя о себе и о мире: «герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим»². Превращение романа из полотна-изображения мира, каким он был традиционно, в «звуковую картину» втягивает читателя непосредственно внутрь этого звукового пространства, наполненного полифонией голосов, сталкивающихся звучащих слов, мнений, чувств, страстей.

Бахтин отмечает, что трактовка идеи совпадает у Достоевского с трактовкой человека как ее носителя. Можно заметить, что для объяснения образа человека у Достоевского Бахтин применяет те же принципы, с которыми мы встречались в его онтологии и антропологии: человек —

¹ Там же. С. 55.

² Там же. С. 62.

открытое миру бытие, он не совпадает с самим собой, его бытие дано и задано, он весь «впереди себя». «У Достоевского подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собой, в точке выхождения за пределы всего, что он есть как вещное бытие»¹. Буквально то же самое можно сказать об идее, носителем которой он является. Если человек не завершен, то не завершена и его идея, если подлинная жизнь личности раскрывается только при диалогическом проникновении в нее другого сознания, «которому она сама ответно и свободно раскрывает себя», то и идея наполняется жизненным смыслом только при встрече с другой идеей. Идея рождается в точке контакта с чужой идеей, живет только в диалогических отношениях с другой идеей. Но так как идея выражена в словах, то слова, которыми пользуется писатель-идеолог, должны быть особенными: «Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его завершенный образ, Достоевский не знает»².

Бахтин называет такой способ *полифоническим* письмом, а слово, которым он пользуются, — *диалогическим* словом. В применении к роману понятие полифонии означает не параллельное движение голосов разных героев, а включенность одного голоса в другой, одновременное звучание разных голосов в одном. Ярким примером такой полифонии является монолог Раскольникова после получения письма от матери. Он наполнен чужими словами, голосами, которые действуют в одном монологе как персонажи драмы.

Итак — события и ситуации, изображенные в романах Достоевского, это не просто ситуации встреч и столкновений человеческих характеров, а события встреч и борьбы идей, многократно преломленных разными сознаниями. Так как взаимодействия идей происходят в стихии языка, то становится понятным, почему *героем* произведений Достоевского стало слово.

Поэтика романа. Новые ракурсы видения творчества Достоевского нашли дальнейшее развитие в работах 30-х годов, в основном посвященных роману, но выходящих за рамки филологии, имеющих философско-эстетический характер. Новый этап развития эстетического

¹ Там же. С. 69.

² Там же. С. 293.

учения Бахтина отличался от прежних тем, что в нем осуществлялся уже окончательный отказ от прежней статичной трактовки произведения как «артефакт плюс эстетический объект», теперь оно признается только в качестве акции, события, осуществляемого в коммуникативном поле между автором и воспринимающим. Два момента методологического характера определяют образ дальнейших исследований романа. Первое: слово (в широком смысле — высказывание, текст) должно пониматься как коммуникативное ядро любого социального события. И второе: все социальные события, социальные ситуации имеют жанровую принадлежность, жанровый статус.

Исследования Бахтина и его круга во второй половине 20-х годов показали существование огромного количества видов словесной коммуникации, многообразие речевых форм и жанров. Все это многообразие коммуникативных потоков «формалисты» объединяли в общий неразличимый фон, названный ими «практическим языком», которому они противопоставляли язык поэтический. Их интересовали только формальные моменты, отличавшие способы построения поэтических произведений от остальных форм употребления языка, априорно считавшихся нехудожественными. С такой позиции раскрыть художественную природу романа оказывается делом невозможным. И действительно, роман приходилось признать не художественным, а риторическим жанром, в форму которого поэтичность вносится отдельными штрихами (художественными приемами романиста). Эти недостатки старой поэтики преодолевались учением Бахтина о произведении как событии, как ценностно окрашенной коммуникативной ситуации, представлявшим собой по существу, открытие новой области эстетики словесного творчества, получившей по аналогии с поэтикой название «прозаики»¹.

В бахтинскую методологию исследования романа входит момент сопоставления его с эпосом как жанровой формой, предшествующей появлению романа, но отличающейся от него не только хронологически, но и по существу. Эпос отделен от мира настоящего во времени и в пространстве, хронотоп эпоса — далевое пространство и время. В эпосе повествование ведется о событиях, связанных с творением мира, происхождением народа и его культурной истории, эпос еще близок к мифу, соответственно герои эпоса — это или мифологические

¹ Морсон Г., Эмерсон К. Михаил Бахтин. Создание прозаики // Михаил Бахтин: Pro et contra. СПб., 2002.

персонажи (боги, культурные герои) или легендарные личности (демиурги, народные вожди и их деяния). Эпос опирается на предание, а не на опыт автора-исполнителя эпических поэм и сказаний, который хотя и вносит в него какие-то модификации, неизбежные при устном исполнении, все же всегда ориентируется на канон. Эпический мир — возвышенный, героический, прекрасный мир, населенный превосходными людьми, — всегда противопоставляется профанной современности, для которой он выступает в образе утерянного «золотого века» и одновременно мечты о будущем, оставаясь недостижимым идеалом. Место, где исполняются эпические произведения, также отделено и отдалено от обычной будничной жизни, это, как правило, пиршественный зал во дворце царя или в тереме князя в мирное время или воинский стан в военное. Эпос моностилистичен, его стиль зафиксирован в классических поэтиках; эпическое слово по своему стилю, тону, характеру, образности бесконечно далеко от стиля речи современников.

Совсем другое дело — роман. Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, и вот эта близость времени изображенных в романе событий к времени их изображения — авторскому и читательскому времени, отсутствие временного и пространственного зазора между ними, нарушает эстетический закон дистанции, заставляет воспринимать событийный романный ряд как не оформившийся и не получивший художественного завершения. Поэтому не удивительно, что для классических поэтов, охотно обращавшихся к эпосу и другим высоким жанрам, таким, как ода или трагедия, а из низких допускавших в сферу прекрасного комедию, басню и сатиру, роман оказывался ниже всех низких жанров, и они его просто не замечали. А тем временем «бесприютное» существование романа продолжалось уже веками. Возникший на исходе греческой классики, он прошел несколько стадий своей эволюции и попал в поле зрения эстетики, наверное, только в XIX веке. Все дело в том, что роман очень трудно отнести к какому-нибудь исторически сложившемуся художественному жанру с закрепленными за ним эстетическими принципами и четко обозначенным стилем. Вот эту невозможность уловить роман отработанными эстетическими категориями жанра и стиля Бахтин возводит в его главный признак и достоинство, определяя природу романа как «протеическую».

По Бахтину, становление романа совпадает со временем социальной дифференциации общества, выделением достаточно обособленных общественных групп, у каждой из которых образуется свой стиль жизни,

отливающийся в соответствующий стиль языка, превращающийся в социальный диалект, социальный язык. Поэтому первое рождение романа произошло в эпоху эллинизма, когда впервые в истории частная жизнь стала приобретать культурную значимость, но подлинным рождением романа является все же позднее Средневековье и Ренессанс. Именно в это время происходит не только ускоренная социальная дифференциация европейского общества, но, что не менее важно — образование национальных языков, создающее инерцию дальнейших центробежных лингвистических процессов. Роман, по выражению Бахтина, «орkestрует» весь этот гул множества языков, на которые расслаиваются национальные языки — среди них профессиональные жаргоны, местные диалекты, языки социальных слоев, групп и кружков, наконец, языки праздничных дней, в отличие от будничных, и даже часов дня. Интересно, что Бахтин указывает не только время, но и место рождения романа. Для него таким местом является городская площадь, где происходили гуляния, шумела ярмарка, на балаганных подмостках шуты и зазывалы создавали маски и пародировали языки известных всем персонажей — рыцарей, купцов, монахов, докторов, студентов, поэтов и других представителей сословных и социальных слоев феодального общества. Причем эта игра масок и языков была не безобидна, а полемически заострена против официального языка власти.

Поэзия, по Бахтину, тяготела к централизующему языку, в то время как стихией романа было социальное разноречье: городской фольклор, уличные песни, слухи, крики, шутки и прибаутки разносчиков товаров, живая игра языков, где не было организующего центра. Роман организовывал эти языки по принципам диалогического взаимодействия, т. е. столкновения различных точек зрения, включения одних голосов в другие, наполнения их разными смысловыми позициями. Автор романа чувствует себя свободно среди всей этой разноголосицы. Он как бы раздает все голоса своим персонажам, оставляя за собой право сводить и разводить их, а на самом деле целенаправленно играет ими, сплетая ткань романа. Из переплетения голосов разноречия, их игры и взаимного обогащения рождается художественный образ в прозе, проникнутый «полнотою диалогических отзвучий, художественно-рассчитанных резонансов на все существенные голоса и тона этого разноречия». Вот почему в романе, по мнению Бахтина, нет единого стиля и жанра, ведь в романе изображается не ставшая жизнь, а то, что еще не свершилось, еще «не готовое», не нашедшее окончательной формы своего выражения. Роман — некое надстилевое и наджанровое образование, впитавшее

в себя все стилистическое и жанровое разнообразие социальной жизни, мощная сила, не дающая окончательно сложиться и застыть жанровой системе современности.

Эстетика карнавального действия. Особенности поэтики романа, найденные Бахтиным в процессе исследования романа в 30-е годы, были многократно усилены в работе, посвященной знаменитому ренессансному роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Обращение Бахтина к «карнавальной эстетике», с позиций которой он рассматривал творчество Рабле, не было неожиданным и чем-то случайным, оно представляется закономерным продолжением предыдущих исследований хронотопа и функций слова в романе. Отметим пункты, в которых моменты, найденные в эстетике романа, органично перетекают в теорию «карнавализации» литературы.

Первое. Мы уже видели, что, по Бахтину, мироощущение, которое несет с собой роман, представляет собой восприятие жизни в ее изменчивости и динамике, оно враждебно всему завершеному и ставшему. Но такое мировоззрение создано не самими романистами Нового времени, а является воскрешением и продолжением какой-то древней традиции. Обратившись к поискам истоков романной эстетики, Бахтин находит их в народной культуре, в календарных и других фольклорных празднествах, объединяемых общим для них понятием карнавала. Второе. Ироническую позицию автора романа по отношению к разворачивающейся вокруг него игре языков Бахтин называл «редуцированным смехом». Теперь он хочет найти источник того, что в позднейшее время выступало в редуцированном виде, — смех не прикрытый, а подлинный и откровенный, создающий вокруг себя целую смеховую культуру, рудименты которой присутствуют в европейской литературе Нового времени. Тропинка поиска опять приводит его к народной праздничной культуре, пронизанной смехом, где смех являлся ее полноправным властителем. Корнями эта культура уходит в древнейший уровень существования аграрных цивилизаций, когда жизнь людей погружена в стихии окружающей природы — земли, воды, воздуха, когда человеческая жизнь и жизнь природы воспринимаются в одних и тех же категориях. Огромное значение в жизни людей того времени играют ритуалы, связанные с магическим воспроизведением сил плодородия, вот тогда-то и рождается ритуальное сквернословие, порождающее ритуальный смех — общую основу всех позднейших разветвленных праздничных обрядов, проникший затем в пародийную литературу и далее — в ее еще более поздние формы.

Все формы средневековой и ренессансной праздничной смеховой культуры, по мнению Бахтина, принципиально отличались от праздников — церковных и светских, носивших официальный характер и служивших в целом формой проявления и утверждения власти. Если официальный праздник утверждал стабильность и неизменность сложившегося феодального порядка, отчего смеховое начало, подвергающее всё и вся сомнению и отрицанию, было ему чуждо, то в карнавале торжествовало хотя бы временное освобождение от господствующего порядка с присущей ему иерархией человеческих отношений. Смех был неразлучным спутником всех мало-мальски важных событий народной жизни. Смех сопровождал сельскохозяйственные праздники, из которых центральным был праздник сбора винограда, но проникал также и в городские церемониалы, ни один из которых не обходился без сопровождавших его шутов и «дураков», смешивших своими пародиями участников действия. Наконец, подлинным царством смеха был карнавал.

Карнавал — совершенно особенное эстетическое явление. С одной стороны, он представляет собой театральное действо, где все участники в масках, изображающих кого-то другого, но вместе с тем здесь нет рамп, разделения на актеров и зрителей, здесь все исполняют роли и тех и других, карнавал — это сама жизнь, но существующая игровым способом. «В карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью. В этом специфическая природа карнавала, особый род его бытия»¹. Так как карнавал является наследником дохристианских языческих праздников, то в нем огромная роль принадлежит телу и его функциям.

Человеческое тело изображается в романе Рабле в нескольких аспектах и ракурсах: анатомо-физиологическом, фольклорно-фантастическом и гротескно-шутовском. Бахтин не просто описывает приемы Рабле по созданию образа карнавального тела, но, в соответствии со своей теорией «гротескного реализма», создает свой собственный метафорический образ карнавального тела, названный им гротескным телом. Впечатляет портрет гротескного тела, нарисованный Бахтиным. Главная особенность гротескного тела в том, что это тело вечно живой природы, не находящей для себя законченной формы, вечно умирающей и вечно возрождающейся, безмерно жаждущей и плодоносящей. В нем все противоположно прекрасному пластическому телу: все безмерно, акценты поставлены на тех частях, где оно выпирает в окружающую

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 11.

природу или природа внедряется в тело, т. е. на всяких выпуклостях, отверстиях, отростках, органах, связанных с едой, совокуплениями, беременностями и другими естественными функциями организма. Так как это всегда «неготовое тело», то оно часто выступает как «два в одном», оно одновременно истаивает и набухает новой жизнью, оно уже беременно, но готово к новому зачатию, из него выпирает другое тело, причем сочетание этих тел дано по типично карнавальной логике абсурда: изображаются беременные старухи, изможденные тела которых дают жизнь каким-то новым фантастическим творениям. Таким образом, принцип диалогизма оказался проведенным и через телесный мир, получив здесь несколько причудливый, гротескный облик.

Перерабатывая свою книгу о Достоевском, Бахтин ввел и в нее тему карнавала. Данная глава была совершенно необходима, так как Бахтину нужно было найти жанровую традицию, в которую можно было бы вписать творчество Достоевского. Если романист отказывается считать человека продуктом социальной среды, освобождает героя от цепей детерминации внешними обстоятельствами и выводит его в какое-то другое пространство и время, где он остается один на один с проклятыми вопросами жизни, то возникает вопрос: что представляет собой этот «другой мир», в котором все детерминанты обыденного мира снимаются и остаются одни экзистенциальные проблемы? Ответ оказывается однозначным — мир мистерии! Бахтин находит источники мистериального мира романов Достоевского в возникшем в античности «серьезно-смеховом», карнавализованном жанре диалогической литературы. Таким образом, к двум уже известным в литературоведении источникам романа — эпоса и риторика — Бахтин добавляет третий — жанровую традицию серьезно-смеховой литературы, объединявшей в себе целый ряд жанров — от памфлетов, диалогов, симпозионов до менипповой сатиры. Сюда уходят корни эстетики карнавализованной прозы, образцы которой Бахтин исследовал на примере романов Рабле, авантюрного романа, прозы Гете, Гоголя, Достоевского.

В работах, написанных на завершающем этапе творческой жизни¹, Бахтин вновь обращается к темам, бывшим предметом рассмотрения в прежние годы, высвечивает в них нюансы и подчеркивает то, что он

¹ Бахтин М. М. 1) Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа; 2) Ответ на вопрос редакции «Нового мира»; 3) Из записей 1970–1971 годов; 4) К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

считает наиболее важным. Главным достижением своей жизни Бахтин считал разработанный и проведенный через все исследования принцип диалогичности. На уровне нравственного бытия диалогичность раскрывается как осознание Я через Другого; на уровне эстетического ключевым является положение об эстетическом объекте, оформленном активностью другого сознания; на уровне языка — учение о диалогическом слове, несущем в себе полифонию голосов. От полифонии слова Бахтин переходит к полифонии текста. Смысл текста надо искать в межтекстовом пространстве, в зоне его соприкосновения с другими текстами. В своем «философском завещании» Бахтин развивает эту мысль, перенося ее на культуру в целом. Культура, как обрамляющий контекст, накапливает смыслы в Большом времени истории. Соприкасаясь с другой культурой, наследующей ей во времени, она раскрывает смыслы, неизвестные ее современникам, но ставшие ясными в глазах представителей другой культуры. Отсюда следует вывод, что основным методом гуманитарных наук, исследующих тексты культуры, должно быть не стремление к имманентному пониманию культуры изнутри, а диалогический подход с позиций другой культуры. Гуманитарные науки всегда би-субъектны. Субъектом является не только исследователь, но и предмет его исследования. Отношение к нему — понимание через вслушивание — в слово, голос, высказывание, а через них — проникновение в текст, в культуру.

Литература

Источники

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. М., 1997–2010 (издание не закончено).

Дополнительная литература

1. Бахтинские сборники. Вып. I–V. М., 1993. М., 2004.

Сборники, посвященные творчеству М. М. Бахтина, выходили на протяжении десятилетия, и сейчас это издание продолжается. В них участвуют как российские исследователи наследия Бахтина, так и зарубежные ученые.

2. М. М. Бахтин как философ. М., 1992.

В сборнике статей, освещающих философское наследие Бахтина, показано, что Бахтин был в первую очередь философом, а не литературоведом, как одно время было принято считать.

3. М. М. Бахтин: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001–2002. Т. 1–2.

В двухтомном представительном издании работ отечественных и зарубежных ученых ведется дискуссия об идеях М. М. Бахтина и их значении для нашего времени.

Темы семинарских занятий

1. Философия поступка М. М. Бахтина.
2. Автор и герой в эстетике М. М. Бахтина: анализ взаимодействия (ранние работы).
3. Феноменологический анализ литературного произведения. Категории содержания и формы.
4. Диалогические принципы эстетики М. М. Бахтина.
5. Философско-эстетический анализ романа по М. М. Бахтину. Хронотоп, карнавал, карнавализация.

Темы курсовых работ

1. Философия поступка М. М. Бахтина. Понятия «акт-поступок» и «бытие-событие».
2. Типы отношений автора и героя в работе М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности».
3. Взаимодействие автора и героя по М. М. Бахтину: позиция вне-находимости автора.
4. Анализ художественной формы по М. М. Бахтину. Полемика с представителями формальной школы.
5. Концепция диалога (диалогизм) М. М. Бахтина. Тема отношений автора и героя в работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929).
6. Романная эстетика М. М. Бахтина. Понятия хронотопа и карнавала, феномен карнавализации.
7. «Круг Бахтина»: история, представители, темы дискуссий.

Глава 21

ЭСТЕТИКА МАРКСИЗМА: РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ

Эстетические идеи Карла Маркса. Философия XIX века была занята поисками примиряющей силы, которая могла бы компенсировать утрату чувства общности и солидарности в механистической цивилизации Нового времени. Начиная с Шиллера и романтиков надежды на преодоление возрастающей раздробленности и овеществления жизни в современном «обществе конкуренции» возлагаются на искусство. Ю. Хабермас называет такое обращение к опыту искусства как к средству восстановления распадающейся тотальности жизни «эстетическим модерном». К. Лэш говорит о том, что в начале XIX века на смену двум прежним типам интеллектуалов, выражающих принципы совести и разума, приходит новый тип — интеллектуал, говорящий от имени воображения, художник. П. де Ман использует понятие «эстетической идеологии» для обозначения возникающего в немецком идеализме и романтизме и играющего решающую роль в политике и искусстве западного мира соблазнительного видения того, как может преобразиться общество, если оно достигнет состояния совершенства, предвосхищаемого поэтическим воображением — в органическом единстве произведения искусства, преодолевающим различие между субъектом и объектом.

Почему именно с эстетическим опытом связываются такие ожидания? Уже Гегель усмотрел главный принцип Нового времени в «свободе субъективности». Движение западной культуры от гетерономии к автономии привело к разрыву с традицией и классической метафизикой, к распаду единого онтологического порядка, охватывающего Космос и общество. В условиях такого «ослабления бытия» реальность перестает быть чем-то независимым от человеческой воли и воображения.

Не случайно категория эстетического появляется в конце XVIII века, когда реальность начинает во все большей степени восприниматься стремящимся к автономии и в результате утрачивающим онтологическую укорененность человеком Просвещения в модусе «как если бы» и исчезновение мира начинает компенсироваться его творческим вымыслом. Именно тогда искусство становится «эстетическим искусством» (О. Марквард), т. е. не подражанием действительности, а ее преобразованием, восполнением утрачиваемой реальности. Именно эта сущностная связь между экспансией субъективности и опытом творческой свободы приводит к проекту эстетической организации жизни, так что воля к формированию человеческого сообщества истолковывается по аналогии с волей художника, преодолевающего сопротивление материала. В ряду концепций, вписывающихся в этот проект, — политизация кантовской эстетики у Шиллера, идея искусства как «новой мифологии», возвращающей обществу объединяющую силу утраченной религии у романтиков и Шеллинга, «универсальное произведение искусства» как новый общественный культ у Вагнера, артистическое видение мира у Ницше.

Может показаться, что философия К. Маркса далека от эстетических проблем. Но как тогда объяснить то, что почти все важнейшие работы западных марксистов в XX веке — исследования Г. Лукача по теории романа, «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и литературная критика В. Беньямина, «Эстетическая теория» Т. Адорно, работы Г. Маркузе, в которых эстетическому опыту приписывается революционная роль, — посвящены именно этим проблемам? Это заставляет предположить, что эстетическое измерение, пусть и не в явной форме, присуще марксизму изначально, а эстетическая утопия свободного, неотчужденного творчества и неутилитарного созерцания красоты является основной исходной интуицией концепции Маркса.

Известно, что в философии практики Маркса, в отличие от немецкого идеализма, труд, а не самосознание, является источником исторического развития. Но «молодой Маркс уподобляет труд творческой продукции художника, который переносит в свои произведения собственные сущностные силы, а в углубленном созерцании созданного продукта опять их присваивает»¹. Эстетические идеи Маркса основаны на принципе автономии прекрасной формы, в которой проявляется свобода и творческий характер человеческого самосознания, но их развитие парадоксальным

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 71.

путем приводит к отказу от попыток создания прекрасных произведений искусства. Маркс понимал прекрасное по-кантовски — как результат гармонизации человеческих способностей при созерцании незаинтересованным зрителем произведения искусства. Поскольку капитализм превращает предметы (в том числе и произведения искусства) в товар, зрители превращаются в заинтересованных потребителей, и это уничтожает человеческое стремление к прекрасному. В. Беньямин, Б. Брехт, Г. Маркузе доводят марксистскую позицию до логического завершения, утверждая, что искусство в эпоху капиталистической эксплуатации не должно подобно другим товарам доставлять удовольствие, его цель — пробуждать. Такое искусство не может быть прекрасным, оно выполняет прагматическую функцию — побуждать к политическому действию — и поэтому лишено свойственной прекрасному произведению самодостаточности. Так марксистская и неомарксистская эстетика констатирует обнищание чувств и смерть красоты в современной культуре.

Начиная с ранних работ до «Капитала» Маркс последовательно изображает свое видение постисторической утопии, в которой спонтанное творческое выражение приходит на смену господствующему в буржуазном мире отчужденному труду. Материалистическая поправка Маркса к гегелевской концепции опредмечивания заключается в том, что в мире эксплуатации производитель лишен возможности наслаждаться результатами своего труда, удовлетворение возвращающегося в себя сознания стало невозможным из-за внешних, экономических и социальных причин, превращающих опредмечивание в отчуждение. Эстетическое чувство для Маркса — это качество, отличающее человека от животных. Главное проклятие капитализма не в том, что он порождает нищету и несчастье, а в том, что он дегуманизирует человеческое общество, разрушая делающий человека человеком экспрессивно-эстетический опыт. Он ставит животный эгоистический инстинкт выше тех ценностей, которые делают возможным свободное творчество и незаинтересованное восприятие красоты. Разрушение красоты, уродство современности, а не только отсутствие справедливости или равенства было исходной причиной бунта Маркса против мира капитала. Искусство, создаваемое в буржуазном мире, не гармонизирует личность, но скорее действует как обезболивающее средство, позволяя людям забыть об их страданиях. Поверхностная красота искусства как товара соответствует потребностям отчужденного индивида, способствуя продлению его идеологического сна. Поэтому настоящему художнику не следует стремиться к такой фальшивой красоте; наоборот, он должен пробуждать

людей, внося дисгармонию и разлад в их сознание. Только после социальной революции, когда эгоистическому прагматизму будет отведено подобающее ему подчиненное положение, подлинная красота сможет вернуться в искусство. Искусство в отчужденной действительности является частью «надстройки» общества, его идеологии, поддерживающей власть господствующего социального класса. Но при этом идеология никогда не является простым отражением экономического базиса. Маркс и Энгельс подчеркивали относительную независимость искусства и возможность его обратного влияния на ход истории. Обособленность искусства в капиталистическом обществе, его ограниченность сферой «надстройки» — это следствие социального разделения труда, которое исчезнет вместе с преобразованием общества, направленным на восстановление целостности человека.

Маркс не написал систематических работ по эстетике, но его философия выстраивается вокруг интуиции о сущности искусства. Основатель научного социализма начинал как поэт-романтик, протестующий против «каменного чудища» бездушной цивилизации. В заметках Маркса-студента прекрасная форма в искусстве отображает свободу человеческого сознания, которая имеет основание в свободной, органичной общественной жизни. Например, эстетическое совершенство греческого искусства связано с демократией античного полиса, а исторические эпохи страха и деспотизма характеризуются господством бесформенных, враждебных подлинной красоте религиозных образов. Маркс говорит о фетишистской сущности религии, парадоксальным образом усматривая в религии жажду собственной выгоды и утилитаризм. Поклонение фетишу, в отличие от искусства, направлено не на форму, а на материю, на вещественность обоготворяемой силы, присутствующей в предмете и сулящей выгоду верующему. Неудивительно, что тема фетишизма возвращается в «Капитале» Маркса при анализе капиталистического общества. «Товарный фетишизм», эта «религия повседневной жизни» в буржуазном мире, также представляет вещи-товары в нуминозном ореоле священного сияния.

Проблема отчуждения, центральная для ранних произведений Маркса, — это проблема эстетики творчества, понимающей человека как существо, способное к свободному проявлению своих возможностей за пределами животной необходимости. Отчуждение — это невозможность свободного творчества в овеществленном мире капиталистической эксплуатации. В труде, который Маркс называет родовой сущностью человека, присутствует эстетическое измерение. В третьем томе «Капитала»

Маркс описывает коммунистическую фабрику будущего как индустриальную симфонию, в которой каждый рабочий сознательно участвует в эстетическом творчестве. В до-отчужденном историческом прошлом человек точно так же создавал свой мир — посредством спонтанного труда, наполнявшего его жизнь радостью и удовлетворением. Все животные, в том числе и человек, стремятся к самосохранению, но уникальность человека в его способности испытывать незаинтересованное удовольствие, в свободе от давления инстинктов и, вследствие этого, в способности создавать и созерцать красоту.

Красота связывает свободу и природу, эта мысль появилась уже у Канта и Шиллера в идеалистически сублимированном виде, но Маркс придает ей материалистическую форму, показывая, что труд, воспроизводство материальных условий жизни, имеет эстетическое измерение, избыток свободы и наслаждения этой свободой — иначе он бы ничем не отличался от инстинктивной деятельности пчел или бобров. «Практическое созидание предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного — родового существа... Животное, правда, тоже производит... Но животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только и производит тогда, когда он свободен от нее... Животное строит только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету присущую мерку; в силу этого человек строит также и по законам красоты»¹. Это означает, что Маркс связывает творчество с присущей человеку способностью к дистанцированию, которая включает в себя как теоретическое, так и эстетическое незаинтересованное созерцание (ведь находить для всего присущую ему «мерку» — значит быть свободным от погруженности в непосредственную жизненную действительность с ее искаженными перспективами и постигать предметы как независимые от наших потребностей). Но эта фундаментальная способность человеческой природы искажается при капиталистическом порядке, подчиняющем все ценности эгоистическим

¹ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 42. С. 93–94.

интересам и не оставляющем никакого места для незаинтересованной игры способностей.

Абстрактно описанной Шиллером противоположности между трудом и эстетической игрой, необходимостью и свободой, раздвоенности человеческого сознания Маркс находит историческое основание в определенных формах производства; эта раздвоенность достигает наивысшего обострения в антагонистических отношениях буржуазного общества. Красота и гармония невозможны в условиях отчужденного труда, который вместо реализации возможностей человека, искажает все чувства и способности. Удовольствие и радость, которые должны сопровождать свободное развертывание сущностных сил человека, превращаются в эгоистические чувства обладания и приобретения. Результатом коммунистической революции должно стать «упразднение труда». Ведь искаженное капиталистическое понимание «производительного труда» отказывает человеку в целостном развитии, поэтому без упразднения такого труда невозможно освобождение индивида. Принципом грядущей социальной организации должно стать удовлетворение индивидуального стремления к счастью, в котором будет снята противоположность между трудом и наслаждением, между сознательной волей и эстетической игрой физических и интеллектуальных сил. Принцип счастья в качестве критерия исторического развития указывает на радикальный разрыв с немецким идеализмом. Ведь Гегель мог признавать победу разума в мире, несмотря на страдания людей.

Как заметил Г. Маркузе, исторический материализм Маркса осуждал материализм буржуазного общества, при котором неконтролируемые законы экономики господствовали над человеческими отношениями, и был инструментом критики порядка, отдававшего человека во власть слепым механизмам материального производства. Такой материализм должен быть упразднен. А подлинный, «позитивный» материализм заключается в идее достижения действительного земного счастья человека. В антагонистическом обществе искажению подвержен не только труд, но и художественное творчество. В условиях отчуждения человек в любой деятельности не утверждает, а отрицает себя, а действительность приобретает уродливые черты. Безудержную саморазрастающуюся циркуляцию капитала, разрушающую все традиционные границы, Маркс называет «безмерной», а следовательно, враждебной принципу формы. Современность враждебна искусству, буржуазная цивилизация приводит к упадку художественного творчества, но заслуга Маркса в том, что он не поддался соблазну романтической идеализации прошлого, усма-

тривая, как позже Беньямин, в разрушительной энергии капитализма революционные возможности. Бессилию исторических элегий следует предпочесть движение вперед, обострение противоречий до конца и использование этих возможностей — глобализации и технического прогресса — в интересах человечества.

Художник не может избежать антагонистических конфликтов современного ему общества и должен принять участие в борьбе, разъясняя людям «социальные истины». В искусстве отражается современная ему общественная реальность, и в век отчуждения и уродства искусство не может быть прекрасным, не будучи лживым. Если учитывать это эстетическое измерение марксизма, легко объяснить тот странный, на первый взгляд, факт, что основные работы западных неомарксистов посвящены эстетическим проблемам. «Революционеры без революции», западные марксисты, столкнувшись с экономическим и политическим укреплением капитализма, связывали свои последние надежды с искусством, сохраняющим утопические надежды на преобразование мира и позволяющим сохранять критическую дистанцию по отношению к овеществленному миру технологической рациональности и идеологии.

Георг Лукач. Несмотря на то что первой «марксистской» работой Лукача считается «История и классовое сознание», написанная в 1923 году, его ранние работы уже содержат в себе основные темы его мысли. Сборник эссе «Душа и формы» и «Теория романа» до сих пор продолжают оказывать влияние на литературоведов и философов. В этих работах также можно найти мотивы его обращения к марксизму и политической деятельности, напоминающие кьеркегоровский «прыжок веры» отчаявшегося эстетика. В «Теории романа» Лукач описывает «трансцендентальную топографию духа», переход от античности и Средневековья к Новому времени как распад органического единства и целостности мира, когда смысл жизни уже не имманентен действительности, а лишь задан как недостижимый идеал. Художественным выражением «спонтанной тотальности бытия» был античный и средневековый эпос, а утративший эту тотальность мир Нового времени с его центральной фигурой — потерявшим почву под ногами «проблемным индивидом» — воплощает свои поиски смысла в романе, «эпопее оставленного Богом мира». Роман представляет собой никогда не завершающиеся окончательным снятием противоречий между бытием и долженствованием биографические поиски ясности самосознания в условиях случайной

и разнородной действительности, когда о гармонии и совершенстве можно лишь ностальгически тосковать — поэтому атмосфера великих романов меланхолична. Поскольку цель и смысл этого пути героя к самому себе не дан изначально и трансцендентен, роман, в отличие от эпоса, требует диалектической рефлексии автора по отношению к изображаемой действительности и к своей собственной позиции, которая не может не быть также всего лишь субъективной и неокончательной. Рефлексия в романе предстает в форме иронии, которую Лукач называет «мистикой безбожного мира», апофатическим приближением к смыслу, который никогда не может полностью проявиться в действительности. Если мир героев эпоса, которых сопровождают боги, всегда в своей основе надежен, какие бы испытания ни выпадали на их долю, действительность романа «демонична», т. е. пронизана неустранимой двусмысленностью и неопределенностью.

В сборнике эссе «Душа и формы» Лукач говорит об эстетизме современной культуры, когда «разукорененный» человек отброшен к своей собственной субъективности, способен жить только своими переживаниями, не находя объективных оснований для общности с другими людьми. Описывая, подобно Кьеркегору, внутреннюю пустоту и отчаяние такого эстетизма, говоря о двусмысленности и текучести жизни, в которой ничто никогда не приходит к определенности и завершению, Лукач видит выход в подчинении хаоса жизни и переживаний Форме: «И поскольку путь любого проблематического человека ведет к форме как к тому единству, которое может связать в себе наивысшую меру дивергентных сил, постольку в конце этого пути находится человек, который может формовать, художник...»¹ Так пассивному эстетизму утраты себя в текучести переживаний противопоставляется активный эстетизм «формовки» жизни — уже как этическая задача, поскольку такая формовка выходит за пределы искусства. Такой метафизической потребностью претворения возможностей души в деяние, вносящее в путаницу жизни ясность и всеобщность, можно объяснить путь утонченного эстета Лукача в революцию.

В важнейшей для развития западного марксизма работе «История и классовое сознание» Лукач соединяет влиявшие на его ранние произведения идеи немецкого идеализма, своего учителя Г. Зиммеля, М. Вебера с марксистским анализом современного капитализма, усиливая, по сравнению с Марксом, тему овеществления и отчуждения

¹ Лукач Г. Душа и формы. М., 2006. С. 69.

и констатируя превращение товарной формы в универсальную категорию общественного бытия. Потерянность современного человека в «мире завершенной греховности», описанную им в «Теории романа», Лукач теперь связывает с господством капиталистической экономики, редуцирующей органические качества к количественным отношениям, обезличивающей людей, изолируя их и подчиняя диктату слепых экономических законов, превращающей живую органическую реальность в формально систематизированную, но внутренне бессмысленную и бессвязную фактичность. В этой работе нет специальных эстетических экскурсов, но то, что Лукач видит путь из этого распавшегося на овеществленные обломки мира в «радикальной гуманизации», а революционную практику восстановления целостности человека и мира сравнивает с искусством, свидетельствует о таком же эстетическом протесте, как и у молодого Маркса.

В 30-е годы Лукач выступал против модернистских экспериментов в литературе, доказывая, что модернистское искусство только кажется революционным, в действительности неосознанно воспроизводя идеологические особенности эпохи и утрачивая способность ее критического анализа. Капитализм представляет собой объективную тотальность отношений, функционирующую независимо от человеческого сознания. Задачей искусства является отображение реальности, и подлинный реалист должен стремиться к выявлению скрытых от непосредственного сознания законов этой тотальности. Писатель-реалист диалектически воссоздает целостность распавшегося на части капиталистического общества. К реалистам Лукач относит греческих трагиков, Шекспира, Бальзака, Толстого, понимая под реализмом, следовательно, не «отражение» действительности, а выявление существенных противоречий и движущих сил истории, внутренней динамики и структуры общества. Возможность подлинного реализма обусловлена не только гением автора, но и объективными обстоятельствами — бурным рождением новых эпох, когда исторические силы обнажаются и позволяют художнику увидеть настоящее как становление.

После неудачи революций 1848 года буржуазный мир переходит из революционной фазы в реакционную, идеология стремится к «натурализации» действительности, история предстает как застывший факт, лишается движения и смысла. Диалектический реализм западной литературы распадается на абстрактный объективизм — натурализм Э. Золя и его последователей, которые, в отличие от подлинных реалистов, просто копируют поверхностные, бессвязные факты, — и абстрактный

субъективизм — модернистскую литературу, изображающую такой же бессвязный и абсурдный внутренний мир отчужденного человека. Модернистское искусство Джойса, Кафки, Музиля остается в недиалектической сфере непосредственного, изображая субъективный опыт разорванной, хаотичной реальности, каковой представляется капиталистическая система из-за постоянно возрастающей автономизации ее элементов. Реалистический роман, как и исторический материализм, диалектически соотносит всегда ограниченный и неполный субъективный опыт с объективным социальным контекстом, выявляя закономерности в этом кажущемся хаосе. Модернисты создают только образ современного мира, который вторичен и произведен как всякий образ, не раскрывая настоящих движущих сил современности, они изображают симптомы болезни, но не в состоянии обнаружить ее причины. Несмотря на изменившуюся терминологию, нетрудно узнать в модернистах эстетов, заблудившихся в своей субъективности, из ранних работ Лукача, а в диалектике исторического материализма — иронию, обеспечивающую постоянно возобновляющееся самопреодоление субъективности в столкновении с объективной действительностью.

Вальтер Беньямин. Как замечает Х. Арендт, Беньямин был самым странным из марксистов. Хотя его и относят обычно к Франкфуртской школе, он скорее был ее «попутчиком». Адорно и Хоркхаймер полагали, что его мышлению не хватает диалектики, что, например, в работе о Бодлере он слишком поспешно соотносит «элементы надстройки» с «элементами базиса», не осуществляя «диалектического опосредования». В марксизме его и привлекло именно учение о надстройке и базисе, которое он весьма своеобразно истолковал в духе бодлеровских соответствий как постижение тесной связи между духом и его материальными проявлениями. Внимание Беньямина привлекали частности, не укладывающиеся в привычные схемы, требующие неожиданных интерпретаций. Беньямин стремился увидеть в отдельном предмете большой исторический нарратив, он был зачарован вещами как свидетельствами. Для Беньямина, как и для Пруста, прошлое сохраняется не в сознании, а в материальной реальности. Исторический материализм Беньямина связан с этой попыткой «неидеалистического» доступа к прошлому — в обход сознания. Поэтому один из ключевых концептуальных персонажей для Беньямина — коллекционер, получающий через предметы доступ к «магической энциклопедии» прошлого и становящийся «толкователем судьбы». Беньямин сравнивает коллек-

ционера, собирающего ненужные вещи, не имеющие рыночной стоимости, с революционером, мечтающем о лучшем мире, где вещи будут избавлены от «ярма полезности», а люди научатся «незаинтересованному созерцанию», не выискивающему повсюду потребительскую стоимость. Если для Гегеля история — это процесс достижения Абсолютным духом самосознания в воплощенных в материальной, исторической реальности сознаниях людей, то для Беньямина-коллекционера история — это материальные руины, фрагменты, состоящие из фрагментов, которые без посредничества коллекционера, рассказчика, переводчика, исторического материалиста могут быть искажены и раздавлены под тяжестью исторических наслоений. Посредник не занимает дистанцированную позицию по отношению к истории, но сам диалектически включен в эту взаимосвязь (коллекционер из эссе «Я распаковываю свою библиотеку» «сам живет в своих вещах»).

Тот же процесс раскрытия тотальности через фрагмент описан Беньямином и с помощью других концептуальных персонажей. Рассказчик из одноименного эссе, пересказывая услышанное прежде повествование о случайном событии, обладает способностью «рассказать всю свою жизнь». Переводчик из «Задачи переводчика», начиная с отдельного произведения, имеет в виду язык как целое. Так же как в коллекционировании и повествовании, перевод — это попытка снятия чуждости отдельного объекта, в данном случае текста на чужом языке. В этом диалектическом процессе взаимодействия тезиса (текста) и антитезиса (перевода) возникает синтез — «чистый язык», несводимый ни к чужому языку, в котором он скрыт, ни к языку переводчика, который высвобождает его. «...Подобно осколкам некоего сосуда, которые, чтобы совместиться в единое целое, должны следовать один другому в мельчайших изгибах, а не просто быть одинаковыми, перевод, вместо того чтобы создавать подобие смыслу оригинала, должен скорее любовно, до мельчайших подробностей стараться воссоздавать способ выражения подразумеваемого средствами своего языка, чтобы они оба, подобно тем осколкам, дающим представление о фрагменте сосуда, помогли опознать фрагменты некоего более величественного языка»¹. Знаком верности перевода будет в таком случае пробуждаемая им жажда целого, языковой завершенности.

Образ пустого сосуда, не раз возникающий в работах Беньямина, выражает тревогу исторического материалиста, осознающего, что он

¹ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004. С. 41.

изучает историю, которая без его вмешательства может превратиться в бессмысленные развалины. Но проблема заключается в том, что наследование и обмен, создающие традицию, трудно отличить от рыночного присвоения вещей. Поэтому Беньямин, например, подчеркивает отличие подлинного коллекционера, живущего в вещах и возрождающего вещи, не ставя перед собой утилитарных целей, от того, кто вкладывает деньги в коллекцию, чтобы выгоднее перепродать. Перевод также не является просто передачей значения, которое как товар может перемещаться из языка в язык; речь идет об откровении «чистого языка». Повествование подлинного рассказчика тоже следует отличать от газетного репортажа, поскольку оно передает неповторимость опыта. Парадокс заключается в том, что сама идеология потребления включает в себя такое различие, ведь рыночную стоимость товара она преподносит как уникальность и имманентную значимость.

Точно так же дело обстоит и с восприятием. Еще одна ключевая фигура Беньямина — городской фланер из работы «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху позднего капитализма», подобно коллекционеру бесцельно собирающий впечатления посреди всеобщей деловитости, может показаться автопортретом самого Беньямина, свободно отпускающим свое созерцание и мышление навстречу образам реальности. Но в этой фигуре тоже есть двусмысленность: фланера можно рассматривать как типичную фигуру соблазняемого покупателя в обществе потребления, когда все пространство города превращено в торговые «пассажи». Как заметил Д. Кларк, переход позднего капитализма от общества производства к обществу потребления был распространением роли фланера на все общество. Беньямин видит эту опасность, говоря, что настоящего фланера от «зеваки» отличает способность сохранять дистанцию. Но ведь и идеология потребления внушает идею «самостоятельности» и «свободы выбора» соблазняемого покупателя. Фланер, казалось, воплощает в себе протест против деловитости и разделения труда в капиталистическом мире производства, свободно пересекая социальные границы. Но Беньямин проницательно замечает, что наслаждение фланера невозможно без «проникновения в товарность». «Универсальный магазин — последнее прибежище фланера. Если сначала улица стала для него интерьером, то теперь интерьер стал для него улицей, и он принялся блуждать по лабиринту товаров, как прежде блуждал по городскому лабиринту»¹.

¹ Там же. С. 107.

Разрешение этого парадокса Беньямин пытается найти в эссе «Произведение искусства в эпоху его механической воспроизводимости». Разрушаемая новыми технологиями аура как раз и была источником ценности в деградирующем мире, источником очарования для коллекционера, рассказчика, переводчика, фланера. Это очарование давало основание их действиям — и в то же время превращало в аллегория рыночных стратегий. Беньямин объявляет войну этому понятию, обнаруживая сходство ауры с идеологией. В своем эссе Беньямин пытается осмыслить такое отрицание, которое не могло быть ассимилировано тем, что оно отрицает. Беньямин радикальнее, чем Маркс, воспринял идею о том, что капитализм содержит в себе собственное преодоление, — это преодоление заключается не в сопротивлении и революции, а в усилении и ускорении. Беньямин дает эскиз новаторской эстетики шока, противостоящей традиционному пониманию эстетического опыта как опыта покоя и умиротворения. Искусство не должно стоять в стороне от живых социальных отношений. Беньямин рассчитывал на новые формы и новое осмысление роли искусства и художника, на разрушение традиционных барьеров между художником и публикой. Он остро осознавал культурный кризис в межвоенной Германии, сопровождавшийся распространением фашизма. Результатом этих перемен стало для Беньямина осознание невозможности для интеллектуала и художника оставаться вне социальной борьбы. Беньямин высоко оценивает потенциал демократизации медиа-коммуникаций и искусства, заложенный в технологии механического производства. Если прежде доступ к искусству и информации имели только привилегированные классы, то благодаря современным технологиям становится возможным вовлечение масс в культуру и политику, возникает массовая культура и массовая политика. Беньямин анализирует, как процесс механического воспроизведения разрушает «ауру» произведения искусства — его уникальность и аутентичность. И с точки зрения Беньямина, эта утрата ауры — во многом положительный процесс. Когда исчезает мистика «подлинности», когда произведение вырывается из ткани традиции, это лишает его ложной значимости. Связь искусства с религиозным ритуалом сохранялась даже в более поздних секуляризированных формах «служения красоте». И вот, «техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитарного существования на ритуале»¹.

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996. С. 28.

Новые средства воспроизводства вовлекают искусство в политическую борьбу. Искусство и средства массовой информации сливаются. Утрата ауры приводит к сокращению дистанции между художником и аудиторией, сближаются социальные роли художника и педагога. В отличие от театра зритель в кинематографе идентифицируется не с актером, а с камерой. Восприятие кинозрителя — почти режиссерское, он легко входит в роль критика. Кроме того, фильм может запечатлеть происходящее, а зрителю — дать возможность участвовать в художественном процессе в качестве действующего лица, как, например, в ранних советских фильмах. Стираются различия не только между актером и зрителем, художником и публикой, искусством и средствами коммуникации, но даже между искусством и наукой. Кино обогатило наше восприятие методами, сопоставимыми с психоаналитическими, сделав доступными анализу вещи, которые до сих пор оставались незамеченными. Потенциально революционная ценность фильма в том, что он дает нам возможность изучить наш мир и нашу историческую ситуацию. «С одной стороны, кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны, оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности!»¹ Когда мы все становимся действующими лицами, когда пассивность созерцателей «священного» искусства может быть оставлена в прошлом, возрастают возможности для самостоятельного творчества и политической активности. Изменение художественных форм приводит к изменению реакции публики. В отличие от картин и скульптур, находящихся в музеях для созерцания немногих, фильмы являются объектами одновременного коллективного опыта. Массы получают возможность знать, а это неизбежно ведет к способности действовать. Все это не означает, что Беньямин смотрел на распространение массовой культуры с наивным оптимизмом. Он сознавал, что кино не используется революционным образом при капитализме и его возможности могут так и остаться нераскрытыми. Подчинение кинематографа капиталу скрывает и извращает его революционный потенциал. Актер превращается в культовую фигуру, вокруг него создается фальшивая аура, возникает и укрепляется новый ритуал, вновь отводящий публике пассивную роль потребителя. Массовая культура капитализма основана на мистифика-

¹ Там же. С. 53.

ции масс. Индустрия масс-медиа подстегивает интерес масс к иллюзии, лишая их доступа к участию в тех художественных практиках, которые отражали бы их действительные интересы. Беньямин показывает, как фашизм использует средства кино для достижения своих целей. В условиях капитализма роль кино может быть не только не прогрессивной, но даже опасной. Эта опасность — оборотная сторона его больших, чем у прежних форм искусства, возможностей. Искусства, предназначенные для созерцания, не обладают такой суггестивной и шокирующей силой, как кино, захватывающее сознание зрителя, вовлекающее его в поток образов, не дающее отстраниться от происходящего на экране. По этой причине пропагандистская ценность кино гораздо выше, чем у статичных искусств, предназначенных для созерцания.

Борьба за лояльность масс — главная борьба нашего времени — не может обойтись без стремления завладеть новыми средствами массовой коммуникации. Важнейшая идея Беньямина, предвосхищающая современные медиа-теории, заключается в том, что подобно тому, как в марксистской теории революция обуславливается развитием производительных сил, так и в искусстве художник должен стремиться к революционизации существующих сил художественного производства. Беньямин гораздо глубже Сартра понимает проблему ангажированности, которая не сводится к передаче правильного, революционного содержания, а предполагает радикальные преобразования на уровне формы и средств сообщения, изменяющих восприятие и социальные отношения между автором и зрителями.

Бертольд Брехт. «Эпический театр» Брехта был задуман как политическое искусство, как форма критики идеологии и способ познания социальных истин. Как бы демонстрируя на практике возможности концепции Беньямина, брехтовский театр был не просто средством сообщения определенного политического содержания, но изменял сами отношения между участниками художественного процесса. Этот театр Брехт также называл неаристотелевским, поскольку вместо отождествления с «героем» и выплескивания своих аффектов в катарсисе зритель вовлекался в активное и критическое отношение к происходящему на сцене и в жизни. В отличие от традиционных драматургов, обращавших внимание на универсальные элементы человеческой ситуации и судьбы, Брехта интересовали мотивы, поступки и взаимоотношения людей в определенных исторических условиях. Он называл свой метод «историзацией», полагая, что осознание исторической обусловлен-

ности и изменчивости социальных отношений и институтов облегчает критическое отношение к ним. Позднее Р. Барт, испытавший сильное влияние Брехта, в работе «Мифологии» покажет, что одна из основных черт идеологии — отрицание исторического измерения социальных явлений, превращение Истории в Природу, когда мелкобуржуазная культура выдается за общечеловеческую натуру. Точно так же ранее Брехт намеревался показать, что переживания, идеи и поступки людей не обнаруживают какую-то неизменную человеческую сущность, а возникают в конкретных социальных обстоятельствах. Основным театральным прием эпического театра, «очуждение», восходящий к концепции «остранения» советского формалиста Виктора Шкловского, т. е. шоковая приостановка привычного инерционного восприятия, должен был препятствовать обычным для традиционного театра эмпатии и идентификации зрителя с происходящим на сцене и, наоборот, вызывать дистанцирование и критику по отношению к действиям персонажей. Театр должен приобщать зрителей к активному размышлению о социальной действительности, а для этого форме пьесы следует быть неуравновешенной, разомкнутой, антагонистичной, чтобы воспрепятствовать суггестивному воздействию искусства. Разрушая эмпатическую иллюзию, отказываясь от принципа «отражения действительности», эпический театр действовал как критика идеологии, вынуждая зрителя думать о том, почему события происходят именно так, и, по замечанию друга и поклонника Брехта В. Бенямина, подводя его к осознанию, что они могли бы происходить и иначе. Остранение можно соотнести с беняминовской идеей разрушения в современном искусстве магической «ауры» произведения, которая является в действительности проводником идеологии, поскольку ее очарование парализует критическую рефлексию. Приемы эпического театра должны были вызывать у зрителей замешательство, шок, возмущение, желание вмешаться в ход событий. Результат всего этого, в отличие от традиционного театра, не внушение зрителям каких-то универсальных моральных истин, а пробуждение критического революционного сознания. Такой театр давал зрителям историческое понимание действия социальных процессов и вызывал потребность в радикальных социальных переменах.

Эпический театр Брехта порывал с традиционным театром, целью которого было доставлять зрителям удовольствие. Цель эпического театра — не убаюкивающее зрителя удовольствие, помогающее ему продлить идеологический сон, а знание, достигаемое через болезнен-

ный шок пробуждения. Брехт отрицал театр, создающий иллюзию реальности, поскольку такой иллюзионистский театр воспроизводит господствующую идеологию и навязывает зрителю отождествление этой буржуазной идеологии с реальностью. Показывать реальность на сцене нужно так, чтобы становилась очевидной необходимость ее изменения. Брехт полагал, что его пьесы представляют собой альтернативу буржуазному театру, побуждая зрителей к критическому взгляду на мир. Брехт, как и К. Корш, его марксистский учитель, рассматривал интеллектуальное действие — искусство и теорию — как важный элемент революционной практики. Революционный театр предполагает также «политику разделения». В отличие от наиболее яркого примера «эстетической идеологии» — проекта «универсального произведения искусства» Р. Вагнера, где музыка, слово и театральное действие, сливаясь воедино, обеспечивают непреодолимый соблазняющий и гипнотический эстетический эффект на зрителя и слушателя, лишая его самостоятельности и критической дистанции, в пьесах Брехта все эти элементы разделены, комментируя друг друга, вступая в противоречия друг с другом, подталкивая зрителя к самостоятельному анализу. Провокативное напряжение между элементами представления создает условия для критической рефлексии.

Подобно Беньямину, Брехт отказывался от старого различия художника-творца и пассивно потребляющего зрителя, рассматривая участников представления как совместно работающий коллектив. Поэтому, наряду с пьесами для эпического театра, Брехт писал также более радикальные с точки зрения театральной новизны «поучительные пьесы», представляющие собой коллективные политические собрания, в которых публика принимала активное участие. В такой эстетической модели можно усмотреть отрицание бюрократизации партии, когда теоретики и функционеры директивно контролируют активность масс. В таких пьесах знание достигалось совместными усилиями, а не в результате иерархического манипулирования. Эти пьесы предназначались для школ, предприятий, политических кружков. Актеры и зрители совместно читали, обсуждали, разыгрывали эти пьесы, обмениваясь ролями, т. е. не усваивали какую-то определенную доктрину, а вовлекались этими «упражнениями в диалектике» в процесс совместного критического мышления. Такие пьесы были наиболее бескомпромиссной формой брехтовского намерения политизировать искусство, превратить его в политическую и социальную педагогику. В. Беньямин в конце 30-х годов выдвигает такую же программу —

необходимо противопоставить фашистской эстетизации политики, когда, как в операх Вагнера, эстетический соблазн вводит публику в транс и лишает способности мыслить, коммунистическую политизацию эстетики, пробуждающую средствами искусства мышление и потребность в действии и представляющую собой форму социальной критики. В противоположность своему оппоненту Георгу Лукачу, Брехт защищал необходимость эстетических экспериментов и производства новых эстетических форм. Он полагал, что старые средства эстетического производства должны быть революционизированы, превращены из средств доставления и получения удовольствия в средство воспитания масс. Искусство Брехта оказывается радикальной педагогикой, поскольку оно направлено на то, чтобы дать людям политическое образование и побудить к революционной политической практике. Французский марксист Луи Альтюссер полагал, что Брехт произвел революционный переворот в театральном искусстве, отказавшись от эстетики самосознания, господствовавшей в классическом театре. Смысл классической пьесы отражался в самосознании центрального персонажа. Но самосознание всегда погружено в идеологические мифы. Ведь и сама идеология есть не что иное, как самосознание общества, в котором оно узнает и признает, но не познает себя. Пьесы Брехта производят децентрацию сознания, поскольку у него ни один персонаж не отражает в своем сознании всю совокупность условий драмы. Сознание не способно прийти к истине по-гегелевски — только в силу внутренних противоречий. Самосознание — это самообман, поэтому подлинная критика иллюзий сознания возможна только в его столкновении с вводящей в замешательство реальностью. В пьесе эту критику производят не слова персонажей, а внутренние соотношения и противоречия между элементами структуры пьесы. Таким образом, цель искусства Брехта в том, чтобы разрушить неподвижную сферу идеологического сознания и начать процесс становления нового сознания зрителя, который должен завершиться уже за пределами театра — в политическом действии.

Франкфуртская школа. Т. Адорно, Г. Маркузе. Перри Андерсон обратил внимание на сходство концепции «Диалектики Просвещения» М. Хоркхаймера и Т. Адорно, программной работы Франкфуртской школы, с контрреволюционистской метафизикой Шеллинга, который в середине своего творческого пути рассматривал всю предыдущую историю человечества как регрессию от высшего к низшему состоянию

«падшей природы» после изначального «вытеснения» божественности из мира. Можно вспомнить также сочувственное отношение франкфуртцев к Шопенгауэру — М. Хоркхаймер написал статью «Актуальность Шопенгауэра». Такое парадоксальное, казалось бы, сочетание марксизма и секуляризированного мистического пессимизма станет понятным, если вспомнить, что западные марксисты существовали в это время в обстановке политической изоляции и отчаяния. Если Лукач создавал свои ранние работы еще в атмосфере революции с надеждой на историческое чудо, то в середине века, в условиях распространения фашизма и нацизма, мировой войны, сталинизации коммунистического движения, стабилизации империализма, реальность представлялась уже несокрушимым мировым злом. Критическая теория была по существу эстетической теорией, поскольку при невозможности политического действия искусство казалось последним прибежищем «воспоминаний о счастье». Искусство предстает как негативность, как обнажение дисгармоничности существования. Эстетическая утопия марксизма окончательно перестала восприниматься как историческая возможность, превратившись в гностический образ всегда уже утраченного прекрасного Иного, противопоставляемый ложной жизни господства и наживы. Классический марксизм позитивно оценивал возрастающее в результате развития производительных сил господство человека над природой, плоды которого пока присваивались эксплуататорскими классами, а в коммунистическом будущем создадут материальные условия для «царства свободы». Марксисты Франкфуртской школы уже пессимистически оценивали этот разрыв с природой, поскольку за освобождение от природной необходимости человечеству пришлось заплатить подчинением безжалостному социальному порядку и технологической инструментальной рациональности. Покорение внешней природы осуществляется за счет насилия над своей внутренней природой. Борьба просвещения с мифом оказалась безуспешной, подлинная эмансипация несовместима с тотальным овеществлением мира и человека, к которому привело «усовершенствование» разума, воплощенное в науке и технике. Вытесненный миф с его замкнутостью и властью судьбы возвращается, поскольку инструментальная рациональность власти и господства избавляется от игры, воображения, негативности, саморефлексии — от всего, без чего невозможна свобода и подлинная человечность — превращая процесс мышления в инструмент манипулирования, изолируя объекты, навязывая им тождественность и законченность. История

самоутверждения человека — это и история его самоотрицания, отказ от жизненности ради организации. Массовая культурная индустрия распространяет эту идеологию тождественности и ложной гармонии, лишая искусство, в котором еще могут сохраняться эмансипационные возможности, отброшенные деформированным разумом, его критического и утопического содержания.

Поскольку понятийное мышление определяется логикой господства, в «Негативной диалектике» и «Эстетической теории» Адорно попытался обозначить возможности иной модели рациональности, которая была бы способна обращаться к нетождественной реальности, освобождая подавленные слои опыта. Негативная диалектика — это самокритика, самоопровержение разума, превращенная в способ непрямого сообщения. Негативность важнее для Адорно, чем любое позитивное утверждение, так как отрицание обнаруживает ложность, идеологичность замкнутого целого, скрывающего реальные страдания и антагонизмы. Но такое мышление только высвобождает возможность для эстетического опыта нетождественного, непонятийного, миметического, так же как в религии негативное богословие подводит к мистическому опыту. Авангардное и модернистское искусство, разрушая конвенции, спасает многообразие. Оно демонстрирует, как, например, в пьесах Сэмюэля Беккета, которому Адорно намеревался посвятить «Эстетическую теорию», деперсонализацию субъекта, разрушение любых норм, ограничений и иерархий. То, что кажется распадом сознания и языка, в действительности является побегом из тюрьмы тождественности, которая превращает индивида в легкодоступный объект социального манипулирования. Искусство должно быть автономно, но цена этой автономии — бессилие, поскольку социальная действительность остается незатронутой эзотерическим эстетическим опытом авангарда, и спасение осуществляется только в сфере видимости. Но, несмотря на то что критическая сила искусства нейтрализуется эстетической видимостью, экспериментальное искусство, вызывая шок, разрушая традиционные формы, саморазрушаясь, негативно указывая своей дисгармонией на недостижимую классическую гармонию, которая для Адорно, как и для Маркса, была все-таки единственно возможным идеалом искусства, остается протестом против действительности. Этим оно отличается от коммерческого массового искусства, поверхностное правдоподобие, «красивость» и развлекательность которого действуют как ложное примирение, как реклама существующего порядка. «...Изначально сродство бизнеса

и развлечения обнаруживает себя в специфическом предназначении последнего: в апологии общества. Быть удовлетворенным означает быть согласным»¹.

Герберт Маркузе в работах «Эрос и цивилизация» и «Одномерный человек» сочетает марксистский анализ с фрейдистским. Кроме необходимого для создания цивилизации подавления изначальной природы человека — сексуального либидо, Эроса — в классовом обществе возникает «прибавочное подавление», следствие неравенства и господства. В современном капитализме есть технологические возможности для уничтожения этого прибавочного подавления, освобождения Эроса и распространения его энергии на труд и социальные отношения. Примирение человека и природы могло придать жизни свойства эстетической игры. Но действительное развитие капитализма делает надежды на реализацию этой возможности все более призрачными. В условиях господства «принципа производительности» эти надежды могут сохраняться только в искусстве, которое способно создавать иное измерение реальности благодаря оппозиционным и трансцендирующим образам. С одной стороны, искусство — это сфера видимости, иллюзии, не имеющей силы преобразовать жизнь, тем более в современной технологической реальности, но с другой — это сфера истины, напоминающая людям об утраченных возможностях. Однако проблема в том, что по мере развития капитализма искусство утрачивает свою подрывную силу, поглощаясь рынком и массовой культурой. «Ликвидация двухмерной культуры происходит не посредством отрицания и отбрасывания “культурных ценностей”, но посредством их полного встраивания в утвердившийся порядок и их массового воспроизводства и демонстрации»². Подлинное искусство всегда было выражением отчуждения от существующих форм ложной жизни. В отличие от отчуждения человека, описанного Марксом, это отчуждение — сознательный протест против отчужденного существования, отчуждение «более высокого уровня», дающее приют несчастному сознанию разобщенного мира. Художественное отчуждение является сублимацией, переноса в фантазию образы существования, несовместимого с утвердившимся принципом реальности. В высоком искусстве красота как «обещание счастья» несла в себе силу Великого

¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 181.

² Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества. М., 1994. С. 73.

Отказа — протеста против неполной и увечной реальности. В XX веке эту подрывную и освободительную силу искусства сохраняли авангардные и модернистские произведения. Но поскольку прежние выразительные средства искусства были уже захвачены рынком и превратились в пародию на самих себя, разрушение традиционных форм, сознательное и рефлексивное отчуждение стало единственным способом подлинного общения. И вот к концу XX века и эта возможность кажется утраченной. Суррогатом освобождения Эроса в современном капитализме стала «репрессивная принудительная десублимация». Эта коммерческая пародия на настоящее освобождение Эроса обеспечивает более высокий уровень контроля над сознанием, поскольку индивид, «свободно» удовлетворяя навязанные ему ложные потребности, утрачивает способность осознавать степень своего отчуждения. Воцаряется «счастливое сознание», непосредственно отождествляющее себя со своим бытием, сознание-вещь, лишенное негативности.

Несмотря на прошедшие десятилетия, выдвинутый Маркузе идеал радикальной эстетизации существования, того, что сегодня Дж. Ваттимо называет «эстетическим высвобождением экзистенции», реализации которого препятствует вторжение «принципа реальности» в виде законов рынка, по-прежнему актуален и вызывает дискуссии. Так в марксистской эстетике возникает собственная версия «конца искусства». В отличие от восходящих к Гегелю «либеральных» концепций поглощения искусства рефлексией, в марксистских теориях речь идет о поглощении искусства товарным образом в капиталистическом «обществе спектакля» (Г. Дебор). Искусство — это не только мир смыслов и образов, но и индустрия, товар, производимый и продаваемый на рынке. В современных марксистских эстетических теориях, например у Ф. Джеймисона или Т. Иглтона, культура позднего капитализма, превратившая искусство в товар не только в экономическом смысле, но и в эстетическом, окончательно нейтрализует присущие авангардным художественным практикам начала XX века критическую дистанцию и борьбу за смысл. Религиозная, сакральная аура искусства, о разрушении которой новыми технологиями писал Беньямин, сменилась экономической аурой потребления. Эстетический шок, которой казался Брехту средством борьбы с идеологией, не только перестал оказывать какое-либо революционизирующее воздействие на истеблишмент, но, будучи ассимилирован рынком, стал движущей силой культурно-экономической системы. Результатом является почти безнадежное овеществление искусства, когда произведение искусства подстраивается под товарную форму,

а товар обретает эстетическую привлекательность. Тем не менее в этих рассуждениях нет фатализма: поскольку искусство и критика рассматриваются в западном марксизме как часть борьбы против различных форм отчуждения и угнетения, возможности эстетической революции, которая давала бы примеры иных отношений между людьми, не исчезают до конца, пока сохраняется возможность действия.

Литература

Источники

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.
4. Брехт Б. О театре. М., 1960.
5. Лукас Г. Душа и формы. М., 2006.
6. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 42.
7. Маркузе Г. Разум и революция. СПб., 2000.
8. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. М., 2003.

Дополнительная литература

1. Альтюссер Л. За Маркса. М., 2006.
Знаменитый сборник статей французского философа-марксиста, заложивший основы «структуралистского марксизма». Одна из статей посвящена новаторской эстетике Б. Брехта.
2. Андерсон П. Размышления о западном марксизме. М., 1991.
Английский марксист излагает историю западного марксизма и анализирует концепции его крупнейших представителей — В. Беньямина, Т. Адорно, Г. Маркузе, Л. Гольдмана, Л. Альтюссера и др.
3. Иглтон Т. Марксизм и литературная критика. Свободное российское издательство, 2009.
Книга известного английского современного марксиста, «левого» постструктуралиста посвящена разным аспектам марксистской литературной теории — соотношению литературы и истории, формы и содержания, свободы творчества и ангажированности, места художественного производства в экономической практике. В работе анализируются взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса, Г. Лукача, В. Беньямина, Б. Брехта.

Темы семинарских занятий

1. Эстетические взгляды К. Маркса.
2. Анализ новых форм эстетической коммуникации у В. Бенямина и Б. Брехта.
3. Франкфуртская школа: искусство как критика идеологии.

Темы курсовых работ

1. Место философии искусства К. Маркса среди эстетических теорий XIX века.
2. Проблема красоты в немецком идеализме и марксизме.
3. Искусство в отчужденном обществе: политизация эстетики в марксизме.
4. Проблемы реалистического искусства в работах Г. Лукача.
5. Западные марксисты об искусстве авангарда и модернизма.
6. Понятие «ауры» в философии искусства В. Бенямина.
7. Роль эстетики в критической теории Франкфуртской школы.
8. Анализ массовой культурной индустрии в работах западных марксистов.
9. Искусство, истина и идеология в работах Т. В. Адорно.

Глава 22

СУДЬБЫ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В РОССИИ. ПОСТМАРКСИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА 90-х ГОДОВ XX ВЕКА

Марксистская эстетика в России обладает важными особенностями, выделяющими ее из мировой марксистской мысли в совершенно самостоятельное явление. Главная ее черта в том, что она основана не только на идеях Маркса и Энгельса, но и на национальных традициях революционно-демократической литературной критики и эстетики. Особенно четко это прослеживается в деятельности первого русского марксистского теоретика Г. В. Плеханова (1856–1918), с именем которого связан первый этап развития российской марксистской эстетики. Далее конституируется «ленинская линия» в эстетике — примерно с 1905 года, когда публикуется статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», а в периодических изданиях регулярно появляются его статьи о русских писателях. Определенную роль в сложении «марксистско-ленинской эстетики» сыграли философские работы Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и «Философские тетради».

Особый характер имело то направление в марксистской мысли, которое связано с именами А. А. Богданова и А. В. Луначарского. У них наблюдалась попытка дополнить марксизм новейшими идеями философии конца XIX — начала XX века, в частности «теорией чистого опыта» Р. Авенариуса, некоторыми положениями Спенсера и Ницше, что вызвало активное противодействие со стороны Ленина. В это же время Богданов разрабатывал свое оригинальное учение, названное им «Организационной наукой», или «Тектологией». Философия Богданова оказывала влияние на марксистскую эстетическую мысль вплоть до 20-х годов XX века.

В начале 30-х годов, когда идеи Богданова были полностью отвергнуты, а его философские споры с Лениным закончились победой оппонента, «марксистско-ленинская эстетика» стала официально признанной «единственной научной» эстетической теорией в нашей стране. Она просуществовала в этом статусе до начала 90-х годов XX века. В последнее десятилетие XX века российскую эстетику наполнили новые идеи, направления и точки зрения, выходящие за рамки марксизма, но еще сохранявшие в себе его рудименты.

Г. В. Плеханов и русская эстетика. Плеханов посвятил ряд работ анализу русской революционно-демократической эстетики, прежде всего творчеству В. Г. Белинского и Н. Г. Чернышевского. Первый русский марксист высоко ценил методологию литературного анализа, предложенную Белинским. По его мнению, она заключалась в том, чтобы, во-первых, найти «социологический эквивалент» данного литературного произведения, т. е. поставить его в связь с эпохой и социальной ситуацией своего времени, и, во-вторых, оценить эстетические достоинства анализируемого критиком произведения. Особенно сильное впечатление произвели на Плеханова (как и на всех русских марксистов) революционно-демократические эстетические идеи Н. Г. Чернышевского. Революционный демократ учил, что прекрасное есть сама жизнь, а искусство представляет собой ее воспроизведение — оно такой учебник жизни, которым «с наслаждением пользуются все люди». Искусство объясняет жизнь, оценивает ее, вершит суд над жизнью и в конечном счете учит людей, как жить.

Плеханов был убежден, что эти идеи Чернышевского должны найти развитие в марксистском миросозерцании. Главное положение марксизма — общественное бытие определяет общественное сознание — дает ключ к анализу искусства с точки зрения воспроизведения в нем общественных процессов и идеалов. Первый теоретик марксистской эстетики в России не останавливался только на констатации общих положений марксизма, а предложил марксистский социологический анализ искусства определенных исторических эпох и стилей. Так, в работе «Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии» (1905) Плеханов проследил чередование стилей и жанров во французском искусстве на протяжении столетия — с конца XVII века до французской буржуазной революции, венчавшей собой век Просвещения.

После революции на протяжении 20–30-х годов философия Плеханова вызывала к себе двойственное отношение. С одной стороны,

нельзя было отрицать того, что он является основателем марксистской эстетики в России, но с другой — его неприятие большевизма и расхождения с Лениным по ряду политических вопросов вызывали настороженное отношение к нему марксистских критиков. Они противопоставляли ленинское учение о партийности искусства плехановскому утверждению, что в задачу ученого-марксиста не входит предписывать художнику, что тот должен делать, его задача лишь в том, чтобы объяснить, как творчество связано с идеологией и психологией того или иного класса. Такие высказывания объявлялись «буржуазным объективизмом» и объяснялись «политическим меньшевизмом» первого русского теоретика марксизма. (В 30-е годы понятие «меньшевизма» было перенесено на сферу философии и гуманитарных наук. Появились выражения «меньшевиствующий идеализм» и «меньшевиствующее литературоведение».)

Эстетика А. А. Богданова. В первые два десятилетия XX века большим влиянием среди марксистских теоретиков искусства пользовалось учение известного революционера (одно время большевика) А. Богданова. Из-за того что Богданов был постоянным философским оппонентом В. И. Ленина, после революции ко всему, что он делал и говорил, сложилось остро критическое отношение. Его не только отлучали от марксизма, называя субъективным идеалистом, но и приписывали ему «неверные» политические взгляды и гибельную для культуры политику, которую он, якобы, проводил, находясь в руководстве Пролеткульта. В последнее время оценки деятельности Богданова стали меняться. В его «Организационной науке» («Тектологии») находят много конструктивных идей (в частности предвосхищение системного метода, кибернетики).

Сам Богданов сознавал себя последовательным марксистом, стремившимся обновлять марксизм новейшими научными и философскими открытиями. Богданов считал, что философия должна опираться не на теорию отражения, а на теорию деятельности, так как именно открытие первичности деятельности является великой заслугой К. Маркса. В подтверждение своего убеждения он ссылается на то место «Тезисов о Фейербахе» Маркса, где говорится, что действительность надо брать не в форме созерцания, а как человеческую чувственную практику.

Богданов полагает, что Маркс поставил задачу показать, как в деятельности вычленяется объект познания и как образуется познающий субъект. Развивая эту тему, Богданов использовал идеи Р. Авенариуса

и известного физика Э. Маха, а в результате определил познавательный процесс как одну из форм организационной деятельности человека по адаптации к природной и социальной среде (другими формами являются техническая, политическая и культурная деятельность).

После революции Богданов стал одним из руководителей и теоретиков Пролеткульта (своего рода профсоюза работников культуры пролетариата). В это время им был написан ряд работ по теории и социологии искусства¹.

В связи с его работой в Пролеткульте сложился миф о якобы при- сущем Богданову культурном нигилизме, но стоит только внимательно изучить все, что говорил и делал Богданов в эти годы, чтобы убедиться, что в грехах других деятелей Пролеткульта, занимавших нигилистиче- скую позицию по отношению к культурному наследию, он неповинен. Богданов призывал пролеткультовских студийцев учиться и поднимать свой культурный уровень, резко осуждал нигилистические настроения, имевшие хождение среди них, достаточно трезво относился к опытам первых пролетарских поэтов, поощряя их, но не переоценивая.

На всероссийской конференции Пролеткульта была принята резолю- ция, определяющая искусство в богдановской формулировке: «искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также и в сфере чувства и стремлений, вследствие чего оно есть самое могущественное орудие организации коллективных сил в классовом обществе».

Формула «искусство как организация» (чувств, мыслей, дей- ствий и т. д.) получила широчайшее хождение в эстетике и литературной критике 20-х годов, но, к сожалению, часто принимала вульгаризи- рованный или упрощенный характер, особенно в таких литературно- художественных организациях, возникших в 20-е годы, как МАПП, ВАПП, РАПП. То, с чем никогда не соглашался Богданов, — фетишизм и авторитарность, — утвердилось в этих организациях с момента их возникновения и до конца существования (рубеж 20–30-х гг.).

Эстетические идеи А. В. Луначарского. Не менее противоречивой и вызывающей споры, чем биография Богданова, является творческая судьба другого выдающегося марксиста, А. В. Луначарского. К оценке его деятельности существует два противоположных подхода. До начала

¹ Богданов А. 1) Искусство и рабочий класс. М., 1918; 2) Наука и рабочий класс. М., 1918; 3) Элементы пролетарской культуры. М., 1920.

90-х годов существовала классическая схема его биографии, делившая ее на два этапа: молодой Луначарский (до начала 20-х гг.) и «зрелый». В таком делении подразумевалось, что в первые два десятилетия XX века Луначарский совершал философские и политические ошибки (находился под влиянием философии Авенариуса и Богданова, проповедовал «религию социализма» и т. д.), что объясняется его незрелостью, и лишь к началу 20-х годов он созрел до того, чтобы отказаться от ошибок и заблуждений молодости и полностью перейти на позиции материализма в философии и проведения ленинского курса партийного руководства культурной жизнью в стране.

С конца 80-х годов биография Луначарского пишется, как правило, в черных тонах. Его портрет рисуется как гонителя всего лучшего, что было в русской послереволюционной культуре, как проводника репрессивной линии по отношению к деятелям искусства и культуры¹. Недостатком обоих типов биографий является то, что они рисуют личность этого неординарного человека только в черно-белых тонах, забывая и о сложности его внутреннего мира, и о той исторической обстановке, в которой ему приходилось жить и работать.

Если мы обратимся к статье Луначарского «Основы позитивной эстетики» (напечатанной в сборнике «Очерки реалистического мировоззрения» (1904)), где им была сделана попытка заложить основы марксистской эстетики, то увидим, что в ней, как и в работах Богданова, утверждается деятельностный подход к искусству, почему она не утратила своего значения и в 20-е годы, когда в авангардном крыле русской культуры господствовали идеи «жизнестроительства» и закладывались основы дизайна. Правда, на этой работе, как и на многих других произведениях, лежит налет публицистичности, поэтому их трудно мерить однозначной меркой научности. В «Основах позитивной эстетики» представлены идеи Авенариуса (курс лекций которого, прослушанный Луначарским в Швейцарии, произвел на него глубокое впечатление), а также Богданова, Ницше, английских позитивистов — Г. Аллена и Г. Спенсера. Но не менее значимо в ней влияние русских революционных демократов и особенно Чернышевского. И это неслучайно: здесь действовала общая закономерность развития русского марксизма, для которого национальные источники были не менее важны, чем труды немецких основоположников этого учения.

¹ Гангнус А. А. На руинах позитивной эстетики // Новый мир. 1988. № 9.

Общее определение эстетики, предлагаемое Луначарским: «эстетика — наука об оценках»¹. Интересно, что он переводит в аксиологический план не только эстетику и этику, но и гносеологию. Для него наука — не отражение реальности, а оценка мира с точки зрения человеческих целей, или теоретически ценностное познание мира. В искусстве же мир ценностей воплощен с наибольшей силой, поэтому, вообще говоря, этика и гносеология должны входить в эстетику, как всеобщую науку о ценностях и оценках. Генерализировав эстетику до такой степени, Луначарский называет ее по-другому наукой о радости жизни — вот оно, влияние Чернышевского, а может быть, и Ницше (за год до «позитивной эстетики» Луначарский в рецензии на книгу «Ницше как философ» писал о «роскошной живой полноте» учения Ницше, восхищался его страстным поклонением могуществу жизни). Анализ природы красоты ведется Луначарским поначалу в полном согласии с идеями позитивизма: наш организм и все органы чувств работают по принципу экономии энергии. Если расход их энергии становится слишком большим, возникает отрицательный аффекционал, мы чувствуем состояние дискомфорта или боли и называем стимул, вызвавший такое состояние, безобразным. Если же в деятельности соблюдается закон минимума затраты энергии при максимуме эффекта, мы получим наслаждение от игры жизненных сил. Создается положительный аффекционал, который обозначается словами «красота», «гармония». Нельзя отрицать наличие политического пафоса в «Основах позитивной эстетики», но сводить к нему все содержание этой работы было бы упрощением.

Деятельность Луначарского в 20-е годы, когда он занимал пост наркома просвещения, и последние три года его жизни, когда он уже получил отставку с этого поста, столь многообразна и многогранна, что осветить ее в кратком очерке нет никакой возможности. Отметим только основные линии и противоречия. Так, он решительно воспротивился идее Ленина закрыть Большой театр, якобы за его ненадобностью для народа, и сумел отстоять свою позицию. В многочисленных работах наркома просвещения, посвященных теории и истории литературы, театра, музыки есть и политическая ангажированность, но есть и научное содержание, имеющее ценность для теории искусства в целом. Луначарский принимал участие в критике «формальной школы», но не с таким ожесточением, как другие, непримиримые ко всякому

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 т. М., 1968. Т. 7.

инакомыслию идеологи. Рецензия Луначарского на книгу М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» была благожелательной, что явилось немаловажным фактором в облегчении судьбы опального мыслителя. Отношение Луначарского к ЛЕФу, собравшему под своими знаменами представителей «левого» искусства (авангарда), было двойственным — с одной стороны, критика, с другой — негласное поощрение. Что же касается апологии «социалистического реализма» и панегириков Сталину в 30-е годы, то здесь другого выбора для Луначарского уже не оставалось.

Художественные группировки 20-х годов. 20-е годы прошлого столетия в нашей стране — время существования различных литературно-художественных группировок, из которых можно выделить как наиболее значимые в культурной и политической жизни (культура в это время вплотную примыкала к политике и подвергалась политическим оценкам) следующие: «Перевал» (руководитель А. Воронский); ВАПП (с 1926 года РАПП) — руководители А. Фадеев и Л. Авербах; ЛЕФ — руководитель В. Маяковский.

Для участников группы «Перевал», объединившихся вокруг журнала «Красная новь», Д. Горбова¹, А. Лежнева² и самого Воронского была характерна ориентация на классическое наследие русской литературы XIX века и литературной критики. Некоторые теоретические положения Воронского воспроизводят высказывания В. Белинского о литературе как мышлении в образах и образом отражении социальной действительности³. Для объяснения творческого процесса Воронский обращался также к учению о бессознательном З. Фрейда и интуитивизму А. Бергсона. Но, в отличие от последнего, марксистский критик полагал, что в творчестве присутствует не только интуитивное, но и рациональное начало. Идеи Воронского вызывали категорическое неприятие со стороны представителей «пролетарской линии в литературе» (как называли себя члены РАППа). Ему ставилось в вину то, что он предоставляет страницы своего журнала произведениям «попутчиков» (представителям мира дореволюционной русской интеллигенции), но особенно не нравилась его концепция «непосредственного видения» мира, отрицающая, якобы, классовость познания и оценки.

¹ Горбов Д. Поиски Галатеи. М., 1929.

² Лежнев А. Разговор в сердцах. М., 1930.

³ Воронский А. К. Искусство видеть мир. М., 1927.

И хотя Воронский, защищаясь, говорил, что он нисколько не отрицает классовый подход, его противники ловили его буквально на каждом слове, чтобы подчеркнуть его «политические ошибки». Стоило, например, Воронскому сказать, что искусство стремится «открыть мир, прекрасный сам по себе», выразить его в непосредственных ощущениях и образах, чтобы из этих слов тут же был сделан вывод, что Воронский подменяет марксистско-ленинское учение о познании мира с партийных позиций «беспринципным буржуазным объективизмом», а требование выражения в искусстве классовых интересов — стремлением к созданию абстрактной красоты.

Наибольшей остроты достиг разгоревшийся в середине 20-х годов спор о «пролетарской культуре». В противовес рапповцам, утверждавшим, что художественным является такое произведение, которое правильно выражает политическую линию партии, а осуществить это могут только «пролетарские писатели», Воронский заявлял, что таким простым путем настоящие художественные произведения не создаются, что молодым писателям есть чему поучиться у классиков. Такие заявления лидера «Перевала» объявлялись антимарксистскими, его обвиняли в отрицании существования пролетарской культуры и называли союзником Л. Троцкого.

Л. Троцкий вплоть до своей высылки в конце 20-х годов неоднократно выступал по вопросам культуры и искусства. Исходя из установки на мировую революцию, Троцкий считал, что период НЭПа — это только передышка в классовых боях, после чего наступит новый виток мировой гражданской войны. Так как все силы должны быть сконцентрированы на прямой политической борьбе, говорить о существовании самостоятельного пролетарского, или социалистического, искусства еще рано. Чтобы создать настоящее искусство, пролетариату надо «прибрать к рукам» «аппарат культуры», раньше служивший господствующим классам, и этим открыть себе путь к знанию, просвещению. В целом данную позицию Троцкого можно объяснить его убеждением в невозможности построения социализма в одной стране и невозможности создать социалистическую культуру до совершения мировой революции. Хотя Воронский не выступал с подобным кардинальным отрицанием существования пролетарского искусства, тем не менее сходство хотя бы в некотором отношении его взглядов с взглядами Троцкого, а также участие в троцкистской оппозиции сыграли в его судьбе роковую роль. Он был снят со всех постов и репрессирован. Та же участь постигла в 30-е годы и многих других «перевальцев».

Крупнейшим литературно-художественным объединением 20-х годов была ассоциация пролетарских писателей, оформившаяся в 1923 году сначала как московская организация (МАПП), затем как всероссийская (ВАПП), получившая с 1926 года и до конца своего существования (1932) имя РАПП. Установкой этой организации было «завоевание гегемонии пролетариата» в литературе по аналогии с «диктатурой пролетариата» в политической жизни. Поэтому она широко использовала создание сети литературных кружков на фабриках и заводах, выдвинула лозунг: «призвать ударников в литературу!». Самодеятельным писателям предоставлялись широкие возможности печататься, но так как одними литературными силами пре-
взойти значение не покинувших родину русских писателей, продолжателей классической традиции (именуемых теперь «попутчиками»), было невозможно, то рапповцы прибегали к политическому давлению. В теоретическом органе РАПП журнале «На посту» печатались статьи, развивавшие идеи о неспособности писателей-попутчиков, обладавших дворянской (М. Булгаков), буржуазной или мелкобуржуазной (крестьянской) психологией, носителями которой объявлялись поэты С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, правильно отражать жизнь. Так как они заведомо обречены на искаженное и клеветническое изображение советской действительности, то с ними должна вестись борьба всеми методами¹.

Если споры об оценке деятельности «Перевала» и РАППа отошли в прошлое, то жизнь третьей группировки 20-х годов — ЛЕФа, объединившей вокруг себя силы русского авангарда, продолжает волновать и вызывать дискуссии и по сей день. До сих пор не утихают споры по поводу того, был ли советский авангард 20-х годов противоположностью «тоталитарному искусству» 30-х годов или его предтечей, подготовившим тиски, в которые была зажата художественная жизнь в годы сталинского культа. Так, Б. Гройс настойчиво утверждает, что искусство 30–40-х годов, представляло собой не отрицание, а логическое продолжение авангарда в новых условиях: «В сталинское время действительно удалось воплотить мечту авангарда и организовать всю жизнь общества в единых художественных формах, хотя, разумеется, не в тех, которые казались желательны самому авангарду»².

Непримирение, которое вызвала концепция Гройса на родине русских авангардистов³, объясняется, по мнению А. Фоменко, тем, что в 60-е годы

¹ Литературная энциклопедия. 1929–1934. М., 1934. Т. 9.

² Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 16.

³ Рыклин М. К. Искусство как препятствие. М., 1997.

и в дальнейшем оппозиционно настроенные к официальной культуре круги видели в творчестве авангардистов 20-х годов чисто эстетический эксперимент и закрывали глаза на политическую составляющую этого эксперимента. На Западе же, наоборот, «класический русский авангард обретает смысл прежде всего в свете политических событий, в свете союза художественного авангарда с авангардом политическим...»¹

Как бы то ни было, но спор о миссии русского-советского авангарда вышел за узкие рамки чисто исторического интереса и породил широкую международную дискуссию о «политизации эстетики» и «эстетизации политики», как о двух вариантах тоталитарной культуры (советской и германской). В ней участвовали представители франкфуртской школы, сторонники контр-культуры, а также различные художественные круги, придерживающиеся левых взглядов.

Обратимся теперь непосредственно к эстетическим концепциям авангардистов. Советский авангардизм 20-х годов, вышедший главным образом из дореволюционного футуризма, выступал под разными именами: «левый фронт искусств», «эстетика жизнестроения», «производственничество», «конструктивизм», «литература факта».

Активистская позиция авангардистов требовала максимального сближения искусства и жизни, вплоть до их полного слияния. Такое максималистское требование они объясняли исторической необходимостью для искусства играть важную роль в революционном процессе. В одном варианте это означало, что искусство должно не отражать, не воспроизводить жизнь, а организовывать ее, участвовать в самом социалистическом жизненном строительстве. В другом — не создавать с помощью творческого вымысла художественные миры, уводящие от жизни, а непосредственно фиксировать жизнь, так, чтобы она прямо «переливалась» в искусство. Препятствием для осуществления таких революционных задач объявлялось сложившееся веками станковое изобразительное искусство и художественная литература. Поэтому «левые» повели с ними решительную борьбу.

В противовес положению классической эстетики о «незаинтересованном» характере эстетического отношения теоретики ЛЕФа развивали доктрину «эстетики целесообразности». В ней утверждалось, что человек получает эстетическое удовольствие от целесообразного, мастерски сработанного предмета. Отсюда вытекает понимание искус-

¹ *Фоменко А.* Монтаж, фотография, эпос. Производственное движение и фотография. СПб., 2007. С. 19.

ства как «максимально квалифицированной организации различных форм социального строительства» — труда, быта, вещного окружения. Художник есть мастер, «владеющий наиболее совершенными способами обработки материала». Так из «эстетики жизнестроения» родилась «теория производственного искусства». Сторонники этой доктрины — Д. Аркин, Б. Арватов, О. Брик, А. Ган, Н. Чужак — убеждали художников, что им надо оставить станковое искусство и идти на фабрики и заводы, включиться в процесс материального производства для осуществления великой цели — создания новой среды для организации революционного быта самого передового класса — пролетариата.

Идея создания новой революционной среды, ниспровергающей старый мещанский быт, была близка архитекторам и художникам «конструктивистам». Такие выдающиеся мастера, как В. Татлин, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, Г. Клуцис, Эль Лисицкий, А. Ган, братья Веснины, перешли от станкового творчества к тому, что сейчас называют дизайном, за что получили право именоваться «пионерами советского дизайна»¹. Когда к началу 30-х годов полностью сложилось тоталитарное государство, такие революционеры духа стали ему не нужны. Деятельность «жизнестроителей» и «конструктивистов» была объявлена антинародной и прекращена.

Подобная же участь постигла и «литературу факта». Лефовцы считали, что роман, эпос, новелла, рассказ — все это художественные формы, служившие для развлечения господствующих классов в прошлом. Теперь же уводящему от жизни вымыслу надо противопоставить «невыведенную литературу факта». На практике это означало упразднение художественной литературы и замену ее газетой, документальными очерками, репортажами. Газетное сообщение стоит выше любой вымышленной истории, фотография — выше живописи, документальное кино — выше игрового, — таково ранжирование искусств, произведенное журналами «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ».

Непрерывные обвинения в потере идеологического содержания искусства, в метафизике и идеализме, сыпавшиеся на ЛЕФ со стороны ортодоксальных марксистских критиков, привели в конце концов к его ликвидации. В 1930 году бывший руководитель ЛЕФа Маяковский вступает в РАПП. Судьба остальных членов группы сложилась по-разному. В дальнейшем, когда в 1932 году вышло постановление ЦК ВКП (б) о роспуске всех художественных организаций и создании единых Союзов советских

¹ Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

писателей и художников, одни из них сумели влиться в образованные в 1932 году союзы творческих работников, другие оказались за бортом художественной жизни страны, третьи были репрессированы.

Социология искусства 20-х годов. До начала 30-х годов, когда стали делаться попытки создания марксистско-ленинской эстетики как философской науки, считалось, что марксистская эстетика представляет собой социологию искусства и иной быть не может. Теоретики 20-х годов обосновывали свой тезис ссылками на известные тогда работы классиков марксизма и больше всего на Плеханова (правда, их несколько смущал тезис первого русского марксиста о том, что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, широко раскрывать их перед ней).

В теоретических разработках марксистской социологии искусства, помимо Луначарского, в 20-е годы наиболее важное место занимал В. Фриче¹, позже (в 30-е гг.) объявленный «вульгарным социологистом». Фриче называл искусство эмоционально-образной формой выражения экономического и классового содержания общества. Содержание искусства — то же самое, что и всех других «надстроек» — права, морали, науки, философии, религии, — а именно экономика. Она же выступает началом, формирующим художественный стиль². В этих, как считал Фриче, истинно марксистских положениях, он огрублял положения и основателей марксизма и Плеханова, который никогда не выводил искусство прямо из экономического базиса, а между экономикой и искусством находил слои — социальный, социально-психологический и идеологический.

Из всех социологических концепций 20-х годов наиболее сложной и гибкой была теория стиля И. Иоффе. Для Иоффе характерна установка на раскрытие многофакторности воздействия на искусство социальной среды, стремление объединить материальные и духовные моменты, процессы создания, функционирования и восприятия художественных произведений. В этом смысле его работы 20-х годов и следующего десятилетия, в которых он стремился создать «синтетическую историю искусства»³, можно считать предтечей системного подхода к искусству, который утвердился в 60–70-е годы.

¹ Фриче В. Социология искусства. М., 1926.

² Фриче В. Очерки социальной истории искусства. М., 1923.

³ Иоффе И. Избранное. 1920–1930-е годы. СПб., 2006.

Роль журнала «Литературный критик» в создании марксистско-ленинской эстетики. Традиционно считается, что в подготовке к оформлению марксистско-ленинской эстетики в самостоятельную науку большую роль сыграли руководители редколлегии журнала «Литературный критик», выходившего с 1933 по 1940 год, М. Лифшиц и Г. Лукач¹. К этому времени социологические трактовки искусства были уже отброшены и безраздельно восторжествовал гносеологический подход, означавший, что искусство понимается как познание действительности, отличающееся от науки только своей эмоционально образной формой. Поэтому наибольшее употребление в искусствоведении получило слово «реализм», к которому добавлялись определения: «большой реализм», социалистический реализм, критический реализм и т. д. Все это соответствовало духу партийной политики, направленной на внедрение социалистического реализма во все сферы художественной жизни, из чего следовало задание для теоретиков разработать теорию реализма как метода передового искусства в противоположность антиреализму как аналогу «антинаучного» идеализма в философии.

Разработку теории реализма обычно связывают с именем Г. Лукача (венгерского коммуниста-эмигранта, жившего в Москве), создавшего в своих работах, посвященных истории романа («Исторический роман» (1937), «К истории реализма» (1939)), концепцию «большого реализма», из которой следовало, что вся история искусства представляет собой борьбу двух начал — реалистического, правдиво отражающего действительность (в соответствии с мерой прогрессивности того класса, выражением идеологии которого он служил), и антиреалистического, выражающего идеологию реакционных классов. «Большой реализм» включал в себя античный, ренессансный, просветительский реализм и, наконец, достигший наибольшей художественной правдивости в отражении действительности реализм XIX века. Противоположные течения, выражавшие идеалистическое упадочническое мировоззрение реакционных классов — это религиозное средневековое искусство, рококо, «реакционный романтизм» (в отличие от романтизма революционного) и буржуазный декаданс конца XIX — начала XX века.

Так как эстетику нельзя построить на одном только учении о художественной истине, ей нужна еще и теория красоты, то дополнение

¹ Мазаев А. И. Искусство и большевизм 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты. М., 2007.

классического реализма XIX века (реализма критического) социалистическим реализмом давало великолепный выход из положения. Ведь реализм XIX века был все-таки буржуазным, его сила была в критическом настрое по отношению к общественной действительности, что же касается положительно-прекрасного, то здесь писатели-реалисты могли создавать только утопии. Другое дело реализм социалистический, который был провозглашен на I Съезде советских писателей в 1934 году в качестве единственного художественного метода советского искусства. Предметом его изображения является прекрасная социалистическая действительность, находящаяся в революционном развитии и оцениваемая с позиций коммунистической партийности. Последнее означало, что художник должен видеть будущее в настоящем, т. е. изображать сегодняшнюю жизнь как наступающее будущее. В результате идеал сливался с реальностью, а «правдивое изображение жизни» становилось одновременно и творением красоты. Таким образом, социалистический реализм совмещал в себе черты и нормативности классицизма и мифологизма романтиков и становился логическим завершением всего «большого реализма».

В это же время М. Лифшиц начинает тщательно выбирать из текстов К. Маркса и Ф. Энгельса все высказывания о красоте и искусстве и составляет из них антологию, вышедшую первым изданием в 1933 году и переизданную в более полном варианте в 1938 году (затем эта антология многократно переиздавалась). В том же году он выпускает антологию «В. И. Ленин о литературе и искусстве» (также впоследствии многократно переиздававшуюся). Считается, что этими антологиями был заложен фундамент марксистско-ленинской эстетики. Составитель антологии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» пишет во введении к ней, что высказывания классиков марксизма об искусстве являются краеугольным камнем марксистской философии красоты и искусства.

Характер подборки материала в антологии Лифшица, распределение его по рубрикам и ранжирование по степени важности — все это получило неоднозначную оценку в печати. Высказывались сомнения, можно ли считать подборку разрозненных цитат доказательством существования эстетической теории у основоположников марксизма.

Марксистско-ленинская эстетика в 50–60-е годы. В конце 30-х годов сложилось убеждение, что фундамент марксистско-ленинской эстетики заложен. Но вплоть до второй половины 50-х годов

эстетика просуществовала в состоянии некоего «анабиоза», никаких сколько-нибудь заметных концепций в это время не создавалось, да и не могло быть создано, так как репрессивная политика руководящих кругов по отношению к художественной жизни (кампании против литераторов и композиторов 1946 и 1948 годов, кампания «по борьбе с космополитизмом» 1948–1949 годов) не вызывала желания высказывать что-то выходящее за рамки строго установленных норм мышления. Оживление началось после XX съезда коммунистической партии (1956), и уже к концу 50-х годов стало явственно ощущаться движение эстетической мысли, хотя и по нормированному пространству, но все же дающему некоторый простор для интерактивного взаимодействия различных точек зрения, позиций, концепций, переходящих даже в целые направления.

К началу 60-х годов в связи с созданием кафедр марксистско-ленинской эстетики в Москве, Ленинграде, Свердловске, Киеве, выходом первых учебников¹, периодических изданий² и научных монографий³, допустимо считать, что марксистская эстетика как самостоятельная часть марксистской философии сложилась.

С середины 50-х годов разгорелась дискуссия о сущности красоты, в которой были представлены четыре позиции. Самая первая — так называемые «природники» (И. Астахов, Н. Дмитриева, М. Овсянников, Г. Поспелов и др.) — в строгом соответствии с марксистским учением о первичности природы и неисчерпаемости ее качеств утверждали, что красота является таким же объективным свойством природы, как и все прочие. Но тут сразу же возникают возражения: природа сама по себе является носителем материальных свойств, но можно ли считать такие эстетические качества, как гармония, изящество, грациозность и т. д., материальными? Если бы они были таковыми, они поддавались бы фиксации приборами, и эстетика встала бы в один ряд с такими естественными науками, как физика, химия, биология и т. д. Но этого до сих пор не произошло, да и не может произойти, так как

¹ Казан М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1963–1966. Ч. 1–3.; Боров Ю. Б. Введение в эстетику. М., 1965; Марксистско-ленинская эстетика. М., 1966, М., 1973.

² Вопросы эстетики. № 1–9. М., 1958–1972; Эстетика и жизнь. Вып. 1–6. М., 1970–1979; Проблемы этики и эстетики. Вып. 1–5. Л.: ЛГУ. 1971–1976; О современной буржуазной эстетике. Вып. 1–3. 1963–1972.

³ Боров А. И. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.

невозможно отрицать зависимость эстетических суждений от вкусов и идеалов субъекта.

Сторонники так называемой «общественной» (или «общественнической») концепции (Ю. Боров, В. Ванслов, Л. Столович) рассматривали прекрасное как объективно-общественное свойство, подобное обоснованной марксизмом экономической стоимости как *социального свойства* вещей-товаров. Но это не означало сведение эстетического к стоимости, которая является ценностью экономической, а не эстетической. Таким образом, можно сказать, что представители «общественной» концепции красоты осуществили аксиологическую переориентацию эстетики и дали толчок развитию марксистской аксиологии в целом.

Третья позиция в трактовке красоты, представленная М. С. Каганом, ведет свое происхождение от эстетики Чернышевского. Согласно Чернышевскому, прекрасное есть жизнь, какова она должна быть по нашим понятиям. Жизнь, соответствующая нашим понятиям, представляет собой идеал. Отталкиваясь от этих положений Чернышевского, М. Каган формулирует определение красоты как совпадение действительности с общественным идеалом, или как соответствие жизни идеалу общественного развития. Разные способы соотнесения действительности с идеалом дают и другие, помимо красоты, категории эстетического. Если красота — соотнесение по качеству, то возвышенное — соотнесение по количеству, а трагическое и комическое — воплощают в себе их динамические отношения¹.

Сторонников четвертой позиции по отношению к красоте и эстетическому негласно называли «трудовиками» из-за их стремления рассматривать все эстетические проблемы сквозь «призму труда». К ним можно отнести С. Гольдендрихта, Ю. Давыдова, К. Кантора, Л. Пажитнова, В. Тасалова, Б. Шрагина и др. Формально их теоретическим ориентиром были «Экономическо-философские рукописи 1844 года» К. Маркса (только в конце 50-х годов введенные в научный оборот), где говорилось об универсальном характере труда, в процессе которого происходит освоение мира «по законам красоты». Но за этим теоретическим прикрытием скрывались и другие тенденции, которые становятся понятными, если обратить внимание на то, что одновременно с молодым Марксом они поднимали на щит концепции эстетики

¹ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л.: ЛГУ, 1971; Искусство в системе культуры. Л., 1978.

«жизнестроения» и «производственничества» 20-х годов. Оправданием обращения к ним служило то обстоятельство, что в начале 60-х годов происходило формирование теории и практики дизайна, утверждение в архитектуре и прикладном искусстве функционализма, сменившего сталинский стиль «ар-деко».

Все это показывает, что увлечение дизайном и наследием 20-х годов было своего рода оппозиционным уходом от официальной доктрины искусства как «правдивого отражения реальности» в открывшуюся более свободную область творчества. Но осталось магическое притяжение утопических идей о превращении в коммунистическом обществе искусства в форму производительного труда, о срастании красоты с пользой, о полном растворении искусства в жизни.

Главным завоеванием «трудовой концепции красоты» можно считать смещение акцентов с отражения на деятельность, создание теории проектной культуры, начало разработки системного подхода к гуманитарным явлениям (семинары Г. Щедровицкого в Институте технической эстетики)¹.

В учении об искусстве системный подход конкурировал с гносеологическим, сформированным еще в 30-е годы. Главным идеологом гносеологической «партии» в эстетике оставался М. Лифшиц. Хотя после прошедшей в 1959 году дискуссии о реализме от теории «большого реализма» официально отказались, Лифшиц продолжал настаивать на том, что подлинное искусство является реализмом — верным образным отражением действительности, а неподлинное (декаданс и «авангард») формалистическим и античеловеческим.

Тем не менее параллельно с гносеологической линией в эстетике 60–70-х годов развивались другие направления, в которых искусство трактовалось как многогранное и многостороннее явление. Возникли школы системного анализа искусства.

Системный анализ искусства. Методология системного подхода к искусству четко прослеживается в работах М. С. Кагана. Каган обратился к исследованию места и функций искусства в обществе и культуре в целом и среди различных форм культуры (религии, морали, философии, науки), искусства как особого вида деятельности в системе человеческой деятельности, места различных видов искусства в системе

¹ Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. М., 2004.

исторического развития культуры, системы видов, родов и жанров искусства, художественной деятельности как системы взаимосвязи художественного творчества, бытия художественных произведений и художественного восприятия, художественной культуры как системы институтов производства, функционирования и потребления художественных ценностей.

Не отрицая того, что искусство способно глубоко проникать и воспроизводить реальность, Каган указывает одновременно на то, что художественный образ есть еще и ее оценка, выражающая отношение художника к миру, и ее преобразование с помощью творческого воображения, из чего следует, что искусство не может быть простой копией окружающей действительности. В художественном мире, созданном фантазией творца, объективное сопрягается с субъективным, духовное с материальным, классовое с национальным, индивидуальное с общечеловеческим. Обладая гносеологической, аксиологической (ценностной), творческой сторонами, искусство несет человеку художественную информацию о мире и о нем самом, поэтому оно включается в мир человеческого общения и выступает как специфический художественный язык¹.

Развернувшиеся исследования структурной сложности организации художественного произведения показали, что оно может сближаться в одних отношениях с наукой, в другом — с моралью, в третьем — с техническими конструкциями, в четвертом — с языком, быть зеркалом культуры и при этом сохранять свою суверенность².

В ряде исследований было показано, что искусство является могучим средством приобщения индивидуального человеческого опыта к общечеловеческому³.

Подводя итоги 60–70-х годов, можно сказать, что многое из того, что мы находим в отечественной эстетике в последующие десятилетия, берет начало из того времени. Большое значение для эстетики имело сложение марксистской аксиологии как самостоятельной науки. После того как

¹ Каган М. С. 1) Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971; 2) Морфология искусства. Л., 1972; 3) Человеческая деятельность. М., 1974.

² Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976; Галеев Б. М. Человек-Искусство-Техника. Казань, 1985; Зись А. Виды искусства. М., 1979; Столович Л. Н. Жизнь, творчество, человек. М., 1985.

³ Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Свердловск, 1969–1971. Ч. 1–2.; Зись А. Искусство и эстетика. М., 1975; Ильенков Э. В. Идолы и идеалы. М., 1969; Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. М., 1978.

теория ценности была признана неотъемлемой частью марксистской философии, споры о красоте утихли. Обвинять в субъективизме тех эстетиков, которые определяли красоту как ценность, т. е. соотносили ее со вкусом, с идеалами, нормами, исходящими от субъекта, стало невозможно. Аксиологический аспект был включен на равных правах с гносеологическим в искусство.

Первое издание книги Л. Выготского «Психология искусства», написанной за 40 лет до ее выхода в свет в 1965 году, дало толчок началу психологических исследований в эстетике, которые очень быстро переросли в комплексный — с участием многих наук (естественных и гуманитарных) — анализ художественной деятельности. Симпозиумы по комплексному изучению художественного творчества собирались сначала в Ленинграде, затем и в других городах¹.

К этому же моменту можно приурочить начало разработки семиотического анализа искусства. В Тарту под руководством выпускника Ленинградского университета и тесно связанного с ленинградской филологической школой проф. Ю. Лотмана начала работать школа по структурному изучению знаковых систем, распространившемуся далеко за рамки искусства, буквально на все явления культуры².

К 60-м годам относится и рождение социологии, сначала как автономной философской науки, затем создавшей свои «дочерние» ответвления, в том числе и социологию искусства, разделившуюся на теоретическую³ и прикладную⁴.

В это же время широким фронтом развернулись исследования по истории русской и мировой эстетической мысли. Были изданы хрестоматии по истории эстетической мысли и отдельные труды классиков мировой эстетики в серии «История эстетики в памятниках и документах», насчитывающей десятки томов, созданы труды по истории

¹ Содружество наук и тайны творчества. Л., 1968; Художественное и научное творчество. Л., 1972; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве; Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.

² Труды по знаковым системам. Семиотика. Т. 1–25. Тарту, 1964–1992.

³ Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968; Новожилова Л. И. Социология искусства. Л., 1968; Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л.: ЛГУ, 1980.

⁴ Вахеметса А. Л., Плотников С. Н. Человек и искусство. Проблемы конкретно-социологических исследований искусства. М., 1968; Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура Л., 1974; Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни людей. СПб., 2001.

эстетики, написанные с марксистских позиций¹. Важным событием в научной жизни явилась публикация монументальной многотомной «Истории античной эстетики» А. Ф. Лосева.

В эстетику стали проникать идеи теории информации, кибернетики, математических методов анализа, возникла новая наука — искусствометрия².

Последующие два десятилетия прошли под знаком углубления и совершенствования тех «наметок», которые были заложены в 60-е годы, хотя политический климат не всегда и не во всем позволял свободно разворачиванию новых начинаний. Тем не менее перекрыть дорогу новаторским идеям было уже невозможно. Те положения марксистской эстетической теории, которые имеют научный смысл, оказались востребованными в проблемном поле постмарксистской философии, начало официального существования которой можно условно датировать рубежом 80–90-х годов. В целом же как идеологическая доктрина марксистско-ленинская эстетика осталась в прошлом.

Постмарксистская эстетика 90-х годов. Синергетическая парадигма в эстетике. Заметные перемены, происходившие в нашем обществе в последние десятилетия XX века, отразились и на смене парадигм в эстетике. Одним из ее проявлений стало ощущение кризиса методологии тартуской школы семиотики. Первым критическим выступлением не с позиций официальной марксистской эстетики (подобной критики было предостаточно в предшествовавшие годы), а со стороны бывшего участника самой этой школы, превратившегося в ее «диссидента», была статья Б. М. Гаспарова «Тартуская школа 60-х годов как семиотический феномен», опубликованная в 1989 году

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962–1970. Т. 1–5.; Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962; Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965; Маца И. Л. История эстетических учений. М., 1962; Овсянников М. Ф., Смирнова З. Н. Очерки истории эстетических учений. М., 1962; Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968; Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века. Л., 1972; Лекции по истории эстетики / Под ред. М. С. Кагана. Л.: ЛГУ, Т. 1–4. 1973–1980; Идеи эстетического воспитания. М., 1974. Т. 1–2; Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978; Шестаков В. П. Очерк истории эстетической мысли. М., 1979; Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века. Л., 1983; История эстетической мысли. М., 1985–1992. Т. 1–5.

² Моль А. Теория восприятия и эстетическая информация. М., 1966; Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. М., 1972.

в Wiener Slavistischer Almanach¹. Автор статьи достаточно четко сформулировал основные методологические принципы анализируемого им феномена, но сделал это так, чтобы подвести читателя к выводу о том, что структурно-семиотическая методология не имеет перспектив. Связывая методологию структурного анализа феноменов культуры с принципами разделения коммуникативной сферы на язык и речь, разработанными Ф. Соссюром, Гаспаров показывает, как участники Тартуской школы увлеклись идеей выявления стоящей за каждым явлением культуры, интерпретируемым ими как текст, некой абстрактной структуры, несущей в себе код, задающий правила построения всех текстов той культурной сферы, на которую они распространяются. По мнению автора статьи, с одной стороны, это давало возможность выявить строение и правила функционирования многих сложных явлений (текстов) культуры, включая художественные тексты (подробнее см. главу 19 «От “формальной школы” к структурному анализу текста»). Но с другой — создавало уверенность в возможности привести хаос эмпирического мира в «упорядоченный космос», свести всю многосложную явленность культуры в единую систему: «Идеальное единство всей получаемой картины и в то же время идеальная ее закрытость, намеренное отстранение от внесистемной открытости и неоднородности мира и от эмпирической научной традиции как внеположного хаоса — таковы были черты этой семиотической утопии»².

Острота постановки вопросов в статье Б. М. Гаспарова вызвала ответную реакцию как Ю. М. Лотмана, так и других участников семиотической школы. В разгоревшейся полемике отмечалось, что Гаспаров сгустил краски, изображая семиотическое сообщество как интеллектуальную элиту, изолированную от остальной научной жизни в стране. Замечено было также то, что он проводил параллель между «замкнутостью» семиотической школы с ее особым эзотерическим языком, непонятным для «непосвященных», и «закрытостью» применяемого ею структурного метода, позволяющего с помощью дедукции из исходных принципов объяснять любое явление искусства и культуры, отвлекаясь от его индивидуального своеобразия, условий функционирования, внешних связей и взаимодействий. Конечно, в этих утверждениях содержалась немалая

¹ Публикация на рус. языке см.: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

² Там же. С. 92.

доля передержек, ведь даже в самый апогей структурно-семиотических исследований на рубеже 60–70-х годов в работах Лотмана структура художественного текста рассматривалась на фоне культурного контекста его функционирования, а внутритекстовые связи соотносились с внетекстовыми.

И все же выступление Гаспарова наряду с другими факторами повлияло на то, что методология структурного анализа в Тартуской школе и у самого Лотмана стала эволюционировать в сторону большей открытости и многосторонности. В работах начала 90-х годов¹ признанный мэтр структурализма заявлял о невозможности объяснить реальные культурные процессы путем выведения их из одной только генеративной структуры. Он склонялся к признанию фактора случайности, нарушающего линейный ход причинно-следственных зависимостей, приветствовал введение положений нелинейной динамики и перенесение в гуманитарные науки идей синергетики, нашедшей развитие в естественно-научных трудах И. Пригожина и его школы. На огромном историко-литературном материале Лотман подробно показывал, как периоды плавного развития культуры сменяются взрывными, что на языке синергетики означает прохождение процессом точки бифуркации, когда равновесное состояние системы сменяется настолько неравновесным, что малейшая, непредусмотренная предыдущим развитием случайность может столкнуть систему на совершенно неожиданный путь дальнейшего движения. В такие моменты особенно сильно возрастает роль субъективного, личностного фактора в развитии культуры. Такова была историческая ситуация, сложившаяся в России в петровское время, неоднократно возникавшая и позже, если вспомнить кризисные моменты с выбором власти в послепетровские десятилетия, катастрофы XX века вплоть до современности (надо учитывать, что эти работы Лотмана создавались в начале 90-х годов в ситуации неопределенности выбора Россией своего будущего). Тартуский исследователь культуры писал о том, что в моменты кульминации исторического напряжения, когда общество стоит на распутье дорог, вступление на одну из них окажется связанным с действием скрытого аттрактора, а не «законами истории», с помощью которых случайные повороты на историческом пути человечества возводились марксистской историографией в ранг безальтернативных.

¹ Лотман Ю. М. 1) Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004; 2) Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера СПб., 2004.

Одним из основополагающих принципов синергетики как учения о саморазвитии систем является идея о направленности системы к самосовершенствованию. Этот принцип стал концептуальной основой модели развития мировой культуры в работах В. П. Бранского. Его труд «Искусство и философия» представил историю мировой культуры как действие закона дифференциации и интеграции идеалов в виде волнообразного движения трагикомизма. По мысли автора, трагическое чувство крушения идеалов преодолевается комизмом как антиидеалом. Волны трагикомизма выявляют состояние трагикомического хаоса (трагикомических контрастов), в недрах которого зарождается тенденция перехода к альтернативным интегративным идеалам, т. е. к новому структурированию (порядку), возникновению более сложных контрастов. Таким образом, в недрах трагикомического хаоса зарождается трагикомическая гармония как система контрастов и равновесий: «Диалектическая спираль, возникающая спонтанно в ходе смены поколений — превращение идеала в свою противоположность приводит к возникновению контраста, а синтез противоположных идеалов «уравновешивает» этот контраст, серия же витков спирали формирует иерархию контрастов и равновесий»¹. Бранский считает, что понятие «духовности» получает свое наиболее полное и глубокое выражение в законе дифференциации и интеграции идеалов. Именно этот закон «связывает природу духовности с проблемой взаимоотношения порядка и хаоса и, следовательно, порядка и свободы»².

Исследователь полагает, что в целом история мировой культуры движется в направлении к суператтрактору, которым являются *абсолютное художественное произведение* (как единство разума, устанавливающего порядок, и чувств, устремленных к хаосу) и *сверхчеловек*, обладающий абсолютным сопереживанием всех прошлых положительных и отрицательных эмоций, что создает возможность приблизиться к вершине развития эмоциональных способностей человека. Отсюда автор делает вывод, что абсолютная красота не привносится в мир извне, а является продуктом развития и самоорганизации самого мира.

Идеи об объективных основаниях красоты, гармонии и совершенства, основанные на синергетических принципах, характерны и для других исследователей. Так, В. И. Самохвалова трактует красоту как

¹ Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград, 2000. С. 670.

² Там же. С. 672.

«организацию, выравнивающую хаос», предлагает расширить сферу эстетики от области искусства до «сферы действия общих законов существования, обнаружения мира в его динамике», и трактует *эстетическое состояние* как «достижение высшего равновесия, гармонизации человека и мира»¹. Подобные взгляды содержатся и в книге Н. И. Киященко «Эстетика–философия–наука», в которой совершенство и гармония трактуются как объективные характеристики мира, а эстетические системы — как самые совершенные и упорядоченные².

Обращение к синергетике как методологии исследования саморазвивающихся сверхсложных систем не было данью моде, оно было вызвано потребностью нового уровня осмысления исторического развития культуры и искусства. Синергетические идеи в эстетике были широко представлены в работах М. С. Кагана, ставшего одним из лидеров введения методологических принципов и идей синергетики в эстетику и философию культуры. В монографиях «Эстетика как философская наука», «Философия культуры», «Введение в историю мировой культуры»³ Каган показал, как работает синергетическая методология в изучении истории культуры и искусства. К концу 80-х годов он, будучи до этого приверженцем системного подхода, пришел к пониманию его ограниченности при исследовании закономерностей развития истории культуры и искусства, поскольку тот давал возможность рассматривать предмет только в аспекте синхронии, устойчивости структур. Стала очевидной недостаточность доминирования традиционного для марксизма детерминационного подхода, выявляющего лишь внешние причины изменения систем, что приводило к мысли об однолинейности и предопределенности развития из прошлого в настоящее, к абсолютизации всеобщности, необходимости, порядка и недооценке случайности, свободы, вариативности, а следовательно, к нивелированию индивидуального начала в историческом процессе, роли личности, лишенной такого ее неотъемлемого качества, как свобода выбора и творческое проектирование, без которых невозможно существование субъекта творчества, культуры, истории. Каган видел в синергетическом подходе путь к преодолению концептуального кри-

¹ Самохвалова В. И. К пониманию эстетики как науки в современном контексте. М., 2003.

² Киященко Н. И. Эстетика — философия — наука. М., 2005.

³ Каган М. С. 1) Введение в историю мировой культуры: В 2 кн. СПб., 2002; 2) Философия культуры. СПб., 1996; 3) Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

зиса, который переживало отечественное гуманитарное знание после прекращения доминирования марксистской идеологической парадигмы. Он считал, что, сохраняя свойственное марксистской трактовке представление о закономерном и целостном характере исторического развития культуры и искусства, синергетика значительно расширяет горизонты понимания культурных процессов, давая возможность по-новому осмыслить происходящие процессы взаимодействия состояний порядка и хаоса в художественной культуре, эстетическом сознании, в развитии каждого вида и жанра искусства.

Особое значение Каган придает осмыслению переходных стадий в процессе развития культуры и искусства: от первобытного синкретизма к трансформации мифологического сознания при становлении и утверждении традиционной культуры Запада и Востока, затем к личностно-креативной, инновационной модели культуры и, наконец, к смене модернистского индивидуализма и креативности современным тандемом постмодернизма и массовой культуры. По мысли автора, опираясь на такой анализ, возможно наметить очертания футурологического проекта будущего движения, избегая субъективных оценочных суждений. С позиций этой методологии возможно также рассмотрение процессов не только глобально-исторического, но и более узкого масштаба, например, динамики развития художественного творчества и восприятия, развития морфологической системы искусства.

Каган предлагает следующие основания исследования процессов развития культуры и искусства. Он обращает особое внимание на то, что духовная детерминация человеческой деятельности открывается в переходных состояниях от одного типа упорядоченности к другому, когда в состояниях дезорганизации (хаоса) открывается широкий спектр возможностей выбора траектории дальнейшего движения, что характеризует эти процессы как полилинейные. Анализ процессов развития истории предполагает выявление *хроноструктуры* процесса самоорганизации через соотношение дезорганизации и реорганизации; движение от укрепления порядка к его расшатыванию, вызреванию в хаосе новых системообразующих сил, а затем становление и утверждение нового гештальта. В состояниях резкого изменения исторической ситуации особую роль играют случайности и аттракторы (факторы притяжения), определяющие выбор оптимальной траектории преодоления хаоса и выход на новый уровень самоорганизации системы. Процесс развития культуры и искусства осуществляется таким образом, что уходящие эпохи не исчезают, а продолжают участвовать в той или иной

степени в развитии последующих эпох культуры — так обнаруживается нелинейность развития. Развитие художественной культуры — это непрерывный, спонтанный и интуитивный поиск оптимального пути развития, который всегда внутри себя предполагает поливариантность. Таким образом, синергетика позволяет понять, что гарантией развития является закономерная связь настоящего не только с прошлым, но и с будущим (аттрактором для процессов), а генетический вектор истории дополняется прогностическим, который открывает имманентные тенденции саморазвития, способствующие превращению прошлого в настоящее, а настоящего в будущее.

Следовательно, и этот вывод, сделанный М. С. Каганом, очень важен для эстетики: развитие культуры — следствие внутренней детерминации процесса, т. е. саморазвития, а это значит, что принципы периодизации истории культуры и искусства должны быть основаны на внутренних, а не внешних качествах процесса. Таким образом, развитие предстает как внутренне мотивированный и целенаправленный процесс. При этом следует понимать, что прогноз носит вероятностный характер, он правомерен только в макромасштабе исторического процесса, кроме того, прогнозировать можно только общие тенденции, а не конкретные проявления процесса. В книге «Эстетика как философская наука» Каган дает синергетическое описание общих черт исторического развития художественной культуры в системе культуры. Современную стадию развития культуры и искусства Каган трактует как постепенное вызревание тенденции преодоления хаоса из контрастов элитарной и массовой культуры, индивидуализма и конформизма, эстетизма и китча через ироничное преодоление традиционализма и модернизма, игру, стилизацию, соотнесенность различных культурных кодов на пути к плюралистической полифонии, многоуровневому диалогу как аттрактору современного состояния культуры. Ученый подчеркивает особую роль искусства как самосознания культуры, воплощающего образ нового преодоления культурных разрывов.

На смену идеям об однонаправленности, финальности истории или концепции замкнутых локальных цивилизаций Каган предлагает новое видение диалектической взаимосвязи единства историко-культурного процесса и его конкретных форм. Такие выводы стали существенным шагом вперед по сравнению с марксистской концепцией внешне детерминированного и однолинейного развития культуры и искусства. Синергетический подход к проблеме исторической динамики искусства и культуры наметил переход к новой парадигме полифонического по-

нимания исторического развития, которая получила свое продолжение в исследованиях XXI века.

Использованию методов синергетики в гуманитарных науках, в том числе в эстетике, посвящен ряд статей в книжной серии «Синергетическая парадигма»¹. Лавинообразный рост работ в этой области сделал актуальным создание новой серии: «Синергетика в гуманитарных науках». В этой серии вышло несколько книг, имеющих непосредственное отношение к эстетике².

Аксиологический подход к эстетике. Большое значение для эстетики имело становление марксистской аксиологии как самостоятельной науки в 60-е годы XX века. Исследования в этой области продолжились и в постмарксистский период — в последнее десятилетие минувшего и первое десятилетие нового столетия. В 1994 году Л. С. Столович выпустил книгу, представляющую собой не только исторический экскурс в центральные проблемы эстетики, но и первое в нашей стране полное изложение истории аксиологии³. Продолжением этой работы служит его история русской философии⁴, где уделяется большое внимание аксиологическим учениям русских мыслителей, и сборник трудов, обобщающий то, что сделано им за последние десятилетия⁵. В него вошли как новые, так и издававшиеся ранее труды по истории эстетики и аксиологии. По словам Л. Н. Столовича, ценности выражают меру «свободного развития человеческой личности и общества, развитие самой свободы»⁶.

¹ *Копцик В. А. Синергетика искусства. Системно-симметрологический подход // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. М., 2000; Леонтьев Д. А., Белоногова Е. В. Индивидуальные стратегии восприятия живописи // Синергетическая парадигма. Вып. 2. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002; Копцик В. А. Синергетическая семиотика и композиционная симметрия в поэзии Пушкина: опыт естественнонаучного анализа // Синергетическая парадигма. Вып. 2. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.*

² *Белоусов К. И. Синергетика текста. От структуры к форме. М., 2008; Евин И. А. Искусство и синергетика. М., 2009; Москальзук Г. Г. Структура текста как синергетический процесс. М., 2010.*

³ *Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина. М., 1994.*

⁴ *Столович Л. С. История русской философии. Очерки. М., 2005.*

⁵ *Столович Л. С. Мудрость. Ценность. Память. Тарту; Таллинн, 2009.*

⁶ *Столович Л. Н. Об общечеловеческих ценностях // Вопросы философии. 2004. № 7. С. 90.*

Вопросы эстетики занимали важное место в философских работах, рассматривающих проблематику теории ценности в целом, — в книгах М. С. Кагана¹ и Г. П. Выжлецова². Проблеме ценности в философии и эстетике был посвящен специальный выпуск «Вестника Санкт-Петербургского университета»³.

Аксиологическая проблематика эстетики пересекла рубеж веков и продолжила существование в XXI веке. В этом отношении нельзя не упомянуть книгу А. В. Гулыги «Эстетика в свете аксиологии»⁴. Ее автор защищает классические принципы эстетики, прежде всего категорию прекрасного, показывая связь красоты с нравственностью и с истиной. Более того, автор убеждает, что красота является важным оценочным принципом в каждом творческом начинании, включая создание научных теорий и технических конструкций. Присутствие гуманистического начала красоты — важный показатель правильности пути, избранного в любом деле.

Литература

Источники

1. Богданов А. 1) Искусство и рабочий класс. М., 1918; 2) Наука и рабочий класс. М., 1918; 3) Элементы пролетарской культуры. М., 1920.
2. Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1927.
3. Фриге В. Очерки социальной истории искусства М., 1923.
4. Иоффе И. Избранное. 1920–1930-е годы. СПб., 2006.
5. Из истории советской эстетической мысли 1917–1932 годов. М., 1980.
6. Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.
7. Лунагарский А. В. Собр. соч. в 8 т. М., 1968. Т. 7.
8. Вопросы эстетики. Ежегодник. 1958–1968 Т. 1–9.
9. Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1988.
10. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997.
11. Столович Л. Н. Жизнь — творчество — человек. Функции художественной деятельности. М., 1985.
12. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.

¹ Каган М. С. Философская теория ценности. СПб., 1997.

² Выжлецов Г. П. Аксиология культуры. СПб., 1996.

³ Вестник Санкт-Петербургского университета. 1997. Вып. 2. № 13.

⁴ Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. М., 2003.

Дополнительная литература

1. Беляя Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. М., 1989.

Оценка творчества членов литературной группы «Перевал» с современных позиций.

2. Шешуков С. Неистовые ревнители. М., 1984.

Взгляд на деятельность РАПП и издаваемых ею журналов из второй половины XX века.

3. Из истории советской эстетической мысли. М., 1967.

Сборник статей, посвященный разным периодам в развитии советской эстетики предшествующих десятилетий.

4. Мазаев А. И. Концепция производственного искусства 20-х годов. М., 1975.

В книге подробно рассматриваются сильные и слабые стороны представителей «эстетики жизнестроения» и «производственного искусства» 20-х гг. прошлого века.

5. Мазаев А. И. Искусство и большевизм. 1920–1930. М., 2007.

Драматическая история советской эстетики, литературы и живописи, данная через судьбы отдельных личностей и их творчества.

6. Паперный В. З. Культура два. М., 1996.

Оригинальное исследование особенностей развития эстетической мысли в нашей стране на базе исследования эстетики архитектуры на протяжении нескольких десятилетий (20–50-е гг.).

Темы семинарских занятий

1. Марксистская эстетика в России: предпосылки и особенности формирования.

2. Эстетические идеи Г. В. Плеханова.

3. Эстетические взгляды А. А. Богданова и А. В. Луначарского.

4. Концепции художественных объединений 20-х годов XX столетия: «Перевал», ВАПП (РАПП), ЛЕФ.

5. Социология искусства 20-х годов.

6. Гносеологический подход в марксистской эстетике 30-х годов: искусство как познание.

7. Теория реализма.

8. Развитие марксистско-ленинской эстетики в 50–60-е годы. Красота как ценность.

9. Системный анализ искусства М. С. Кагана.

10. Использование идей синергетики в эстетике.

Темы курсовых работ

1. Особенности марксистской эстетики в России.

2. Эстетические идеи Г. В. Плеханова, их истоки и перспектива.

3. Эстетические представления А. А. Богданова.

4. «Организационная наука» А. А. Богданова. Влияние этого учения на марксистскую эстетику в России.

5. Деятельностный подход к искусству по А. А. Богданову и А. В. Луначарскому.

6. Эстетические позиции литературной группы «Перевал».

7. Эстетические позиции литературного объединения ВАПП (РАПП).

8. «Эстетика жизнестроения» группы ЛЕФ и «производственное искусство».

9. Зарождение дизайна в кругах авангардистов 20-х годов.

10. Социологические концепции искусства в советской эстетике 20-х и 60-х годов.

11. Теория социалистического реализма и ее противоречия.

12. Дискуссия о природе красоты в марксистско-ленинской эстетике 50–60-х годов.

13. Методология системного подхода к искусству М. С. Кагана.

14. Синергетическая парадигма в эстетике.

15. Аксиологические проблемы эстетики.

Глава 23

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИСКУССТВА

Феноменологическое направление в эстетике сложилось в 30–50 годы XX века на волне критики трансцендентального идеализма за «субъективизм» и «психологизм» и усиления ориентации во главе с Эдмундом Гуссерлем на возвращение от аналитики субъекта «назад, к самим вещам». В самом субъекте ценится поэтому не только активность мышления, но прежде всего способность *созерцания*. Если в экзистенциализме главная форма созерцания понимается как «слушание» (способность «слышать голос бытия» в трактовке Хайдеггера), то в феноменологии в основание отношения к бытию положено «беспредпосылочное видение». Следует специально отметить, что формы созерцания в обоих случаях никоим образом не тождественны формам чувственного восприятия. Экзистенциализм и феноменология как направления онтологии XX столетия — «новой» онтологии — критически оценивают возможности чистого разума в постижении бытия, но придают перво-степенное значение языку: «слушание» и «видение» рассматриваются в опосредованности сознания речью, и уже поэтому содержание этих актов не является невыразимо «субъективным».

В фокус исследования помещается онтологическая проблема эстетики: явленность бытия сознанию в эстетическом созерцании в качестве *интенционального предмета*. Через призму понятия интенциональности эстетический феномен подвергается фундаментальному анализу Хайдеггером, Мерло-Понти, Сартром, Левинасом, позиция которых оказывается таким образом переходной между феноменологией и экзистенциализмом. К первым же собственно феноменологическим опытам в эстетике можно отнести работы В. Конрада «Эстетический

предмет» (1904), М. Гайдера «Введение в феноменологию эстетического вкуса» (1913) и «Введение в эстетику» (1926), Р. Одебрехта «Основоположения эстетической теории ценностей» (1927). Однако наиболее значимо феноменологическая эстетика представлена именами Романа Ингардена, Николая Гартмана, Микеля Дюфренна.

Структура эстетического феномена в исследованиях Романа Ингардена. Польский философ Р. Ингарден (1893–1970) учился в Геттингене у Гуссерля и позднее тесно сотрудничал с ним во Фрайбурге. Первые труды Ингардена по эстетике были опубликованы в Германии, в том числе основополагающая работа «Литературное произведение искусства» (1931). Впоследствии преподавал в университетах Львова и Кракова. Основной труд — «Исследования по эстетике», где философ предпринял детальный анализ содержания и структуры эстетического феномена в различных видах искусства в русле эпистемологии Гуссерля.

Эстетический феномен как интенциональный предмет (предмет направленного внимания сознания) Ингарден называет также эстетическим предметом. Примечательно, что, анализируя его модификации, он начинает исследование с искусства слова и вводит необычные для литературоведческой традиции определения. На примере стихотворения А. Мицкевича «Аккерманские степи» Ингарден определяет «*двухмерность*» структуры *литературного произведения*. Это выражается в том, что возникающий при чтении произведения эстетический предмет имеет два измерения — как бы «горизонтальное» и «вертикальное». Первое из названных измерений означает определенную последовательность фаз в развертывании текста, которое происходит при чтении в реальном времени, но «*время*» произведения с ним не совпадает, так как принадлежит изображенному художественному «*миру*» и реконструируется в сознании читателя. «Вертикальное» измерение структурирует идеальное «*пространство*» произведения в любой момент времени и включает в себя четыре «*слоя*»: 1. «Языково-звуковое образование» — звучание читаемого текста, предполагающее соответствующий ритм и интонацию; 2. Смысловое содержание отдельных слов, предложений, включая идею произведения в целом; 3. Предметное изображение событий, героев, среды их обитания — изображенный в произведении «мир»; 4. Виды — конкретные образы, через которые предстает читателю содержание текста и которые в определенной степени «навязаны» текстом. «Вид» какой-нибудь вещи (например здания, горы,

человека и т. д.) составляет... конкретное зрительное явление, которое мы *переживаем, наблюдая* данную вещь, и в котором проявляются она сама и ее качества»¹. «Виды», данные в переживании, могут быть, помимо зрительных, также слуховыми, осязательными, связанными с воображением. Необходимо подчеркнуть, что «виды», согласно Ингардену, возникают в сознании читателя не произвольно, по принципу психологической ассоциации, но «в самом же произведении они пребывают как бы “наготове”, в некоем потенциальном состоянии»² и лишь актуализируются при чтении.

Другой сущностной особенностью литературного произведения является, согласно Ингардену, его «*схематичность*» — неполная определенность во всех слоях, предполагающая «*конкретизацию*» при чтении. Так, «схематичность» «языково-звукового слоя» текста выражается в возможности его конкретного варьирования интонацией, темпом произнесения в определенных пределах разными исполнениями, что означает также необходимость признания адекватным восприятие литературы только при чтении вслух. Неполная определенность смыслового слоя проявляется в различных интерпретациях произведения читателями, возможности дискуссии о нем. «Схематичность» предметного изображения обнаруживается в расхождении конкретного облика героев, пейзажа, интерьера, описанных в произведении, в сознании читателей, что становится наглядным в иллюстрациях текста разными художниками. И, конечно, «конкретизация» необходимо происходит в слое видов как актуализация потенциальных компонентов произведения. По мере «конкретизации» «мы, несомненно, выходим за пределы самого произведения, но делаем это, однако, в соответствии с его замыслом...»³. Таким образом, Ингарден детально раскрывает акт *чтения как сотворчества*. Идея «конкретизации» произведения искусства в процессе восприятия как сотворчества получила дальнейшее развитие в герменевтике Х. Г. Гадамера, в рецептивной эстетике Х. Яussa, В. Изера.

Произведение архитектуры как искусства Ингарден прежде всего отличает от реальной постройки, возведенной из различных материалов и зависящей от их характера и состояния. Постройка является

¹ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 28.

² Там же. С. 29.

³ Там же. С. 82.

лишь «бытийной основой» архитектурного произведения, которое сохраняет свою идентичность в рамках определенных физических изменений строения. Метафорически это существо архитектурного произведения Ингарден обозначает так: в отличие от здания собора, «Нотр Дам не намокнет под дождем». В феномене архитектуры он выделяет два «слоя»: 1. «Форма трехмерного геометрического тела», образованная из геометрически обработанных масс, составляющих произведение; и 2. «Слой видов», посредством которых с различных точек зрения открывается своеобразная логика соотношения объемов и целостность всего произведения. Слой видов подчинен при этом главной цели: *«показу формы тяжелого геометрического тела и специфической игры расположения отдельных частей геометрической фигуры по отношению друг к другу»*¹. Адекватное восприятие архитектурного сооружения предполагает поэтому видение его в разных ракурсах, обход здания, соотнесение его пропорций с собственным телом зрителя. Эту особенность структуры архитектурного произведения Ингарден тоже выразил метафорой: архитектуру необходимо также «воспринимать ногами».

Эстетическая ценность архитектурного произведения обусловлена прежде всего гармонической целостностью расположения масс и конструктивным единством сооружения, а также выраженностью в его облике назначения строения: храма, театра, парламента... В то время как живописное произведение, скажем, помещается в раму для акцентированного обособления изображенного пространства от реального мира, архитектура существенно отличается от других искусств тем, что она должна органично вписываться в природное окружение или городскую среду. Она требует значительных финансовых средств для возведения постройки и потому должна отвечать запросу заказчиков строительства, вкусам исторической эпохи и несет на себе ее печать. Эту особенность архитектурного искусства Ингарден также отмечает сравнением: в отличие от поэтов, композиторов, живописцев, среди «архитекторов не может быть непризнанных», поскольку без признания архитектурный проект не будет осуществлен. Учитывая, что архитектурное произведение создается в равной мере логически-конструктивной и эстетической способностью автора, Ингарден считает, что архитектура — самое творческое из всех искусств, что в ней наиболее полно и гармонично проявляется природа человека.

¹ Там же. С. 220.

С позиции феноменологии Ингарден, таким образом, суммировал и оригинально переосмыслил существовавшие к этому времени концепции архитектурного искусства.

Произведения живописи Ингарден подразделяет в соответствии со структурой эстетического предмета, отличного от его бытийной основы — реального полотна с нанесенными на него красками, на три типа. Первый тип — *«трехслойные картины»*, *«воспроизводящие определенную жизненную ситуацию»*, куда входят прежде всего картины «с литературной темой», «с исторической темой». Анализ этого типа картин Ингарден начинает с фрески Леонардо «Тайная вечеря». Они допускают словесное описание изображенного и включают в себя, во-первых, изучение сюжета, характеров персонажей, коллизии в их отношениях и т. п., во-вторых, «слой» изображенных предметов, значимых самим их подбором, фактурой и представленным ракурсом и, в-третьих, «слой» цветовых соотношений как «неизображающая картина в изображении». К этому типу картин относится также изображение религиозных сюжетов, хотя последние по существу имеют еще дополнительный слой, обусловленный представлениями о вере. В Новое время классикой «трехслойных картин» становятся жанровая живопись и портрет.

Второй тип — *«двухслойные картины»*, в которых из трех вышеперечисленных «слоев» остаются только предметный и цветовой «слои» и к которым относится пейзаж и натюрморт. Поскольку этот тип картин не имеет сюжета, в этом смысле не связан с «литературной темой» и даже расцветает как раз на волне критики «литературщины» в живописи, он является образцом автономности живописного произведения от литературы, самодостаточности живописи как вида искусства, и Ингарден называет его «чистой картиной».

Третий тип картин — *«однослойные»* — беспредметные или абстрактные картины, эстетический предмет в которых также отличается от полотна с нанесенной на него краской. Ингарден не признает убедительной аргументацию теоретиков, утверждающих, что присутствие других слоев в картине «не позволяет зрителю сосредоточиться на том, что, по мнению абстракционистов, только и важно в картине, — на системе цветовых пятен»¹. Философ детально показывает наличие эстетически ценных качеств не только в игре цветовых пятен, но в каждом из слоев картины, и живописный эффект картины связывает с достижением

¹ Там же. С. 370.

в произведении системной целостности всех эстетических качеств. Поэтому восприятие картин любого типа предполагает творческую активность зрителя — «конкретизацию» произведения.

«Однослойным» считает Ингарден и *«гисто музыкальное»* — *инструментальное* — произведение в качестве интенционального предмета, отличного от партитуры и автономного от текста. Оно существует как целостность в определенном соотношении звуков, подчинено единственному порядку следования фаз, и хотя и исполняется («конкретизируется») в реальном времени, от него не зависит. Более того, каждая фаза музыкального произведения несет на себе след звучания предыдущей фазы и предвосхищения последующей, что обозначается Ингарденом как явление ретенции и протенции. Многофазовое произведение со своими звуковыми и незвуковыми компонентами (мелодия и гармония, ритм и форма) образует поэтому целостный эстетический предмет, который, вразрез со всей традицией классификации искусства, утверждает Ингарден, имеет *квази-временную* структуру.

Многообразие художественных видов и жанров, таким образом, впервые объясняется философом не особенностями расположения произведения в пространстве и времени, т. е. не характеристиками материального носителя интенциональной предметности (артефакта), а вариациями содержания и структуры самого эстетического предмета. Феноменология Ингардена, таким образом, открыла перспективу анализа морфологии искусства как семиотической целостности, в которой различные виды и жанры искусства обусловлены не столько материалом и техникой воплощения, сколько дифференциацией самого художественного осмысления мира, в существенной мере предопределяемой искусством слова.

Вопрос о существовании искусства в целом, как бы ни варьировалась структура произведения в разных его видах, не случайно ставится Ингарденом в рамках аналитики литературы. Приводя «известное поучительное место» из «Поэтики» Аристотеля о том, что «задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться... Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо она говорит более об общем, а история о единичном, индивидуальном»¹, Ингарден дает этим основополагающим тезисам аристотелевской эстетики неожиданное истолкование. «То, чему подражает искусство, по Аристотелю, — заключает исследователь, — не является чем-то относящимся к области

¹ Там же. С. 177.

общего, о котором можно было бы говорить, например, в математике, ни даже ...об общих свойствах животных в зоологии. Это в сущности всегда какие-то единичные события (например когда речь идет о гневе Ахиллеса), какие могли бы произойти в мире конкретного и одноразового...»¹ Здесь идет речь, по Ингардену, о какой-то другой «общности», которая может сопровождаться изображением индивидуальных лиц и событий, для которой имена собственные выполняют специальную функцию. Аристотель впервые, согласно Ингардену, определил специфику художественного творчества как созидание «как бы существующего» (*квази-действительного*) возможного («правдоподобного») мира — «образа единичного бытия», обладающего одновременно общим и индивидуализирующим свойствами.

Исследования Ингардена намечали новый перспективный путь в эстетике первой половины XX века, имели широкий резонанс, и не случайно трактовка поэтики Аристотеля феноменологом перекликалась с интерпретацией ее глубоким исследователем античной эстетики А. Ф. Лосевым. «Там, где общее и единичное слиты до абсолютной тождественности, — заключает Лосев, — мы получаем выражение некоей неразложимой и ни на что не сводимой сферы — “последнюю смысловую конкретность вещи”, которая “потенциально есть общее, энергично же она есть единичное, индивидуальное»»². И польский, и русский философы заново открывают актуальность вывода Аристотеля, что эта сфера «нейтрально-бытийной действительности» «в виде *возможности* является подлинным предметом искусства»³.

Эстетический феномен в философской систематике Николая Гартмана. Наиболее систематизированное выражение феноменологическая эстетика нашла у немецкого философа Николая Гартмана (1882–1950), уроженца г. Риги (в то время — Латвия в составе России), выпускника Санкт-Петербургского университета, впоследствии ученика и сотрудника Германа Когена в университете Марбурга. Широкое научное признание философу принесли работы «Основные черты метафизики познания», «К основоположению онтологии», «Этика», «Возможность и действительность».

¹ Там же. С. 181.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 106.

³ Там же. С. 365.

Принимая фундаментальные постулаты эстетики марбургского неокантианства, Гартман, однако, поставил своей задачей выйти за пределы трансцендентального идеализма и вести эстетическое исследование с позиции «новой онтологии». Свою «Эстетику» (1953) он рассматривал как закономерное завершение предшествующего философского труда, поскольку анализ эстетической проблематики считал возможным только после разрешения основных проблем онтологии, гносеологии и этики.

Гартман продолжает исследование «слоев» эстетического предмета, начатое Ингарденом, но для него принципиально важно было поместить анализ различных видов искусства в системно упорядоченное поле эстетической проблематики. Более того, его уже интересует «структура и способ бытия эстетического феномена» не только в искусстве, но и в природе, его связь с бытием в целом. В поиске решения этой проблемы Гартман следует основоположениям феноменологии и вступает в полемику с марбургским неокантианством: первым условием эстетического акта он называет не творческую деятельность мышления, а созерцание. Отличие же эстетического созерцания от обыденного восприятия, по Гартману, состоит в том, что оно только «наполовину чувственное созерцание». Над ним возвышается созерцание «сверхчувственное», благодаря которому можно видеть то, «что непосредственно не схватывается чувствами: в ландшафте — момент настроения, в человеке — момент душевного состояния, страдания или страсти, в какой-нибудь разыгранной сцене — момент конфликта»¹. Созерцание в определенном смысле трансцендирует самое себя, для чего «кантовская сила воображения», устремляющая эстетическую рефлексию к сверхчувственному миру идей, и является, по Гартману, адекватным выражением.

Вслед за Когеном Гартман утверждает, что обыденное восприятие исторически освобождается от изначально присущих ему «компонентов чувства», «ради объективной ориентировки в мире», но в эстетическом созерцании эмоциональность сохраняет свою силу и проявляет себя свободно. В отличие от Когена, однако, Гартман подчеркивает, что эмоциональные компоненты являются не «субъективными примесями» к содержанию предметов, но, по своему источнику, «признаками объективно существующих отношений». Эстетическое созерцание «ставит рядом с объективностью познания... другую, собственно

¹ Гартман Н. Эстетика. М., 1958. С. 36.

эстетическую объективность, которая не смешивается с первой»¹. Оно не несет также тяжести морального долженствования, и в этом смысле «свободно от интереса» как познавательного, так и нравственного. Автономность эстетического созерцания проявляется в эстетической радости, корни которой лежат в самом предмете созерцания, что и объясняет «субъективную всеобщность вкуса», установленную Кантом, однако именно поэтому в отличие от Канта Гартман считает сопоставимой общезначимость вкуса со всеобщностью логического суждения.

Именно двоичная структура акта эстетического созерцания делает доступной особый слой бытия — эстетический предмет, который также двойственен. Сначала Гартман анализирует его в искусстве, поскольку этот анализ очевидно согласуется с устойчивыми традициями эстетики. В художественном произведении эстетический предмет «двухслоен», так как состоит из чувственного образа как «*переднего плана*», данного чувственному созерцанию, и «*заднего плана*» — идеи, доступной лишь высшему, «сверхчувственному» созерцанию. Далее Гартман ставит и проблему эстетического феномена в природе, но, не принимая объективного идеализма Гегеля, по-новому рассматривает эстетический предмет как частный случай *духовного бытия*: «Основной закон духовного бытия состоит в том... что оно не может существовать без подпирających его снизу слоев бытия»². Оно «заключено в реальную чувственную материю, т. е. благодаря ее особому формированию... подпирается ею. И, во-вторых, он гласит: духовное содержание, подпираемое сформированной материей, всегда нуждается в ответном действии живого духа... оно нуждается в созерцающем сознании»³. Предмет существует не сам по себе, а лишь для эстетически воспринимающего субъекта: «Что природа хотела нам что-то «показать», наполовину скрывая, наполовину обнаруживая, — этого, конечно, не может быть. Но быть показанным без желания к показу, ...это-то существует везде и всюду»⁴. В природе, таким образом, эстетический предмет также «двухслоен», но в нем через «передний план» проявляется в качестве «заднего плана» не идея, а особый слой реальности — духовное бытие, надстраивающееся над материей и существующее лишь для человека. В «бытии

¹ Там же. С. 84.

² Там же. С. 126.

³ Там же. С. 127.

⁴ Там же. С. 194.

для нас», по Гартману, естественные картины получают завершение, которого не имеет бытие само по себе, поэтому природа в эстетическом смысле возникает только благодаря человеку. Универсальная формула эстетического отношения к миру определяется философом как «отношение проявления заднего плана *через передний*», благодаря чему «бытие эстетического предмета» открывается («пробуждается») «для готового к восприятию живого духа».

Следуя кантианской традиции, Гартман исследует соотношение эстетического феномена с другими областями духовного бытия. С этой целью он вводит в анализ категорию ценности, вступая тем самым в полемику с Марбургской школой, «упорно отклонявшей» теорию ценностей как научно несостоятельную. По Гартману, бытие в целом предстает также человеку в совокупности ценностей, поэтому проблема своеобразия («особости») эстетического предмета должна рассматриваться как проблема автономии эстетических ценностей среди многообразия других ценностей.

Начиная классификацию ценностей «снизу», философ перечисляет следующие классы:

I. Ценности блага, охватывающие все ценности полезного для нас и служащего средством...

II. Ценности удовольствия, называемые обычно «приятным».

III. Жизненные ценности, присущие всему живому... Все, что полезно для жизни...

IV. Нравственные ценности, охватываемые понятием «добро».

V. Эстетические ценности, охватываемые понятием «прекрасное».

VI. Познавательные ценности; собственно только одна... «истина»¹.

Следует отметить, что в русле кантианской традиции Гартман включает из философского анализа религиозные ценности, поскольку «существование такого рода ценностей связано с определенными метафизическими предпосылками, которые не могут быть доказаны»². Три указанные последние класса Гартман относит к духовным ценностям, и проблема автономии эстетических ценностей предстает как их связь с «истиной» и «добром». Отрицая превосходство одной из духовных ценностей над другими, философ «предпочитает тезис эстетики Когена: «Природа и нравственность превращены в материал искусства»³, но он

¹ Там же. С. 477.

² Там же. С. 478.

³ Там же. С. 499.

дает этому тезису тем не менее оригинальную интерпретацию, опираясь на «закон обоснования» в «Этике» М. Шелера. Данный «закон обоснования», по Гартману, можно выразить следующим образом: целью поступка является не нравственная ценность, а ценность блага, поэтому кто исходит в своих поступках из заботы о собственных добродетелях, как раз этого не достигает. Нравственным называется поступок, совершаемый лишь из стремления к благу другого. Из этого следует, с одной стороны, что нравственная ценность возникает на «плечах действия» ценности блага, а с другой стороны, содержанием ценности блага не определяется высота достоинства нравственной ценности.

Аналогичным образом, по Гартману, связано «прекрасное» с «добром» и «истиной». Эстетические ценности могут «надстраиваться» над нравственными ценностями только в том случае, если последние адекватно осмысляются именно в своем нравственном содержании, но «уровень эстетической ценности не зависит от уровня лежащей в ее основе нравственной ценности»¹. Поэтому высокохудожественное произведение может быть создано и по поводу события незначительного в нравственном отношении. Эстетические ценности в этом смысле и обусловлены нравственными, и одновременно независимы от них.

Точно так же, согласно Гартману, эстетическая ценность не может быть изолирована от ценностей познания, хотя «только дети читают рассказы, воспринимая их как изображение реального». Без «правды жизни» искусство лишается достоверности, и эстетическая ценность не возникает. Однако она не возникает и в том случае, если искусство берет собственно познавательную ориентацию, изображая типы характеров, логику разрешения конфликтов. Искусство в качестве человековедения остается в пределах всеобщности понятий и как раз становится неправдоподобным, поскольку в самой жизни нет никаких чистых типов. Как ни парадоксально на первый взгляд, «знаток человека» часто бывает слеп в отношении человеческой индивидуальности, которая открыта, вслед за Когеном повторяет Гартман, не мысли, а «только любящему и проникновенному взгляду»: «Поэзия, как и искусство вообще... учит не отвергать и судить, а ценить и находить достоинства, относиться ко всему с любовью»².

¹ Там же. С. 503.

² Там же. С. 424.

Постижение индивидуальности человека как «открытие достойных любви ценностей» составляет собственную задачу искусства. Созидаемые художественным творчеством эстетические ценности оказываются поэтому и связанными с познанием, и независимыми от познавательной ценности.

Для Гартмана автономия эстетических ценностей распространяется также и на искусство, и на природу, она включает в себя независимость как от «духовных» ценностей истины и добра, так и от «жизненных» ценностей (здоровья, блага, удовольствия). Собственной областью проявления эстетического отношения является *индивидуальное бытие*, ускользающее от описания в абстрактно-научных или абстрактно-моральных категориях. Но это индивидуальное бытие в то же время не противоречит законам сущего, определяемого наукой, и не преступает законов должного, формулируемого моралью, поэтому в целом сфера его пребывания — «царство *возможного*». Эстетические ценности покоятся на свободе особого рода, в которой снято равновесие между возможностью и действительностью, существующее в реальном мире, но снято не в пользу необходимости, а в пользу возможности: индивидуальное здесь есть бытие возможного без бытия необходимого. Именно оно представляет «особый пункт реальной связи самой действительности», позволяющий художнику творчески видеть то, чего еще нет.

Таким образом, Гартман переосмыслил эстетическую концепцию марбургского неокантианства в ключе выявления бытийных оснований эстетического феномена: содержание эстетического «чистого» чувства как фундаментальной формы активности сознания субъекта (Г. Коген) соответствует особому «*слою*», или *модусу*, *самого бытия* — *возможному*. Оно находится в системной взаимосвязи с другими важнейшими модусами бытия: сущим как предметным содержанием научного «чистого» мышления и должным как интенции нравственной «чистой» воли. Поэтому эстетика становится завершающим звеном в системе философии, связуя этику и гносеологию на основе новой трактовки онтологической проблематики.

Находясь в оппозиции к трансцендентальному идеализму, Гартман искал опоры в крупнейших онтологических системах прошлого, более всего Лейбница, у которого впервые в Новое время основой всей системы категорий становится категория возможности. Главное различие «старой и новой онтологии» Гартман видит в том, что «новое понятие реальности не связано с материальностью и пространственностью, а лишь с временностью, процессностью и индивидуальностью.

Само бытие нельзя ни определить, ни объяснить. Но можно отличать виды бытия и анализировать их модусы... Модальный анализ — ядро новой онтологии»¹.

* * *

Феноменологическая эстетика, основанная на модальном анализе форм бытия, ориентированная на установление онтологического статуса категории «возможность», отвечала тенденциям науки первой половины XX столетия, в которой набирали силу исследования статистических закономерностей в природе и в социуме, теория вероятности, игровые концепции. Она открывала некоторые новые аспекты в изучении искусства, его места в культуре. А. Ф. Лосев, характеризуя современность эстетики Аристотеля, отмеченной и Ингарденом, в том, что она утверждает «полную свободу всей художественной сферы и от логики, и от этики, и от наук о природе», именно поэтому наделяет искусство уникальной функцией — формировать у человека «логику вероятностного мышления». Логика возможности, отличная от аподиктической логики науки, по убеждению Лосева, сегодня приобретает особое значение в связи с осознанием современной точной наукой, что «она не в состоянии обосновать саму себя и нуждается для этого в жизненных ценностях совсем “ненаучного”, вероятностного и, мы бы сказали, художественного характера»².

Интерпретация Гартманом философии Лейбница оказала существенное влияние на эстетическую мысль второй половины XX века.

Философские основы эстетики М. Дюфрэнна. Феноменологическая эстетика второй половины XX столетия ярко представлена во Франции. Тридцатилетний М. Дюфрэнн, вернувшись в 1945 году из германского плена, где в лагере он организовал «университет» для военнопленных, преподает философию в двух парижских лицеях как выпускник Эколь Нормаль. С 1948 по 1952 год он сотрудник научной организации CNRS, а с 1952 года три года замещает в Сорбонне заболевшего Р. Байе, видного эстетика. Трудно сказать, тогда ли окрепла у него та тесная связь между

¹ Гартман Н. Старая и новая онтология // Историко-философский ежегодник — 88. М., 1988. С. 322.

² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 255.

философией и эстетикой, которая была характерна для него всю жизнь и которая позволила справедливо назвать собрание его статей «Эстетика и философия», вышедшее в трех томах (1967, 1976, 1981 гг.). Для эстетиков интерес представляют такие монографии, как «Поэтическое» (1963) и первая из них «Феноменология эстетического опыта» (1953), а также «Опись априори. Поиск первоначала» (1981) и последняя работа М. Дюфренна «Глаз и ухо» (1991). Единственная переведенная на русский язык статья называется «Кризис искусства» (вошла во второй том указанного сборника «Эстетика и философия» (1976)) и представляет несомненный интерес с точки зрения как оценок происходящего в искусстве, так и представлений о его важном месте в культуре.

Эстетику М. Дюфренна нельзя рассматривать без анализа его философских взглядов. Будучи убежденным феноменологом, подключившимся к исследованиям в пору достаточно развитого метода Э. Гуссерля и значимости проблем человека (совместный с П. Рикером перевод работ К. Ясперса — «К. Ясперс и философия экзистенции» (1947), с предисловием самого К. Ясперса), Дюфренн полагал, что отношение субъект–объект, основополагающее для феноменологии, должно быть дополнено *чувственной характеристикой субъекта* и уточнением связей человека с «порождающей Природой», высшее достижение которой, по мнению Дюфренна, и есть сам человек, мыслящее, творческое существо.

Проблема доопытного знания. Первая опубликованная в 1953 году книга М. Дюфренна была посвящена эстетике — «Феноменология эстетического опыта» (второе издание в 1967 г.). Уже в первой работе М. Дюфренн сделал попытку дополнить феноменологию чувственными трактовками и самого субъекта и его связей с Природой. Главным в этом автор полагал разработку понятия *доопытного знания* (a priori). К этой проблеме он упорно возвращался в разных работах и свою предпоследнюю работу, его «философское завещание», он назвал «Опись априори, поиск первоначала» (1981). Характерно, что Дюфренн поддерживал М. Мерло-Понти как раз за стремление последнего выйти к первоначалу, в котором еще не было деления на субъект и объект. Это было основной задачей М. Дюфренна — дополнить и смягчить важное для феноменологии деление, данное человеку в восприятии: деление на активное, *интенциональное* сознание (субъект) и относительно пассивное состояние окружающей его предметной и природной среды (объект).

Характеристика априорного знания появлялась во многих работах Дюфренна. В очень ценимой им самим книге «Поэтическое» (1963,

второе издание 1973) характеристика априори начинается со ссылки на ранее им уже указанную *предустановленную гармонию* человека и мира. «A priori есть одновременно то, что человек знает до всякого опыта, и то, что опыт подтверждает как устанавливающее объект. Одновременно проявляются сила субъекта и структура объекта». Важным в анализе различных априори является то, что они открывают путь к рассмотрению эстетического восприятия как *первого контакта с Природой*, предшествующего практическому, технологическому воздействию на нее или ее научному осмыслению. Кроме того, эти априори помогают «сформулировать фундаментальные модальности отношений человека и Природы в том, как они предстают восприятию и как эстетическое восприятие их удерживает и усиливает... В этих исходных отношениях человека и Природы инициатива, возможно, принадлежит Природе».

Эстетические априори отличаются от логических или научных, которые легко формализуются. Они же могут быть относительно формализованы только в эстетике.

В эстетических и философских работах М. Дюфренн придерживался мнения, что цель анализа априорных элементов в сознании и в самом объекте ведет к выходу на *первоначало*, понимаемое как *отсутствие* разъединенности субъекта и объекта, подтверждающее их общее происхождение из Природы и, шире, из Космоса. Априорные знания делятся на субъективные и объективные, т. е. относящиеся к сознанию и к предметам, к миру, открывающимся сознанию.

Дюфренн исходил из того, что характер априори различается в сознании в зависимости от тех или иных форм его деятельности. Здесь он выступает против методов И. Канта, который абсолютизировал, по его мнению, возможности сознания отдельно взятого субъекта, наделенного законодательной силой, при иерархии способностей этому подчиненной. Способности, по Канту, «это прежде всего поддерживающая сила». Этот «рационализм, — критически замечает Дюфренн, — подтверждает идею изолированного субъекта, суверенного и трудолюбивого законодателя, в задачу которого входит обнародовать свой закон в природе»¹.

Дюфренн настаивает на том, что «работа мысли» фундаментально едина и остается одной и той же везде, при этом внутри нее конкурируют различные способности. Поэтому следует, замечает он, удержать тот первый смысл, который Кант вкладывал в понятие способности.

¹ Dufrenne M. L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare. P., 1981. P. 62. Далее ссылки на эту работу в тексте главы: [Dufrenne, номер страницы].

Свой анализ Дюфренн ведет на фоне широкого взгляда на то разнообразие, что отличает сознательную жизнь человека. Это и стремление к знанию, и аффекты, и активность, и общение (язык, слово, знак). Поэтому здесь участвуют четыре наиболее характерные способности — чувственность, воображение, память и способность суждения, или интеллектуальность (*entendement*). Последнее может включать память. Она необходима при обучении, передаче опыта. Но есть еще такой вид памяти, который Дюфренн называет нозтическим и *который сохраняет для нас* воспоминания о чем-то особенно нас поразившем. Это не воображаемое, так как оно *было с нами*. Но по механизму оно ему близко. Так что *воображение* здесь вовлечено в анализ. Это необходимо, пишет Дюфренн, так как оно обладает неким нозматическим, хорошо детерминированным коррелятивным элементом. Это дает, по его мнению, возможность искать некий привилегированный коррелят, отвечающий каждой из основных способностей (из четырех вышеназванных).

Затем Дюфренн переходит к фундаментальным позициям (*attitudes*) — знание, аффективность, активность. Обращаясь к связанным с ними аспектам вещей, предметов окружающего мира, Дюфренн называет их априори познавательными, аффективными и практическими — иначе говоря, «свойствами предметов, обликов мира, к которым мы чувствуем себя предрасположенными, как только они нам открываются» [*Dufrenne*, р. 68]. Для сознания субъекта априори состоит в возможности знания, уверенности, что «знание возможно».

Априори объективные, связанные с предметами, на которые направлено сознание, носят как бы провоцирующий характер в отношении с субъектом. В предмете, считает Дюфренн, имеется основная черта — «он призывает и провоцирует знание, он *познаваем*». Познание может начаться лишь тогда, когда какая-то вещь предстает «как познаваемая, когда мир как бы открывается познанию: не как уже познанный, а как предлагаемый к познанию и как бы поддающийся истине» [*Dufrenne*, р. 69]. При этом в субъекте, повторяет Дюфренн, априорным является виртуальное знание, что познание *возможно*: «Это есть первая манифестация сродства человека и мира» [*Dufrenne*, р. 70]. Вывод очень важный для всей философии и эстетики М. Дюфренна.

Диалогический характер отношений субъект—объект. Такой подход делает *взгляд* на окружающее близким *диалогу*, при котором отношения субъект—объект становятся двухсторонними и динамичными.

Критически относясь к представлениям об «инициативе и абсолютной власти языка», которые слишком часто ему приписывают, Дюфренн напоминает, что сам Витгенштейн говорил о том, что язык становится выражением некой логики «только для того, чтобы выразить некую логику мира» [Dufrenne, p. 73].

Продолжая тему диалога, Дюфренн утверждает, что «мы говорим только потому, что вещи с нами разговаривают: априори в самом широком смысле означает, что они нам говорят, в них самих априори говорит нам, что они называемы, они приглашают нас к разговору» [Dufrenne, p. 74]. Уточняя, Дюфренн добавляет, что объективный характер априори заключается в смысле слова: «смысл живет в слове и так хорошо в нем устроился, что он “мотивирует” слово, предохраняя от того, чтобы оно казалось произвольным» [Dufrenne, p. 74].

Обращаясь к априори аффективности, Дюфренн отмечает, что здесь, с точки зрения субъекта, должна быть готовность неким чувством ответить на некие объективные априори объекта. Понимая всю сложность задачи — бесконечное число вероятностных соотношений, — Дюфренн предлагает считать априори аффективности одновременно и субъективными и объективными, как бы чем-то третьим между нами и миром.

Выявляя субъективное априори практической активности, философ называет им присущее человеку «виртуальное знание, что такое “действовать”, актуализирующееся перед предметом, который взывает к действию» [Dufrenne, p. 78–79]. Выбирая между глаголами «делать» (faire) и «действовать» (agir), он отдает предпочтение первому, так как он чаще связан с практикой. При таком подходе возникают, считает Дюфренн, два различных объективных априори — делаемое и желанное. Рассуждая о том, как может быть априори то, что он назвал в предметах открытостью, «быть делаемым и быть желанным», Дюфренн замечает, что это возможно лишь при условии, что «вещи соглашаются быть вовлеченными в действие» [Dufrenne, p. 79]. Обобщая эту мысль, он пишет, что «для человека важно испытать снисходительность природы относительно как силы человека действовать, так и относительно его силы познавать» [Dufrenne, p. 80]. Это замечание важно для понимания того, как философ в целом строит картину отношений между человеком и природой, оставаясь верным этому положению во всех вопросах и философского, и культурологического (включая художественное творчество), и практического плана (набросок философии Природы в книге «Поэтическое»).

Проблема эстетических ценностей. Дюфренн вполне логично от словосочетания «быть желанным» переходит к проблеме *ценностей*, которые он определяет как стимулирующие разные формы отношения к тому, чем хочется *обладать*, *владеть*, что хочется *знать* и что следует *уважать*. Первой в ряду ценностей он называет *радость*. При этом отмечает, что эта ценность не всегда законна, она не дает права чем-то обладать, но всегда предполагает овладение желанным (от насилия до договоренности). Главным при этом является результат — чувство такой ценности, как *приятное*. Мы встречаемся с самыми разными случаями проявления этой ценности, но общим для них будет появление чувства *удовольствия*, неизменно связанного с приятным. Дюфренн учитывает и такую ценность, как *полезность*, утилитарность, которая оказалась на втором плане, получив новое название — *функциональность*, так занимавшую деятелей Баухауза (20–30-е гг.) Однако полезность приводит нас к такой ценности, как *прекрасное*, они выступали в древности совместно.

Дюфренн считает необходимым исследовать *прекрасное* в его связях с вышеназванными ценностями, внимательно отделяя прекрасное от полезного, так же тщательно, как Кант отделял от него приятное. Допустимо выводить прекрасное из радости, но такой, которая не связана ни с потреблением, ни с использованием. Прекрасное ждет от нас внимательного и незаинтересованного восприятия, которое и дает ему особые права... Восприятия счастливого, но такого, при котором удовольствие не проистекает ни из удовлетворения какой-то потребности, ни из практик» [Dufrenne, p. 89]. Дюфренн вспоминает при этом очень верное замечание Сартра, что совершенство красоты женщины убивает желание ею обладать.

Из такой характеристики эстетического восприятия, замечает Дюфренн, не следует, что у зрителей оно должно быть пассивным и незаинтересованным. Не надо забывать, что прекрасное, когда оно присутствует в произведении искусства, обязательно связано с творческой активностью: удовольствие больше, когда произведение *создается*, а не просто *созерцается*. Того, кто созерцает, произведение призывает к сотворчеству, созиданию или, как говорят сегодня, к участию. В картину следует проникнуть, как проникают в пейзаж, — все чувства должны проснуться, чтобы вынести суждение вкуса.

Нередко суждение вкуса *высказывается* тогда, когда произведение доставляет удовольствие как предмет, о котором можно поговорить. Такой ситуации посвящена ироническая повесть Натали Саррот «Золотые

плоды», состоящая из высказываний людей, прочитавших некий роман. Из них, однако, нельзя понять, о чем же он и каков его сюжет. Дюфренн спокойнее, чем Саррот, относится к подобным случаям: «Почему бы нет? Пастись на картине (выражение Клее. — Э. Ю.) фразами так же, как и глазами, означает активно овладеть ею для наслаждения, что не мешает чувствовать, что произведение овладело вами сверх высказанного словами... из сказанного видно, что опыт прекрасного не может быть радикально отделен от приятного, так же как удовольствие, которое оно вызывает, не может быть столь робко и столь ясно, как того требует формалистическая эстетика» [Dufrenne, p. 89].

Рассматривая эстетическое восприятие, Дюфренн отмечает его индивидуальный характер, подчеркивая, что есть вкус и вкусы. В качестве примера на лекциях в Нантере он говорил о том, что его нелюбовь к музыке Брамса не означает исключения этой музыки из определения ее как эстетического объекта.

Обращает Дюфренн наше внимание и на то, что мы называем *уродливым, безобразным*. Это как бы антиценность. Но такое определение, продолжает он свою мысль, есть только утверждение, что в объекте нет *прекрасного*, но нет и утверждения, что объект вызывает омерзение, отталкивание. Художник специально сделал объект таким безобразным. Приводится пример работ Босха, Веласкеса. Безобразное предстает как стремление художника создать образы совсем не в «розовом свете». Вспомним творчество современного художника Ф. Бекона, представившего образ современности через изуродованные тела, вспомним и работы У. Эко, дополнившего исследование об истории красоты монографией об истории безобразного. Дюфренн замечает, что *безобразное* «даже в стольких классических произведениях неотступно преследует красоту»¹. Оно принадлежит к империи эстетических категорий, хотя и является тем, что противопоставляется *прекрасному*.

Аналогичный методологический ход (поиск основания) применяется Дюфренном и в его последней книге «Глаз и ухо» (1991). В ней он обращается к «первоедиству чувственного», где вся чувственность предстает в единстве и где еще нет разделения, специализации между ее разными частями. Вместе с тем при дальнейшем их развитии, указывает Дюфренн, нет достоверной возможности установить некую

¹ Дюфренн М. Кризис искусства / Пер. Э. Юровской // Западноевропейская эстетика XX века. М., 1991. С. 31. Далее ссылки на эту работу в тексте главы: [Дюфренн, номер страницы].

иерархию чувств, выступая против придания первенства визуальности (Мерло-Понти). Он интересуется *взаимодействием*, синестезией, например зрения и слуха, напоминая выражение В. Кандинского, что желтый цвет — звонкий. Важно, что Дюфренн указывает на значимость взаимодействия чувств не только для нашего восприятия, но и для того объекта, который воспринимается. Именно взаимодействие чувств в восприятии восстанавливает в объекте всю его полноту, когда реальное предстает как сверхреальное, как аура, порождая «расцвет объекта». При этом, замечает Дюфренн, я не мешаю объекту, оставляя свое тело существовать как единое тело-орган, как синергетическое. Эстетический объект — пластический, музыкальный, поэтический, литературный — в таком случае может показать себя в совокупности всех своих сторон, многое становится истинным.

Если единство и взаимодействие чувств предустановлено в синестезийном опыте, то объект может быть воспринят то одним, то другим взаимодействием чувств. Именно этим и занимается искусство. Говорил же Клодель, что «глаз слышит», а Руссо почти доказывал, что «ухо видит».

Художественно-критическая и организационная деятельность. Параллельно теоретической работе много энергии Дюфренн уделял руководству «Ревю д'эстетик» (принял его из рук известного эстетика Э. Сурьо), поддерживал высокий теоретический статус журнала и его постоянную связь с процессами современного искусства (№ 23 за 1993 г. был посвящен России).

Беспокоила его проблема «непонимания» публикой того, что она встречала в выставочных залах. Этой проблеме посвящена единственная из всего наследия философа переведенная на русский язык статья «Кризис искусства» (1976): «Из того, что произведение вызывает замешательство, безразличие или скрываемую скуку, еще не следует, что иссякла созидательная сила искусства» [Дюфренн, с. 30]. Несомненно, что искусство вовлечено в «круговорот всеобщего обмена, характерного для нашего общества потребления», что художник получил в нем достойное место («а он так долго боролся за это»). На той ограниченной территории, которую сегодня занимает художник, он может сделать из нее «образцовое употребление»: «его произведение приглашает публику освободиться играя, но кроме того, само созидание произведения уже несет свидетельство свободы, которую можно симитировать и в других сферах» [Дюфренн, с. 32]. Сферы эти самые разные — создание цветника, убранство кухни, исполнение музыки не профессионалом,

а любителем и т. д. В каждом человеке наличествует творческий потенциал, о чем косвенно свидетельствует детское восприятие и творчество (рисунки, живописные работы, пение и танцы). Вспоминает Дюфренн в этой связи и мысли Маркса о том, что в коммунистическом обществе не будет живописцев, «а будут люди, занимающиеся и живописью» [Дюфренн, с. 34].

Понятие *игры* занимает важное место в эстетических текстах Дюфренна. В указанной статье он пишет следующее: «Восприятие, к которому приглашает нас искусство... связано с игрой. Уже глаз, который, по выражению Клее, пасется на картине, с ней играет, как и торжествующее тело того, кто увлечен ритмами музыки или захвачен праздником. Если произведение или событие приглашает нас играть, то это происходит потому, что творчество тоже игра, активная встреча с материей, любовная борьба с ней, бескорыстный поиск красоты».

Размышляя о процессах в искусстве 70–90-х годов, Дюфренн замечает, что столь распространенные толки о «смерти искусства» оказались преждевременными: «Искусство, разговоры об искусстве, рынок искусства процветают... Та взволнованность разговора об искусстве, которой мы поддались, поддерживается лишь некоторыми школами и главным образом путем разговоров, а не произведениями (разговоры агрессивны, а произведения всего лишь скучны) [Дюфренн, с. 30–31]. Поэтому Дюфренн предпочитает говорить о кризисе искусства как о том, что предвещает перемены в его жизни, которые уже заметны. Он обращается к настроениям, характерным для интеллигентной публики *после событий 68 года*, года студенческих волнений, признанных проявлением кризиса культуры: «Как бы ни интерпретировать их, я был ими глубоко задет (его друг, известный философ П. Рикер, шел со студентами в рядах демонстрантов в Нантере. — Э.Ю.): они очень повлияли на мои последующие книги, в том числе те, что касались эстетики». Новая, «политизированная», по его словам, эстетика должна выявить в искусстве игровые, эмоциональные, взрывные начала, от которых, по его выражению, «затрещат существующие структуры власти». В этом сказалось влияние Франкфуртской школы (Адорно, Маркузе). Заметим, что в эти годы Дюфренн сам способствовал переводам на французский язык работ Адорно в руководимой им серии по эстетике издательства «Клинксiek».

Мечтая о будущем искусства, Дюфренн видел освобождение его от власти тех институтов, которые препятствуют «свободной охоте» создателей произведений — формируется каста «профессионалов»,

которые, не будучи художниками, оценивают и узаконивают их работы, а также те, кто берет на себя труд ими торговать. Это освобождение должно, по его мнению, привести к уничтожению привилегий и к появлению того, что названо им «подлинно народным искусством»: это будет «искусство неприрученное, которому причастны все, а не только специалисты и эксперты» [Дюфренн, с. 33]. При этом музеи не будут уничтожены, они останутся свидетелями прошлого, которое явило мощь воображения и противостояния. Однако требуются и существенные изменения: «Музеи могли бы стать мастерскими, центрами информации, широкими рынками обмена работами, произведениями и идеями вне коммерческих циклов и идеологических храмов» [Дюфренн, с. 34].

Не будет отринута и необходимость обучения, труда, но все большее место при этом будет занимать самообучение.

Осуществить это можно, считает Дюфренн, только после того, как будут изменены представления о вкусе и об искусстве. Называя свою идею о народном искусстве утопической, наш философ и эстетик не считает нужным «уточнять условия и последствия ее реализации». Но он уверен в том, что единственным критерием «свободного суждения вкуса отныне станет удовольствие как наслаждение. Неодомашненное, неуважительное и нескромное удовольствие. И каждый будет волен получить это удовольствие там, где он его найдет» [Дюфренн, с. 35].

Обращаясь вновь к современному (80–90-х годов) искусству, Дюфренн отмечает, что оно больше не ориентировано на почтительное и пассивное созерцание, на красоту в традиционном представлении: «Эта практика в гораздо большей степени обращена к тому, чтобы силой или нежностью пробудить в нас мощь воображаемого... которое помещает нас в мир и делает нас более восприимчивыми к необходимости его показать... Как же при этом не заключить, что искусство не умерло, меняясь для того, чтобы жить во всех людях, как не сказать, что в нашем непереносимом обществе оно является, возможно, единственным знаком, дающим нам право надеяться на новую жизнь?» [Дюфренн, с. 35].

В заключение нельзя не сказать о яркой, написанной достаточно резко книге М. Дюфренна «За человека» (1968), в которой он выступил против модной в те годы идеи о смерти человека в современной культуре и в защиту того, что человеком создано за многие тысячелетия на земле. В том числе в защиту философии, первой начавшей разговоры о его смерти (структурализм). Дюфренн, сохранив верность заветам К. Ясперса, называет М. Хайдеггера антигуманистом за то, что за Бытием он не видит индивида, без учета интересов которого невозможно по-

нимание состояния ЧЕЛОВЕКА. Резко звучит критика современного технократического общества, смотрящего на личность как на *инструмент, приложение к машине*. Дюфренн делает наброски философии, которая за заботами о *бытии* не забывает о заботах *человека, индивида*. Человек всегда узнаёт человека и хочет видеть в себе и в других именно *человека*. Гуманистический характер этой книги выражает глубокое убеждение М. Дюфренна в том, что жизнь, наше бытие в мире — это подарок Природы, который следует ценить и который требует от нас творчества, активности и ответственности.

Литература

Источники

1. Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004.
2. Дюфренн М. Кризис искусства / Пер. с фр. Э. П. Юровской // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.

Рекомендуемая литература

1. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.
Монография содержит анализ основных положений феноменологической эстетики Гартмана как продолжение и переосмысление эстетической концепции неокантианства с позиций «новой онтологии».
2. Вдовина И. С. Феноменология во Франции (Историко-философские очерки). М., 2009.
Исследовательница, много лет серьезно занимающаяся французской философией XX века, о которой ею написан ряд книг, справедливо обращает внимание на особенности, определившие развитие методов Гуссерля во Франции. Анализируются работы четырех ведущих феноменологов (П. Рикер, Э. Левинас, М. Дюфренн, М. Мерло-Понти).

Темы семинарских занятий

1. Специфика эстетического феномена в различных видах искусства в исследованиях Р. Ингардена.
2. Эстетика Н. Гартмана на пересечении феноменологии и неокантианства.

3. Эстетический феномен как сфера возможного в философской систематике Н. Гартмана.

4. Анализ М. Дюфренном современного кризиса искусства.

5. Эстетика М. Дюфренна в контексте французской феноменологии.

Темы курсовых работ

1. Структура литературного произведения в эстетике Ингардена.

2. Особенности архитектурного произведения и его структура в эстетике Ингардена.

3. Типология живописных произведений и их структура в эстетике Ингардена.

4. Музыкальное произведение в эстетике Ингардена и Гартмана: компаративный анализ.

5. Универсальная формула эстетического отношения в эстетике Гартмана.

6. Морфология искусства в эстетике Гартмана.

7. Проблема «доопытного знания» в эстетике Дюфренна.

8. Аналитика эстетических ценностей в эстетике Дюфренна.

9. Синестезия восприятия как проблема в эстетике Дюфренна.

10. Современный кризис искусства и «политизированная» эстетика Дюфренна.

Глава 24

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЕ

Экзистенциализм — одно из наиболее плодотворных для постановки эстетико-художественных проблем философских направлений XX века. Название его восходит к немецкому понятию «экзистенция», введенному в философии жизни В. Дильтеем и имеющему два аспекта значения — личность и существование. Поэтому оно может быть переведено как философия «личностного существования». Базируясь на феноменологии (Э. Гуссерль) в решении онтологических вопросов, экзистенциализм обратился к человеческому существованию в его конкретной реальности, к внутреннему миру человека, связям с *другими*, с окружающей реальностью. Для эстетики важны ответы на вопросы как о духовном, так и о материальном, о творческом потенциале человека и возможностях его реализации, о бытии и его данности человеку. Экзистенциализм искренне искал ответы на эти фундаментальные вопросы. Широкие горизонты такого подхода определили возможность «встречи» в экзистенциализме исследователей атеистического и религиозного мировоззрения, разных национальных традиций: в Испании, скажем, это Мигель де Унамуно, в России — Лев Шестов.

Близкими экзистенциализму во Франции были: А. Камю, выдающийся писатель XX века, автор романов и философских эссе, приверженец «аскезы отрицания»; Г. Марсель, «основатель» католического экзистенциализма, называвший свою теорию неосократизмом, подчеркивавший этическое содержание и смысл «существования», близкий по убеждениям К. Ясперсу; М. Мерло-Понти, видный феноменолог, сотрудничавший в 40–50 годах с Сартром, разделявший многие постулаты экзистенциализма; С. де Бовуар, философ и писательница, близкий друг Сартра,

активная сотрудница журнала «Тан модерн», долгое время игравшего основную роль в пропаганде философских, политических и художественных позиций французского экзистенциализма. Но наиболее полно эстетическая проблематика получила отражение в творчестве его ярких представителей — Ж.-П. Сартра во Франции, К. Ясперса и М. Хайдеггера в Германии.

Философские основы эстетических взглядов Сартра. Наиболее известной фигурой здесь является философ атеистических убеждений, писатель и драматург, политически «вовлеченная» личность Жан-Поль Сартр (1905–1980).

Сартр не писал работ, специально посвященных эстетике, но все его творчество, как философа, писателя, драматурга, проникнуто единым представлением о сути *творческой* активности человека, об основополагающем значении *свободы* в его реальной жизни. В молодости он, как и ряд других философов, испытал влияние зародившихся в Германии феноменологии и экзистенциализма. Этот факт объясняется не только общим интересом после катаклизмов Первой мировой войны к бытию, к человеку, индивидуальности, но и отсутствием во Франции 20–30-х годов идей, которые могли бы стать основой *философской антропологии*, отличной как от солипсизма, так и от традиционных положений социологического или естественно-научного характера. Для эстетики, как мы отметили, основополагающим является понимание отношений человека и окружающей реальности, связей духовного и материального. В феноменологии Э. Гуссерля молодого Сартра привлекла идея *интенциональности* сознания, направленного, «брошенного» на окружающий мир, который наличествует в своей данности, обладая всеми правами воздействия на сознание. У Гуссерля, — писал Сартр, — «...сознание и мир даны одновременно. Философия трансцендентности бросает нас на большую дорогу, в гущу опасностей, под слепящий свет»¹. Обращаясь к эстетическому восприятию, он писал далее, что если японская маска вызывает у меня страх, то это зависит не только от моего настроения, но и от воздействия свойственных ей качеств. Для многих эстетиков-феноменологов эта интенциональная связь двух форм бытия также была весьма значима. В дальнейшем Сартр обозначит активное сознание понятием «бытие-для-себя», а окружающую нас реальность — «бытие-в-себе». Их соотношение

¹ Sartre J.-P. Situation 1. P., 1947. P. 33–34.

(духовного и материального) будет определять меру *свободы* человека. Свобода — ключевое понятие в философии Сартра и в понимании им художественного восприятия и творчества. Свобода связана с сознанием, с такой важной его формой, как *воображение*: «...воображение не есть эмпирическая и дополнительная способность сознания, оно есть сознание в той степени, в которой оно реализует свою свободу». Воображение дает возможность взглянуть на окружающее как на *мир*, взглянуть на него с иной, чем обычно, точки зрения. Воображающее сознание очищается, становится способным «отрицать» мир, подвергнуть его *неантизации*. Способность сознания к воображению Сартр считал творческой и оценивал ее очень высоко. Воображение стало как бы залогом свободы. Не говорит ли это о желании бежать мира? Нет, так как Сартр вел свой анализ на *фоне мира* и доказывал, что «застывание» в воображаемом ведет к угасанию активности сознания. Обогатившись опытом оперирования воображением, человек должен выйти из этого состояния и начать действовать.

Первая философская работа Сартра «Воображение» (1936), которую мы цитировали выше, ставила вопрос об *образе* — образе вещи в нашем сознании — и ответ звучал следующим образом: «Образ есть некий тип сознания. Образ — это акт, а не вещь»¹. О значимости и силе воображения пишут и современные авторы: «...даже при отсутствии гения воображение всегда творительно» — замечает Умберто Эко². В работе, продолжившей обсуждение этих проблем («Воображаемое. Феноменологическая психология воображения», 1940), Сартр обращается к эстетическому отношению, которое он характеризует традиционно — как направленность сознания не на использование предмета, а на «ирреальное» его постижение. Сартру прежде всего важна работа сознания с предметом эстетической оценки и тот воображаемый образ, который оно создает. Действительно, художественный образ воссоздается нашим сознанием, но на основе вещиности, материальности артефакта (произведения), без которой произведения нет. Сартр опускает его специфическую *двойственность*, т. е. существование произведения одновременно и в воображаемом и в предметном виде. Классики феноменологической эстетики (Н. Гартман, Р. Ингарден) в отличие от Сартра внимательно изучали взаимосвязь обеих сторон при восприятии художественного произведения. Сартру же было до-

¹ Sartre J.-P. L'Imagination. P., 1965. P. 162.

² Эко У. Маятник Фуко. СПб., 2002. С. 681.

статочно определить вещную сторону произведения как его *аналогон*, не вникая в его особенности.

Преувеличение значимости сознания, связь с ним свободы привели Сартра к тому, что в самом человеке он разделил активность сознания и пассивность нашей телесности, — к спору с З. Фрейдом (влияние бессознательного). Эта позиция наглядно проявилась в новеллах, собранных в сборник «Стена» (1939). В критической ситуации ожидания смерти, расстрела телесность выступает как антипод сознания героя, старающегося держаться спокойно: «Это был не я — тело мое одиноко дрожало и обливалось потом... все, что было связано с жизнью моего тела, казалось мне каким-то липким, мерзким, двусмысленным»¹. Это отношение к телу, к физиологии пройдет через все творчество Сартра, как философское, так и художественное. Вытащить человека из погруженности в физиологию, вновь заставить его поверить в творческие силы сознания — такова цель многих анализов и описаний философа. При этом речь идет не об аскетизме, а о таком соотношении духовного и материального, в котором первое будет ведущим, а второе — ведомым. Поэтому отказ от плоти также представляется Сартру гибельным. В том же сборнике «Стена» в эротическом, как бы мы сказали теперь, рассказе «Интимное» Сартр рисует героиню, презирающую и отвергающую свою сексуальность, как глубоко несчастного человека.

Требование свободы ложится в основу литературно-критических анализов Сартра. Анализируя творчество известного писателя Ф. Мориака, которое определено им как «иллюзионистский психологизм», Сартр приходит к выводу, что произведение необходимо строить с расчетом на свободное движение читательского сознания. В наделавшей шума статье «Г-н Мориак и свобода» (1939) Сартр резко высказывался против многочисленных авторских «подсказок», точных описаний внешности и поступков героев, их толкований в романах классика французской литературы: «Г-н Мориак грубо отстраняет меня и от Времени своих героев, и от их истории»². Воображать почти что нечего, все уже дано автором. Положительным примером учета свободы активного читателя было названо творчество Э. Хемингуэя, введения возможностей «не линейного» времени в сознании героев в романах Фолкнера, других писателей. Эти замечания как бы предвосхищали те перемены в романном творчестве, которые станут очевидными в недалеком будущем.

¹ Сартр Ж.-П. Стена. М., 1992. С. 190.

² Sartre J.-P. Situation 1. P., 1947. P. 53.

Самой известной работой Сартра безусловно является «Бытие и Ничто» (1943), «философская антропология», которая анализировалась многими исследователями. Главное, к чему стремился философ, — это доказательство возможностей обретения свободы через активность сознания, которое может преодолеть «случайность» прихода человека в жизнь, отсутствие смысла, заранее кем-то вложенного в его существование. Сартр делит людей на тех, кто *ищет* смысл существования и, обретая его, выстраивает свой «проект», «вовлекается» в жизнь и предпринимает активные действия, и на тех, кто, напротив, *уходит* от трудного движения к свободе, пассивно принимая те обстоятельства, те роли, которые ему навязываются извне, оставаясь в «круге несвободы». Эта бинарная оппозиция имеет прямое отношение к эстетическим проблемам, так как обе ее стороны дают нам выход на творчество, но творчество *разного типа*, о чем речь пойдет ниже. Следует учесть также важнейший вывод из движения сознания к свободе — принятие *ответственности* за происходящее вокруг. От нее свободный человек не в праве отказываться. Этому завету Сартр честно следовал всю свою жизнь. Личная ответственность переходила и в ответственность за события в мире (известна его активная политическая деятельность), за творчество, в проблему ответственности художника, которая в конце 40-х годов во Франции активно обсуждалась.

Книга «Бытие и Ничто» (русский перевод вышел через 57 лет) была значительным явлением не только для философов, ряд ее положений получил широкое распространение в среде гуманитариев и художественной интеллигенции, что повлекло и их неадекватное понимание. Среди будораживших умы были темы *абсурдности существования* (отсутствие заданного ему смысла), *тревоги* в ее связи с *нигто*, *конфликтность отношений с другим*, *взгляд* как первая форма коммуникации и т. д. Сартр жаловался на то, что в этих вопросах его часто не понимали. Искажение его позиции происходило из-за того, что проблемы брались в их постановке, а не в их динамическом разрешении. Ставивший их автор «Бытия и Ничто» всегда стремился провести человека через испытание крайних экзистенциальных ситуаций к свободе и ответственности. С искажениями, например, трактовалась тема отношений с другим. Так в творчестве А. Камю остро зазвучала тема непонимания, невозможности подлинного контакта между людьми («Посторонний», новелла «Гость»). У А. Камю, говорил Сартр, человек подобен стоящему в стеклянной будке, видно, как он шевелит губами, но что он говорит, мы не слышим. Искаженное понимание и широкое

хождение (особенно в США благодаря художественной критике) получила реплика Гарсэна, персонажа поставленной в 1944 г. пьесы Сартра «За закрытыми дверями»: «на кой черт нужна жаровня: *ad — это другие*»¹. Неоднократно объясняя, что он не распространяет эту фразу на все отношения между людьми, Сартр в 1965 г. был вынужден еще раз определить свою позицию: «...я хотел сказать, что многие люди как бы покрыты коркой привычек, обычаев, чужих о них суждений, причиняющих им страдания, но которые они *не стремятся изменить* (курсив мой. — Э. Ю.). Каков бы ни был круг ада, в котором мы живем, я думаю, мы свободны его разрушить. Если люди его не разрушают, значит, они остаются в нем добровольно»².

Проблемы художественного творчества и морфологии искусства в работах Сартра. Выявляя эстетические проблемы в работах Сартра, необходимо остановиться на понимании им художественного творчества, в частности литературного. Это тем более важно, что мы говорим о человеке, который был не только философом, но также писателем, драматургом, художественным критиком. Следует выделить при этом как бы *два этапа*. Первый — это то, как рисовалось молодому писателю творчество и его цели в конце 30-х годов. Второй — как будет Сартр понимать эти проблемы в 40–50-е годы, в ходе Второй мировой войны и после военных испытаний.

О *первом* можно судить на основании последних страниц романа «Тошнота» (1939). Его герой Антуан Рокантен (вобравший много биографических черт самого Сартра) в тупике работы над историческим исследованием, испытывая «тошноту» от столкновения с проблемой смысла собственной жизни и картиной погруженности окружающих в «существование», задумывается над притягательностью незамысловатой джазовой мелодии. С пластинки звучит голос исполняющей ее негритянской певицы. Как ЭТО родилось? «Я (Рокантен) думаю о бритом американце с густыми черными бровями, который задыхается в пекле на двадцать первом этаже американского небоскреба... Потная рука хватает лежащий на пианино карандаш... Вот так это случилось». Сартр подчеркнуто натуралистически, извне показывает процесс создания мелодии композитором с «потрепанным» телом: «Он вяло держал карандаш, и капли пота стекали на бумагу с его пальцев, на которых

¹ Сартр Ж.-П. Философские пьесы. М., 1996. С. 111.

² Юровская Э.П. Комментарии // Сартр Ж.П. Философские пьесы. М., 1996. С. 380.

блестели кольца... Она поет. И вот уже двое спасены... Спасены. Быть может, сами они считали себя безнадежно погибшими, погрязшими в существовании... они отмыты от греха существования. Не совсем, конечно, но настолько, насколько это дано человеку... Стало быть, можно оправдать свое существование? Оправдать хотя бы чуть-чуть?» Эти строки предваряют важные для Сартра размышления Рокантена: «Не могу ли я попробовать? ...Само собой, речь не о мелодии... Это была бы книга, ничего другого я не умею. Но не исторический труд... Нет, книга должна быть в другом роде... надо, чтобы за ее напечатанными словами, за ее страницами угадывалось то, что было бы не подвластно существованию, было бы над ним... Она должна быть прекрасной и твердой как сталь, такой, чтобы люди устыдились своего существования»¹. Здесь смысл творчества в том, чтобы показать людям возможность иного, достойного бытия. Поиск выхода из абсурда, а не просто бунт против него (А. Камю). Следует сказать, что при этом Сартр считал невозможным смешивать эстетику и мораль. Сферы Красоты и Добра в это время были у него разнесены. В работе «Воображаемое» он писал: «Прекрасное есть ценность, которая всегда распространяется лишь на воображаемое и которая в своей основной структуре содержит уничтожение реального. Поэтому глупо смешивать мораль и эстетику. Ценности Добра предполагают бытие-в-мире, они направлены на поступки в реальном»². Один из исследователей назвал это позицией «чистого искусства». Это неверно, так как уже на этом этапе Сартр предъявлял писателю требование — читателя надо убедить в недопустимости оставаться в положении погруженности в повседневность. «Ответственность» писателя за его творчество пока что ограничивалась выполнением этой задачи.

Однако затем эта позиция кардинально меняется. Сартр приходит к убеждению, что драматургия, литература могут, используя силу эстетической, художественной эмоции, не только перевести читателя, зрителя на иные моральные позиции, но и привести его к «поступкам в реальном». Эстетика и мораль оказываются тесно связанными. Убежденность в этом определила то, что можно назвать *вторым* этапом в понимании Сартром целей и смысла литературного творчества. В этом несомненно сказался опыт военных лет, когда Сартром были написаны

¹ Сартр Ж.-П. Тошнота // Сартр Ж.-П. Стена. Избранные произведения. М., 1992. С. 174–175.

² Sartre J.-P. L'Imagination. P., 1965. P. 92.

такие пьесы, как «Мухи» (постановка — 1943 г.), «За закрытыми дверями» (постановка в мае 1944 г.). Но первый толчок «политическому театру» Сартра дал факт постановки в лагере военнопленных в канун Рождества 1940 года его пьесы — мистерии «Барьона, или Сын грома» на библейский сюжет борьбы против завоевателей: «Текст был полон аллюзий с тем моментом, прекрасно понятных каждому из нас», — вспоминал через много лет в одном из интервью Сартр, проведший в этом лагере около 8 месяцев. «Для меня в этом опыте, — продолжал он, — самым важным было то, что я, военнопленный, мог обращаться к другим военнопленным и напоминать о наших общих проблемах»¹. Вернувшись из лагеря, Сартр сказал: «Война научила меня тому, что следует завербоваться (*être engagé*)». Политический театр оказался доступной ему формой ангажированности, или вовлеченности.

Сформировавшееся в это время понимание типа литературного творчества и его целей Сартр представил в работе «Что такое литература» (1947 — журнальный вариант, 1948 — отдельное издание, русский перевод — 2000²). Круг поставленных проблем очень широк, что видно хотя бы из названий ее глав: «Что значит писать», «Почему люди пишут», «Для кого люди пишут», «Ситуация писателя в 1947 году». Теория «ангажированной», или «вовлеченной», литературы была попыткой конкретизировать тот самый «призыв к свободе», который Сартр с самого начала положил в основу творчества писателя и создаваемого им художественного произведения. Он стремился доказать, что именно в литературном произведении этот «призыв» теснейшим образом связан с проблемой свободы. Теперь творчество писателя представляется Сартру иначе, чем онтологический призыв Рокантена. В призыве, с которым произведение обращается к читателю, Сартр стремился выявить контуры политической свободы как демократии. Для этого важно было выявить тип общения, лежащий в основе литературы, — общение на основе свободы. Модель при этом имела два полюса. Один из них — читатель, другой — писатель. Движение между полюсами идет в двух направлениях. Сигнал-призыв, посланный писателем, должен вернуться к нему от читателя. Эстетическое отношение, т. е. то, что вызывает своим произведением писатель и что испытывает читающий его человек, — это добровольное и свободное чувство. Я знаю, писал Сартр, что в любую минуту могу пробудиться, но я этого не хочу: чтение есть свободная

¹ Conta M., Rybalka M. Les Ecrits de Sartre. P., 1970. P. 373–374.

² Сартр Ж.-П. Что такое литература. СПб., 2000.

мечта, работа моего воображения. Таким образом все чувства, которые возникают на фоне этого воображаемого верования, выступают как особые модуляции моей свободы: «вселенная писателя обнаруживается во всей своей глубине только через осмысление, восхищение и возмущение читателя...»¹ Далее Сартр говорит, что, поскольку свобода признается и писателем и читателем «лишь для того, чтобы потребовать ее проявления» (курсив мой. — Э. Ю.), произведение можно определить как воображаемый показ мира в той его ипостаси, в какой ему необходима человеческая свобода». Поэтому соотношение эстетики и морали выглядит теперь иначе: «...хотя литература — это одно, а мораль нечто совсем иное, в основе эстетического императива мы всегда различаем моральный императив»². Эти положения вызвали много возражений уже при журнальной («Тан модерн») версии работы, и в первом ее издании Сартр смог частично на них ответить (см. «От автора» — первые страницы «Что такое литература»). Серьезные упреки были высказаны Т. Адорно, считавшим, что искусство авангарда, нарушая традиции, может сделать для свободы не меньше, чем ангажированное творчество, а к слову нельзя подходить просто как к знаку.

Работая так, как это было заявлено в книге, Сартр через несколько лет испытает неизбежное разочарование в своей идее ангажированности в том виде, в котором она была изложена в этом эссе. Реальность столкнула его с обескураживающим фактом: его читают, но у него нет той публики, к которой он стремился. Тяжело переживая этот факт, Сартр не отказался от убеждения, что литература должна говорить о самом насущном. «Не так уж важно назвать литературу вовлеченной. Она необходимо является таковой... все мы рискуем умереть в атомной войне. Но это не значит, что писатель непременно должен говорить об атомной войне. Я имею в виду, что человек, который боится умереть как крыса, не может быть полностью искренним, довольствуясь сочинением поэм о птичках. Необходимо, чтобы что-то от его времени так или иначе отразилось в его произведении»³.

Морфология искусства в том виде, как она рисовалась Сартру, была также рассмотрена в «Что такое литература», в первой главе «Что значит писать?». Если традиционно эта проблема рассматривалась

¹ Там же. С. 61–61.

² Там же. С. 62.

³ Сартр Ж.-П. Отражать настоящее сквозь призму будущего // Иностран. лит. 1955. № 5. С. 186.

с точки зрения различия восприятия произведений (искусства пространственные, временные, пространственно-временные) или степени выразительности использованных материальных «квалий» (Э. Сурьо), то для Сартра основой различия искусств была их возможность служить *свободе*. Если предельно упростить проблему, то мы получим применительно к искусству прием *противопоставления* литературной прозы, связанной со свободой (ангажированной), *всем другим искусствам* (музыке, живописи, поэзии). На чем основано это разделение? Сартр считал, что особенность *прозы* — это инструментальный подход писателя к слову *как к знаку*. При этом знак понимался им прежде всего как отсылающий к обозначаемому. Сквозь знак (слово) читатель «проходит как сквозь стекло», настраиваясь на восприятие той реальности, о которой повествует писатель. Поэтому последний «способен управлять вами». Так, описывая лачугу, он способен заставить увидеть в ней, казалось Сартру, «символ социальной несправедливости и тем самым вызвать у вас возмущение»¹. А что же происходит когда подобную лачугу, используя свои инструменты — различные краски, тушь, кистью нанесенные на холст, бумагу или другие носители, — представляет нам художник? «Художник нем: он просто показывает *какую-то* лачугу, вот и все; вы вольны сами увидеть в ней то, что желаете». Возникает вещь, в материальности которой «увязнут», станут неопределенными те значения, которые могли волновать художника: «Значения не наносят на холст и не привносят в музыку; кому же при таком раскладе хватило бы дерзости потребовать от художника или музыканта, чтобы он ангажировался?» Вот на это заключение и возразил, как мы говорили, Т. Адорно, считавший искусство авангарда способным опровергать буржуазную идеологию.

Ну а как же *поэзия*, которая как и литература работает со словом? Оказывается, что она иначе использует слово. Поэтому, по Сартру, «проза — это империя знаков, а вот поэзия на стороне живописи, скульптуры, музыки... поэт одним махом отстраняется от языка-инструмента... (поэты) рассматривают слова как вещи, а не как знаки»². Слова в прозе «приручены», а у поэта они «первозданны», они «частицы природы, и поэтому живут на земле по ее законам, словно трава и деревья». Таким образом, виды искусства определяются исключительно по их способности или неспособности доносить до читателя, до зрителя «значения», служить

¹ Сартр Ж.-П. Что такое литература. СПб., 2000. С. 12.

² Там же. С. 14.

свободе как демократии. Очевидно, что такой критерий не может быть достаточным, чтобы судить об искусстве. Печально известна фраза Сартра о картине Пикассо, в которой разбомбленная испанская деревня Герника стала символом фашистской жестокости: «Если взять такой шедевр, как “Герника”, то можно ли считать, что эта картина склонила на сторону испанских республиканцев хоть одно сердце?»¹

Проблема свободы, а точнее, «несвободы», подводит нас также к иному, чем ангажированный, типу творчества. Напомним, что встреча с Другим в «круге несвободы» предельно драматизирована Сартром. Игнорирующий свободу сознания Другого навязывает другому человеку то «значение», которое считает нужным. Сартр назвал его «садистом», а человека, пассивно принимающего это значение — «мазохистом». Их отношения подобны связи палача и жертвы. Этой моделью Сартр широко пользуется в художественном творчестве («За закрытыми дверьми», «Дьявол и Господь Бог», «Мертвые без погребенья»). Эта же модель положена и в основу *творчества в круге несвободы*. Работая над «Что такое литература», Сартр параллельно занимался исследованием «несвободного» творчества. Первым примером стала поэзия и жизнь Ш. Бодлера, великого французского поэта XIX века². В отношениях садист–мазохист Сартр усматривал некий предел: приписываемое «значение» принимается жертвой до какого-то порога, так как никогда человек не в силах отказаться от того «значения», которое он считает своим. У этого порога он может превратить себя из жертвы в палача. Творчество дает широкие возможности для такого поворота. В качестве «палача» может выступать общество, семья, жизненные обстоятельства, против которых «взрывается» жертва. Этот взрыв бросает в лицо общества всю ту грязь, которую оно или скрывает, или игнорирует. Но творчество такого типа не ставит, по мысли Сартра, вопроса о необходимости свободы, изменении каких-то устоев общества, уклада семьи. Поэт, прозаик этого типа остается «привязанным» к тому, против чего он взбунтовался. Общество мстит таким авторам, возбуждая процессы о нарушении ими норм морали и религии, поэтому Сартр называет их «проклятыми поэтами» (*poètes maudits*). Со временем Сартр уделяет этому типу творчества все больше внимания. Так, если ангажированной литературе была посвящена книга приблизительно в 300 страниц, то после «Бодлера» (больше 200) последовал том

¹ Там же. С. 13.

² Sartre J.-P. Baudelaire. P., 1947

в 578 страниц о творчестве Жана Жене («Святой Жене, комедиант и мученик») ¹ и плод десятилетнего труда (последняя, незавершенная работа) — двухтомник в 2136 страниц о Флобере («Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 по 1857») ².

Сартр, обращаясь к известным авторам, включенными им в «круг несвободы», несколько менял направленность анализа. Наиболее строг (и несправедлив) он был к Бодлеру: на первый план выведена *зависимость* поэта от морали, которая его осуждала и мучила, а «Цветы зла» призывали на себя «кнут» общества. В случае Ж. Жене, к которому Сартр относился даже с симпатией ³, философ прослеживает путь превращения *жертвы* (сидящего в тюрьме вора и гомосексуалиста) через массу препятствий в *палача*. Однако при этом правила, «которые он внешне отвергает, хранятся в глубине его сердца: исчезни они вдруг, исчез бы смысл и оправдание его жизни» ⁴. Многолетний труд над биографией и творчеством Флобера приводит Сартра к выявлению корней знаменитого *стиля* писателя, которые он усматривал в особенностях *его* детской психологии и в *культурной ориентации* семьи, которую Флобер отвергал. В связи с сартровской моделью творчества «в круге несвободы» следует подчеркнуть, что она ни в коем случае не распространяется на понимание им творчества как такового. Это замечание вызвано тем, что поверхностный взгляд, непонимание приводят некоторых исследователей и критиков к расширительному толкованию модели «несвободного» творчества и к заключению, что *любое* творчество есть акт мести жертвы своим палачам. Но у Сартра есть теория и ангажированного творчества, а есть и такого (живопись, музыка, скульптура), от которого и не следует требовать прямой связи со свободой.

Художественное творчество Сартра богато и разнообразно — романы, новеллы, критические статьи, драмы. О последних (десяти, поставленных с 1943 по 1965 гг.) как об интеллектуальном театре следует сказать особо, так как многие философские проблемы, составившие и интригу, и психологическую драматичность пьес, становились известны публике через театр. Главный герой сартровского театра — бьющееся над поисками смысла жизни сознание. Это очень пестрый и разномасштабный мир, в котором преобладает XX век, но куда врывается и античность,

¹ Sartre J.-P. Saint Genet, Comedien et Martyr. P., 1952.

² Sartre J.-P. L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. P., 1971.

³ Conta M., Rybalka M. Les Ecrits de Sartre. P., 1970. P. 243.

⁴ Sartre J.-P. Saint Genet, Comedien et Martyr. P., 1952. P. 62.

и Средневековье. О своем театре Сартр говорил, что в пьесах он стремился использовать то общее, что свойственно всем людям. Не только всем людям, добавим мы, но и всем временам.

Заключая, можно сказать, что эстетические идеи были не только рассмотрены Сартром теоретически, но и воплощены им в его разнообразном художественном творчестве. Влияние Сартра, дополненное и политической активностью, на умы и души в 40–70-е годы было очень велико. Вокруг его творчества — и философского и художественного — завязывались бурные споры. Он был человеком XX века, который, воплотив чаяния своего времени, не избежал его ошибок.

Проблемы генезиса и сущности искусства в онтологии М. Хайдеггера. Экзистенциализм в Германии также возник в русле феноменологии Э. Гуссерля, Н. Гартмана, но несет на себе и печать воздействия философии жизни и неокантианства. В центр онтологических проблем, вслед за Ницше, помещается проблема человеческого бытия, для ее интерпретации используется ряд ключевых понятий философии жизни — «экзистенция», «дазайн», «бытие к смерти», значимость которых неизмеримо возросла на фоне трагических коллизий войн и революций XX столетия. А эстетические труды главы Марбургской школы неокантианства Г. Когена, работы фрайбургского неокантианца Б. Христиансена, исследования В. Дильтея по истории немецкой литературы XIX века, в том числе творчества Гельдерлина, существенно повлияли на приоритет эстетической проблематики в немецком экзистенциализме¹. Она была подвергнута фундаментальному анализу ведущими мыслителями этого направления — М. Хайдеггером и К. Ясперсом. Экзистенциальные позиции обоих философов значительно различаются в зависимости от трактовки ими культурологических проблем, что послужило основанием для полемики между ними в осмыслении исторических путей Германии, Европы в целом. Это отразилось и на различии их эстетических взглядов.

* * *

В философском наследии Мартина Хайдеггера (1889–1976) немного работ, которые можно было бы назвать собственно эстетическими, поскольку желание уйти от специализации философского знания отражало

¹ Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

принципиальную позицию мыслителя. Среди работ названного рода это прежде всего «Исток художественного творения» (1936) и интерпретации поэзии Гельдерлина, С. Георге, Рильке. Тем не менее именно эстетическая проблема в определенном смысле является ключевой в онтологии немецкого философа.

Широкое внимание и признание принесло Хайдеггеру его стремление найти глубинные истоки социокультурного кризиса Европы, который констатировали многие идейные течения рубежа XIX–XX веков. Первые симптомы упадка мыслитель обнаруживает уже в античной Греции. Философия Сократа, по мнению Хайдеггера, породила бесконечную рефлексию и разрушила единство человека и мира, открыв тем самым пути к нигилизму. А «рационализация» и «этизация» мысли, произошедшая в школе Платона, по Хайдеггеру, усилили и обосновали отстранение человека от бытия.

Поэтому преодоление нигилизма Хайдеггер видит в возвращении человеку способности «слышать» бытие — возвращении целостности человеку и его мысли, которая есть не «этика», не «онтология», ибо существует до их различения, и которая, принадлежа бытию, призвана осмыслить бытие. Такая мысль, согласно Хайдеггеру, должна обязывать строже, чем требования «научности». «Располагая существо человека к обитанию в истине бытия»¹, она есть поэзия и, шире, искусство в целом. Поэтому *вопрос об осмыслении бытия* для Хайдеггера — это прежде всего *вопрос о сути искусства*. Само его исследование, соответственно, близко у философа поэтическому размышлению, основные концепты «Источа художественного творения» метафоричны.

Хайдеггер подвергает необычной критике устоявшиеся определения искусства. Хотя всякое произведение существует в материале (камне, краске, звуке) и предстает как изготовленная вещь, его отличие от ремесленного изделия заключается, по Хайдеггеру, в том, что «оно говорит нечто другое, чем не является простая вещь». Однако это «другое» не представляет собой и идеального отражения действительности. «Архитектурное сооружение, греческий храм, — пишет он, — ничего не отображает... Через сам храм в храме присутствует бог... Храмовое произведение сплачивает... единство тех путей и отношений вокруг себя, в котором рождение и смерть, несчастье и благословение, победа и позор, выдержка и гибель придают человеческому существу образ его судьбы. Воцарившийся простор этих открытых отношений есть

¹ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 217.

мир этого исторического народа»¹. Точно так же, согласно Хайдеггеру, скульптура Бога в храме является не образом, с помощью которого легче узнать, как выглядит Бог, а произведением, позволяющим Богу там присутствовать и, следовательно, быть самим Богом. Подобно этому обстоит дело и с литературным произведением: смысл греческой трагедии не в изображении событий и не в предписании нравственных норм, в ходе театрального действия происходит борьба новых богов против старых. Нельзя не согласиться, что «Хайдеггер предлагает онтологическое понимание искусства как теургического акта, — понимание, действительно, чуждое европейской эстетике начиная с эпохи Возрождения, однако привлекающее к себе художников и мыслителей конца XIX — начала XX века»².

С этой позиции Хайдеггер вводит свое основное определение назначения искусства — *«произведение открывает мир»*. Под миром, однако, здесь понимается не окружающая природная или социальная реальность, не совокупность каких-либо вещей и явлений, «мир» вообще не существует для растений и животных. *Мир*, открываемый искусством и данный только человеку, *беспредметен*, поскольку это — целокупность жизненно значимых отношений в совместном бытии (со-бытии) человека с другими людьми, которой живет и действует народ в ту или иную историческую эпоху. Эта трактовка «мира» Хайдеггером, несомненно, перекликается с философией жизни Дильтея, который предпринял исследование истории немецкой литературы XVIII–XIX веков и показал, как изменения «жизни» в различные исторические эпохи выражаются в сменяющихся друг друга формах искусства. Однако Хайдеггеру важно в отличие от Дильтея показать связь «мира» как духовного бытия народа с природой, космосом, «вернуться» к целостности бытия. «Мир», согласно Хайдеггеру, высвечивает одновременно то, «на чем и в чем человек основывает свое жилье» и что без этого освещения остается совершенно скрытым для человека. Он называет это *землей*, оговаривая сразу, что подразумевает под этим словом не просто представление о материальной массе поверхности планеты или астрономическое понятие о ней. «Землей» Хайдеггер называет существование вещей в их сокрытости, из которой они могут выйти в поле зрения человека только благодаря «отблескам, бросаемым на них миром». Только через «мир» все вещи получают свою определенность — «долговременность и быстротечность,

¹ Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1967. S. 41.

² Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 344.

свою удаленность и близость, свою широту и узость». Если искусство несет в себе «мир», то оно является и способом осознания («установления») всего вещественного, оно двигает и держит саму «землю» в открытости бытия. «Храм — произведение в том, что он выставляет мир... Скала превращается в опору и покой и так впервые становится скалой; металлы приходят к блеску и мерцанию, краски — к свечению, тон — к звучанию, слово — к говорению... Произведение позволяет земле быть землей»¹. Таким образом, по Хайдеггеру, «выставление мира и установление земли являются двумя сущностными гертами произведения»², и потому именно искусство «впервые дает вещам облик, а человеку взгляд на самого себя».

Это понимание предназначения искусства Хайдеггер иллюстрирует своей интерпретацией картины Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки. «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас тягостность шагов во время работы. Грубая тяжесть башмаков вобрала в себя вязкость долгого пути через широко раскинутые и всегда одни и те же борозды пашни, над которой дует пронизывающий ветер. На их коже лежит влага и сытость почвы. Под их подошвы забралось одиночество пути через поле в наступающие сумерки. В башмаках отдается молчаливый призыв земли, ее спокойное одаривание хлебом и ее необъяснимая самоотверженность в опустевшем зимой поле. Через эти башмаки сквозит не знающая жалоб боязнь за будущий хлеб и радость без слов, когда нужда уже пережита, трепетный страх в ожидании родов и дрожь перед близящейся смертью. *Земле* принадлежат эти башмаки и сохраняются в *мире* крестьянки»³. Рассматривая «мир» как «открытость широких путей простых и сущностных решений в судьбе исторического народа», «землю» — как «стремящееся к Ничто установление постоянно замыкающегося в себе и, соответственно, скрывающего», а неделимость «мира» и «земли» — как сущностное содержание искусства, Хайдеггер заново интерпретирует кантовское понимание эстетической сферы. Как и у Канта, произведение искусства (эстетическая идея) соотносит в себе свободу и природу. Первая — область свободных нравственных решений, являющихся ориентирами культуросозидания, — практический разум, понятиям которого не может быть дано наглядного представления («мира», «беспредметного»,

¹ Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1967. S. 45.

² Ibid. S. 49.

³ Ibid. S. 29–30.

но «открывающего», по Хайдеггеру). Вторая — природа, предметно-понятийное знание о которой — теоретический разум, никогда не достигает раскрытия ее собственной сущности («земли» как «скрывающегося» по Хайдеггеру). Именно поэтому Кант не признавал каких-либо познавательных возможностей искусства. Согласно кантианской традиции, и Хайдеггер отрицает постижение вещи в себе через представления, принадлежащие миру феноменов, но, в отличие от Канта, видит в нем, как и Шопенгауэр, способ «сокрытия» бытия. Наука, имеющая своим содержанием предметно-понятийное знание, неспособна проникнуть в существующее. Напротив, искусство, «мир» которого беспредметен, содержит в себе, по Хайдеггеру, истину как несокрытость существующего. Исходя из этимологии греческого слова «*алетейя*», он вступает в полное противоречие с буквой кантовской эстетики и утверждает: *красота есть способ, каким существует истина как несокрытость*.

Однако этот вывод Хайдеггера отнюдь не противоречил существу эстетики Канта, поскольку под истиной понимается здесь несоответствие художественной картины мира объективной действительности. Истина в художественном произведении есть «порождение такого существующего, которого до этого не было и никогда не будет» — творение небывалого. «В картине Ван Гога свершается истина. Это означает не то, что здесь нечто верно срисовано, а то, что в открывании этих башмаков попадает в несокрытость существующее в целом: мир и земля в своей противоположности»¹. Поэтому *искусство*, согласно Хайдеггеру, *принадлежит самому бытию, а художественное творчество есть созидание новых форм бытия* как отдельного человека, так и исторического народа. Для отличия этого творческого процесса от других видов человеческой деятельности Хайдеггер использует также греческое слово «*тэхне*», возвращая ему изначальный смысл — особого способа получения целостного знания — знания, движимого волею и воплощаемого в действии. «Тэхне» в качестве знания у греков, утверждает философ, лишь тогда есть «порождение существующего, когда оно приносит пребывающее как таковое из сокрытости в открытость».

Поэтому произведение искусства выполняет свое предназначение только тогда, когда оно выходит за пределы обычного — сферы стандартных ситуаций и безличных отношений («*тап*») и открывает перспективу возможного бытия человека, в котором он обретает истину собственно человеческого существования, подлинность Я. «Знание,

¹ Ibid. S. 60.

которое остается волением, и воление, которое остается знанием, — это экстатическая самоотдача экзистирующего человека в несокрытость бытия»¹. А действительная жизнь произведения искусства — «бытие как возможность» — длится лишь до тех пор, пока искусство сохраняется и в восприятии как знание-воление, решающим образом определяющее реальные поступки людей, потому что только в этом случае «искусство есть становление и свершение истины».

М. Хайдеггер о поэзии как основе истории и культуры. Художественное произведение, по Хайдеггеру, выдвигает, таким образом, проект будущего развития культуры, и осуществляться он может изначально лишь при посредстве языка. Вслед за Г. Когеном Хайдеггер подчеркивает творческую функцию языка в формировании сознания и в процессе коммуникации. В отличие от предшественника он, однако, акцентирует внимание на роли языка в установлении связи с бытием — на *онтологической функции языка*: вне языка, как в бытии камня, растения, животного, нет, согласно Хайдеггеру, никакой «открытости существующего». Говорение есть «проектирование освещенного» — «мира» и «земли» — в их нераздельности, прикосновение к тайне бытия. В выявлении «изначальной принадлежности» человека и мира в языке видел заслугу Хайдеггера Гадамер, положив этот вывод в основание собственного исследования языка как «горизонта герменевтической онтологии»².

Такое «проектирующее говорение», по Хайдеггеру, и есть поэзия. «Поэзия есть сказание несокрытости существующего. Какой-либо язык — это свершение говорения, в котором исторически выходит к народу его мир и сохраняется его земля... В таком говорении историческому народу предуготованы понятия его существа, его принадлежности к миру-истории». В этом выводе Хайдеггер сближается с философией символических форм Кассирера, полагавшего, что язык мифа предопределяет своеобразие народной культуры, направленность ее исторического развития. Поскольку же все виды искусства складываются в своей специфике на почве мифа — словесного осмысления бытия древних народов, — постольку поэзия «занимает исключительное место в целостности искусств», — развивает Хайдеггер эстетические идеи Дильтея и Когена. В силу опосредованности различных видов искусства языком, дающим

¹ Ibid. S. 76.

² Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 509.

им возможность «проектирования истины» собственными способами, по Хайдеггеру, все искусство в сущности — поэзия.

Это означало переосмысление соотношения в культуре искусства и научного познания. Если в концепции Дильтея познание рассматривалось как необходимое условие художественного творчества, т. е. как позитивный фактор в искусстве, хотя уже занимало по отношению к нему подчиненное положение, то в философии Хайдеггера наука оказывается даже не на периферии культуротворчества, осуществляемого искусством, а продуктом распада, отделения предметно-понятийного знания («опредмечивания») от «знания-воления» как единого творческого начала всего содержания культуры («беспредметного»), обеспечивающего ее жизнеспособность. Как продукт распада культуры расценивается Хайдеггером уже и само искусство, если оно ориентировано либо на изображение наличного эмпирического существования, забывшего свои глубинные бытийные истоки, либо на выражение переживания, которое самоценно в своей субъективности, а потому дистанцировано от бытия. Именно в этом вопросе Хайдеггер не разделяет эстетических взглядов Дильтея и отказывается признать переживание основой целостного отношения человека к миру. Именно поэтому он видит в соединении искусством беспредметного «мира» и потаенности «земли» возможный путь к восстановлению единства культуры и целостности человеческого существования. Тем самым трактовка Хайдеггером искусства сближалась с обоснованием *художественного творчества как мифотворчества*, поскольку только миф обладал в истории культуры реальным синкретизмом. Не случайно идеалом искусства для Хайдеггера оставалось искусство Древней Греции, возраставшее в лоне мифологии, а образцом поэзии — творчество Гельдерлина, которое, по выражению Дильтея, «немцам предстоит понять», поскольку в нем «миф снова становится действительностью»¹.

Ф. Гельдерлин олицетворяет для Хайдеггера само существо поэзии уже потому, что из всех поэтов романтизма именно у него природа окружена ореолом благоговения перед ее божественной непостижимостью, пример которого он видел у древних греков. Толкование стихотворений Гельдерлина позволяет мыслителю конкретизировать собственную трактовку искусства.

Поэзия лишь на первый взгляд кажется «невиннейшим из творений», вслед за поэтом повторяет философ, — игрой. Ведь она осуществляется

¹ *Dilthey W. Erlebnis und Dichtung. Leipzig, 1910. S. 425.*

в языке, а он — «опаснейшее благо» для человека, поскольку «язык впервые создает очевидный очаг бытийной угрозы и заблуждения и, таким образом, возможность утраты бытия, т. е. опасность»¹. Однако только через язык приоткрывается бытие, а потому «язык — осуществление события, которое располагает высшими возможностями человеческого бытия». Или, как сказано Гельдерлином,

Многозаслужен и все ж — поэтический житель
Человек на этой земле.

Как и для Гельдерлина, для Хайдеггера *язык существует только в качестве разговора*. Важно при этом, что «разговор» равно включает в себя обращение к природе и богам, к другому человеку, произнесение слов и молчание. Только в этой полноте состоится «тот разговор, который есть мы сами», и в нем — начало поэзии. Сущность поэзии — в постижении связи между «намёками», данными богами, и отзвуком «гласа народного». Поэт выброшен в «промежь» между богами и людьми, но только здесь впервые решается, «что есть человек и где водворит он свое пребывание». Потому поэзия — это «праязык всякого исторического народа», «несущая основа истории», и на поэте, согласно Хайдеггеру, лежит величайшая ответственность: «Оставаясь в высшем уединении наедине с собой, поэт представительно и потому истинно добывает истину для своего народа»². Величие самого Гельдерлина — «поэта поэтов», по убеждению Хайдеггера, — заключается в том, что в «скудное время» выхолащивания онтологического и антропологического смысла искусства он заново учреждает сущность поэзии и определяет контуры обновленного проекта человеческого бытия, возрождения европейской культуры.

В социально-политическом контексте нацистской Германии экзистенциальная позиция Хайдеггера оказалась отчасти в компрометирующей близости к пропаганде эстетической доктрины «нового, Третьего рейха», что, однако, объясняется отнюдь не содержанием самих эстетических идей мыслителя, а их поверхностным прочтением и попыткой властей использовать его авторитет в интересах нацизма. Возникшая ситуация тем не менее побудила Ясперса сильнее акцентировать те грани экзистенциализма, которые самым решительным образом исключили бы любые ассоциации с нацистской идеологией.

¹ Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003. С. 73.

² Там же. С. 93.

К. Ясперс: искусство как экзистенциальная коммуникация.

Если экзистенциальная онтология Хайдеггера по существу эстетична, то экзистенциальная мысль Карла Ясперса (1883–1969) проникнута скорее пафосом этики. Если у первого из названных философов искусство связывается прежде всего с мифом, то для второго первостепенное значение имеет его связь с нравственностью и религией, а центральной темой исследования становится коммуникация. Именно в этом контексте интересует Ясперса эстетическая проблематика.

Ясперс, как и Хайдеггер, ищет причины культурного и политического кризиса в Европе, но он видит его первоисток в разобщенности между людьми — в недостатке общения. Согласно Ясперсу, природа человека не изменилась на протяжении истории, поэтому историчность человека состоит в приращении его духовного содержания, а исторические типы культур различаются прежде всего по характеру коммуникации.

В бытии человека, по Ясперсу, можно выделить несколько уровней. Первый из них представляет существование человека как тела; коммуникация на уровне этого «наличного эмпирического бытия» подчинена принципам полезности. Второй уровень в бытии человека представляет «предметное сознание», по истинности своей общее для всего человечества. Обозначенное в немецкой классической философии категорией «рассудка», оно является предпосылкой коммуникации людей в области науки, права, «в критике ограниченности которого Ясперс солидарен с Кантом, Фихте, Гегелем»¹. Третьим, более высоким уровнем бытия человека Ясперс вместе с немецкими классиками называет «разум», или «дух», определяемый как «целостность мышления, деятельности, чувства» и отличающийся от «рассудка» как «временное событие» от вневременной структуры. «Коммуникация в сфере духа, — говорит Ясперс, — есть создание из общественной субстанции идеи целого... Это коммуникация отдельного члена с организмом. Он отличается от всех, но составляет с ними одно в объемлющем их порядке»². Отдельный человек видит тут смысл своего существования как часть социального целого и определяется им.

Три названных типа коммуникации складываются полностью в «великих культурах древности». Однако эти три уровня не достигли самой

¹ Гайденко П. П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 53.

² Jaspers K. Vernunft und Existenz. Groningen, 1935. S. 54.

глубинной основы личности — *экзистенции*, которая ускользает при изучении человека как части предметного мира, поскольку ее особенностью является невозможность объективации — свобода. Вслед за Кантом Ясперс категорически утверждает: «Или человек как предмет исследования, или человек как свобода»¹. Хотя экзистенция не может быть опредмечена, это не означает разрыва коммуникации. Экзистенция может сообщаться с экзистенцией: они существуют друг для друга как особая трансцендентная реальность, неисчерпаемая, непостижимая. Именно *трансцендентное придает смысл экзистенции*, который открывается человеку только в «пограничной ситуации», когда он вырывается из круга обыденных забот и привязанностей и осознает свою жизнь как «бытие к смерти». Только тогда возникает возможность *экзистенциального общения*. Этого типа коммуникации не знал человек древних культур. Разум человека продолжал дремать не потому, что он не знал, что умрет (этим знанием он изначально отличается от животного), а потому, что это не было для него трагедией. Дотрагическое знание дает успокоительное знание о бренности всего сущего.

Однако в период между 800 и 200 гг. до н. э. в Китае, Индии, в Греции наступило время коренных изменений в понимании человеком мира и себя самого, в котором Хайдеггер усмотрел первые симптомы упадка культуры, а Ясперс назвал его *осевым временем*. За мифологической картиной открывается ужас бытия, и человек впервые ставит «последние» вопросы о высшем смысле своего существования. В противоположность Хайдеггеру Ясперс считает, что с этого одухотворенного человека возникли подлинная история, новый тип культуры, порожденный стремлением к безграничной коммуникации, свободному осуществлению личности на основе экзистенции: «Началась борьба рациональности и рационально проверенного опыта против мифа (логоса против мифа), затем борьба за трансцендентного Бога... Божество неизмеримо возвысилось посредством усиления этической стороны религии»². Миф, потеряв для человека осевого времени прежнюю истинность, уступил место трагедии: осознанию существования на грани природного мира с трансцендентным. Стремлением преодолеть трагизм бытия проникнуты три сферы новой культуры, возникающие в относительной самостоятельности: искусство, философия, религия. В отличие от мифа они вырываются

¹ *Jaspers K.* Der philosophische Glaube. München, 1962. S. 50.

² *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 33.

за пределы замкнутого самоуспокоенного сознания, его привычной символики, к миру неизвестному (ноуменальной свободы, по Канту) — трансцендентному, который поэтому является объектом веры.

Совершенно в кантианской традиции Ясперс трактует роль искусства в культуре. «Мы видим вещи такими, какими нас учит их видеть искусство, — пишет он. — Мы воспринимаем пространство через те формы, какие придает ему архитектор, мы переживаем ландшафт так, как он организован религиозной архитектурой... Мы воспринимаем природу и человека так, как нам раскрывает их сущность пластика, рисунок, живопись»¹. Вместе с Кантом Ясперс разделяет искусство на два основных вида: первый из них вызывает при восприятии эстетическое удовольствие от гармоничной игры душевных сил, красота мира в нем представлена как символ нравственности. Этот тип искусства, относимый Кантом к прекрасному, согласно Ясперсу, не проникает в глубины личности в силу своей символичности. Второй вид — возвышенное искусство, апеллирующее, по Канту, при восприятии к «неясному моральному чувству», напоминающему человеку о его сверхприродном предназначении как субъекта свободы, Ясперс называет «*метафизической шифровкой*». Только последнее достигает экзистенциального слоя личности и прорывается к миру трансцендентному, который не может быть определен в категориях рассудка или разума и есть объект веры. Только это возвышенное искусство способно раскрыть трагедию человеческого бытия. «Великим искусством», — пишет Ясперс в согласии с эстетикой фрайбургского неокантианства, — мы называем метафизическое, которое через себя раскрывает само бытие, делает его видимым... Поэтому лишенная философского начала искусность — этот способ изображения, не имеющий связи с трансцендентным, украшательство...»² Великое искусство трагедии возникает, по Ясперсу, впервые как раз в осевое время в классике античной Греции. Здесь историческое движение происходит «не только во внешних событиях, но и в глубине самого человеческого бытия». Исторический смысл греческой трагедии Ясперс видит в ее возможности трансцендировать в основу вещей, в окончательном пробуждении человеческого духа, в экзистенциальном становлении личности. Непреходящее же значение великая классика сохраняет, по Ясперсу, потому, что в ней не только осознается трагическая коллизия, но и осуществляется ее преодоление.

¹ Jaspers K. Von Wahrheit. München, 1958. S. 917.

² Ibid.

«Греческая трагедия, — пишет он, — есть часть культового акта. В ней совершается борьба за богов, за смысл вещей, за справедливость. В начале (у Эсхила и еще у Софокла) она связана с верой в порядок и божественное начало, обоснование и значение установления, в полис, и хотя в конце концов и выражается сомнение во всем этом, как исторически сложившемся, но вне сомнения остается сама идея справедливости, добро и зло»¹. У Ясперса, «для того чтобы имела место трагедия, конфликт должен *представлять* как неразрешимый, но, для того чтобы она не потеряла своей напряженности и не соскользнула в “чисто эстетическое”, он должен *оказаться* разрешенным. Только на этом узком пространстве имеет место трагедия: как переходный момент от религиозной веры к эстетическому созерцанию»². За пределами этого пространства «трагическое знание — открытое, незнающее знание» — либо еще не родилось из религии (с ее символами веры), либо уже превращается в эстетический феномен, вызывающий у зрителей «паралич экзистенциальной активности». Тогда из шифра трансцендентного трагедия переходит в фиксированное знание — символ, закрывающий собой бытие, а экзистенциальная коммуникация подменяется «неистинной» — отказом от собственной индивидуальности и погружением в «изначальный хаос бытия», скрывающийся за символикой искусства. Поэтому Ясперс остро критикует пантрагическое мировоззрение Ницше³.

С утратой экзистенциальной глубины личности историческая культура застывает в догматической жесткости. Поэтому итальянский Ренессанс, возрождающий античность, и немецкая Реформация, обращенная к первоначальному христианству, обновив себя духом осевого времени, черпали в нем силу для ускоренного исторического развития Западной Европы. Индия и Китай не пережили аналогичных процессов и лишь упрочили свой традиционализм. С забвением экзистенциальной коммуникации человек становится единицей массы, управляемой и заменяемой, поэтому возможности выхода из современного кризиса культуры Ясперс связывает с вопросом о том, в какой степени действенными окажутся «коренящиеся в сфере индивидуально-интимного» импульсы, способные в конечном счете привести к возрождению бытия человека из недр массового существования. «Исторический индивидуум

¹ Ibid. S. 919.

² Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 326.

³ Там же.

недоступен взгляду, направляемому интересами познания, а открывает себя только любящему взору, — повторяет Ясперс основополагающие тезисы эстетики Когена, Н. Гартмана. — В бесконечности любимого открывается мир, историчность бытия»¹. Именно этой способностью отличается, по Ясперсу, великое метафизическое искусство от его «неподлинных» форм.

Когда Хайдеггер и Ясперс размышляли о возможностях искусства в открытии человеку целостности бытия или в экзистенциальной открытости человека человеку, то первый был озабочен постижением истины бытия, которой подлежит человек в силу его принадлежности к единому человеческому роду, второй — сохранением ценности неповторимого индивидуального существования, но оба философа видят путь выхода из кризиса культуры в отречении от модернистского культа «безграничной активности» субъекта, в настрое на созерцание, прислушивание к потаенным глубинам бытия другого человека и всего космоса. В этом переосмыслении творческой сущности человека экзистенциализм отступает от доминирующей философской традиции Европы, с одной стороны, в рамках европейской мысли проявляя сильный интерес к проблемам герменевтики, а с другой стороны, сближаясь с традиционной философией Востока (даосизма, буддизма).

Литература

Источники

1. *Сартр Ж.-П.* Философские пьесы. М., 1996.
2. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература. СПб., 2000.
3. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987.
4. *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб., 2003.
5. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991.

Дополнительная литература

1. *Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А.* Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

В книге анализируется экзистенциальная трактовка искусства Хайдеггером в соотношении с интерпретациями эстетики Канта второй половины XIX — первой половины XX столетия.

¹ *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 250.

2. Гайденок П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997.

В монографии известного исследователя немецкой философии принят подробный анализ экзистенциальной интерпретации учения Канта Хайдеггером и Ясперсом, что является существенным основанием для углубленного понимания эстетической проблематики в экзистенциализме.

3. Михайлов А. В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб., 2006.

В книге признанного исследователя немецкой эстетики и искусства интерпретация Хайдеггером сущности искусства рассматривается в широком контексте философских, литературных интересов и предпочтений мыслителя.

4. Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь — философия — творчество. СПб., 2006.

Книга известного исследователя французской эстетики многогранно представляет личность писателя и философа в ее творческой эволюции, в связи с реалиями современной культуры и политики.

5. Юровская Э. П. Комментарии // Сартр Ж.-П. Философские пьесы. М., 1996.

Эти комментарии к пьесам Сартра позволяют глубже понять как философские основы творчества писателя, так и особенности его художественного почерка, его эстетические взгляды.

Темы семинарских занятий

1. Философские основания эстетических взглядов Сартра.
2. Проблемы художественного творчества и морфологии искусства в эстетике Сартра.
3. «Исток художественного творения» — основание эстетической онтологии Хайдеггера.
4. «Разъяснения» Хайдеггера: поэзия как язык бытия в творчестве Гельдерлина.
5. «Осевое время» как эпоха возникновения экзистенциального искусства.
6. Компаративный анализ соотношения искусства, морали и религии у Ясперса и Канта.

Темы курсовых работ

1. Хайдеггер о существе художественного произведения.
2. Связь поэзии и мифа в философии Хайдеггера.

3. Поэзия как проектирование бытия и становления других видов искусства.
4. Хайдеггер как аналитик немецкой поэзии.
5. Место искусства в концепции истории культуры Ясперса.
6. Искусство и философская вера в разрешении кризиса современной культуры.
7. «Воображение» и «воображаемое» как основополагающие категории эстетики Сартра.
8. Сартр как исследователь французской литературы.
9. Искусство и политика как проблема философии Сартра.
10. Сартр как писатель и философ.

Глава 25

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

У истоков новой науки. Интерпретация эстетики Канта в классической немецкой философии, так же как и в метафизике Шопенгауэра, не могла удовлетворить мыслителей, ценивших в кантовской философии ее ориентацию на опытное знание, и потому предпринявших попытку ввести ее основополагающие идеи в русло эмпирического исследования.

Пионером этого направления стал психолог и педагог Иоганн Герbart (1776–1841), подвергший критике кантовскую трактовку способностей субъекта. Согласно Герbartу, душа человека представляет собой изначальную целостность — «реал», от соприкосновения которой с внешним миром возникает все многообразие представлений. Поэтому способность к образованию представлений является единым основанием сознания, а кажущиеся разнородными способности души суть устойчивые формы соотношения рядов представлений, то смешивающихся, то вновь расходящихся в своем непрерывном течении. Так, настоящее «восхождение» в сознание одного представления вопреки другим воспринимается как желание. Акцентирование признаков, сходных для ряда представлений при затемнении других, образует понятие. Отношение равновесия между рядами представлений являет себя в чувствовании. Поэтому в отличие от Канта для Герbartа «связь... практического разума с теоретическим ничуть не загадка, а само собой понятная вещь»¹.

Следуя в русле кантовской «Критики способности суждения», Герbart выделяет два вида суждения: суждения логические, принадлежащие

¹ Герbart И. Психология. СПб., 1895. С. 221.

бесстрастному научному познанию, и эстетические суждения, не поддающиеся абстрагированию от одобрения или порицания. Характеризуя последние вслед за Кантом как свободные «от интереса», т. е. совершенно бескорыстные, Гербарт усматривает в эстетическом отношении человека к миру цель воспитания и выдвигает для нравственной оценки те же требования, что и для суждения о прекрасном. Эстетика как наука о прекрасном и искусстве, соответственно, включается Гербартом вместе с этикой в одну науку — эстетику в широком смысле слова — как исследование эстетического представления, побуждающего каждого «стремиться указать себе свое отношение к миру»¹. Такое объединение красоты и добра возвращало, по существу, концепцию Гербарта к докантовской эстетике.

Признание и авторитет в эстетике принесла мыслителю его идея изучения эстетического представления методами конкретной психологии. Основываясь на наблюдениях, Гербарт заключает, что элементы, составляющие эстетическое представление, сами по себе эстетически нейтральны, и оценка отдельного звука или цвета становится эстетической только в соотношении с другими звуками или цветами представления в целом. Задачей эстетики в узком смысле слова Гербарт считает поэтому установление «простейших отношений» между элементами представления, придающих ему эстетическое качество и вызывающих удовольствие при восприятии. Поскольку же отношения между элементами в эстетическом представлении устанавливаются до осознания его как эстетического, Гербарт впервые предлагает применить в эстетике психологический эксперимент.

Эта направленность научного исследования повлекла за собой два значительных для истории эстетики последствия. Во-первых, попытка определить особую связь элементов в эстетическом представлении как его форму — инспирировала возникновение *формалистической эстетики* (Р. Циммерман, Э. Ганслик, А. Гильдебрандт, Г. Маре). Во-вторых, идея психологического эксперимента дала толчок к интенсивному развитию *психологической эстетики* (Г. Фехнер, В. Вундт, О. Кюльпе, К. Гроос), стремящейся, по определению Э. Гроссе, поставить эстетику в одинаковое положение «со всеми другими науками, основанными на наблюдении»², превратить ее из области философского знания в специальную науку. Введение методов психологического исследования, начатое Гербартом,

¹ Там же. С. 180.

² Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899. С. 31.

таким образом, имело своим следствием возникновение нового раздела эстетической науки — *психологии искусства*.

Особую популярность в русле психологического исследования приобрела эстетика «*вчувствования*», ведущими теоретиками которой были Т. Липпс, И. Фолькельт, К. Гроос. «Ближайшей задачей эстетики в настоящее время является, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства, — утверждает Фолькельт, — с которым должно сочетаться открытие и установление гибких и всеобъемлющих его законов»¹. Эстетика, согласно Липпсу, — это ветвь прикладной психологии, поэтому ее методами должны быть наблюдение, эксперимент, но главное — интроспекция как созерцание психологом собственной душевной жизни. Результатом этого исследования Липпса стала его двухтомная «Эстетика».

В процессе восприятия объекта, который кажется красивым, утверждает Липпс, происходит проецирование в него эмоционального состояния воспринимающего — *вчувствование*. Перенесение внутреннего состояния человека во внешний мир вообще является закономерным проявлением психической жизни, но ярче всего обнаруживает себя все же в отношении к другим людям, поскольку только человек обладает внутренним миром. Человек поэтому есть, по Липпсу, самое красивое для другого человека, но он красив не потому, что красивы его формы; его формы красивы потому, что это человеческие формы, т. е. они для нас — носители человеческого, выражение души. По аналогии с отношением к человеку происходит перенесение чувства в предметный мир, когда мы одушевляем, например, голос ветра. Вертикальная линия, где бы она ни встречалась, стремится ввысь, а в волнистой линии мы видим переменчивость движения и можем ассоциировать ее с колебанием душевного состояния.

В повседневном восприятии человек тем не менее не отождествляет полностью своего настроения с воспринимаемыми явлениями, но оно является необходимым началом последующего многоуровневого психического процесса: внешнее безотчетное подражание объекту, затем устремление к внутреннему подражанию, на этой основе интеллектуальное осмысление воспринятого и, наконец, собственно *вчувствование* как завершение сложной иерархически выстроенной деятельности психики. «Полное же *вчувствование* есть безраздельное растворение моего “Я” в визуально воспринимаемом и в переживании этого воспринимаемого.

¹ Фолькельт И. Современные вопросы эстетики. Киев; Харьков, 1900. С. 208.

Такое полное вчувствование есть эстетическое вчувствование»¹. Только оно — «единственная причина того, что те или иные вещи оказываются красивыми»². Красота, таким образом, сообщается предметному миру психической активностью человека, которая подчинена эстетическим принципам формы (закон единообразия, закон единства в многообразии, принцип «монархического построения») и по существу полностью обусловлена содержанием его душевной жизни.

Детально прописанная в «Эстетике» концепция Липпса наиболее полно представляет теорию «вчувствования». Она разделялась в основном всеми ее сторонниками, и полемику вызывали лишь отдельные ее положения. Так, если для Липпса процесс эстетического вчувствования важно было рассматривать как проецирование в объект реального чувства человека, то для Фолькельта вчувствование имеет более широкий диапазон и включает в себя наряду с реальными эмоциональными состояниями также воображаемые. Поэтому у Фолькельта большее внимание уделено роли игры воображения, что сближает его точку зрения с позицией К. Грооса, для которого вообще «произведение искусства является... игрушкой для благородной игры и создано исключительно для этой цели»³. В то же время оба исследователя занимали различные позиции, скажем, в интерпретации самого характера вчувствования: первый определял вчувствование как состояние «пассивного» созерцания, второй подчеркивал «активность» психики в процессе взаимодействия во вчувствуемым объектом.

Эстетика «вчувствования» представляла собой в целом, таким образом, многосложное исследование психики в ситуации эстетического отношения человека к миру, исследование, в котором впервые главным предметом внимания становится область чувств, а вчувствование — основополагающей эстетической категорией. Инновационность этого подхода вызвала большой интерес и широко обсуждалась в научных и художественных кругах Европы конца XIX века. Следует, однако, отметить, что дальнейшая эволюция эстетики вчувствования обнаружила в ее недрах фундаментальную проблему, возможность решения которой оказывалась под сомнением в рамках чистой психологии. Речь идет о том, что поставленная еще Гербартом задача изучения души человека как самодостаточной реальности («реал»), исследование

¹ *Lipps T. Aesthetik. Leipzig, 1921. Bd.1. S. 125.*

² *Ibid. S. 43.*

³ *Гроос К. Введение в эстетику. Киев; Харьков, 1899. С. 138.*

внутреннего мира человека только как совокупности представлений не предполагала постановку проблемы обусловленности содержания психики воздействием внешнего мира, проблемы по существу относящейся к области гносеологии, т. е. собственно философской аналитики. Вопрос о том, почему при виде «того же самого спокойного зеркала поверхности моря» один раз «нам симпатически говорит жизнерадостный голубой цвет», другой — «жуткая тишина», отзывающаяся в душе чувством одиночества, потерянности в мире, первоначально не возникал, и исследование было сосредоточено на самом процессе вчувствования в объект. Попытка объяснения изменчивости чувств в границах психологической науки повлекла за собой изучение влияния на психику физиологии высшей нервной деятельности и более широко — телесной жизни человека. «Чувственное действие,— заключает К. Гроос,— по моему мнению, состоит в том, что поэт, сам возбужденный и приведенный в движение физически, находит такие слова, которые передают и нашим чувствам всю теплоту телесного участия. <...> Внутренняя “картина” воображения достаточно важна, но для содержания важнее внутреннее “действие”, именно моторные процессы при овладевающем организмом участии. Это моторное переживание является главным, и я верю, что воздействие наступает и без посредничества оптических образов»¹.

Дальнейшее психологическое изучение эстетического чувства, интерпретация содержания образов искусства привели к открытию глубинных пластов психики, влияния подсознания на характер художественного творчества, что нашло отражение в возникновении влиятельного направления в эстетической мысли XX века — психоаналитической эстетики.

Психологическая эстетика Л. С. Выготского. Научное наследие Льва Семеновича Выготского (1896–1934) обширно и ярко, однако особое место в нем занимают работы по эстетической проблематике. Самой первой опубликованной статьей Л. С. Выготского стала «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (1915), затем последовали другие работы, а в 1925 году выходит главный его труд по вопросам искусства — «Психология искусства».

Для Л. С. Выготского неизменным оставался приоритет научности, поэтому в основных его работах мысль движется по одной и той же

¹ Groos K. Der aesthetische Genuss. Giessen, 1902. S. 80–81.

траектории: от постановки проблемы через критику существующих на данный момент вариантов решения этой проблемы к выработке позитивной программы, позволяющей решить или расширить понимание поставленной проблемы. Точно так же движется его мысль и по вопросу об искусстве.

Проблема психологии искусства. Одной из общих черт философской проблематики начала XX века можно выделить методологические поиски — как с точки зрения самой философии, так и с точки зрения применимости того или иного метода к какой-либо области. Такой «методоцентризм» начала XX века следует отличать от поисков философского метода в первой трети XIX века: если ранее в философских системах метод (трансцендентальный у Канта и Фихте, диалектический у Шеллинга и Гегеля) определялся внутренними задачами самой философии, то позже качество метода определялось областью его применимости. Не случайно поэтому, что центральной проблемой для психологии вообще и психологии искусства в частности Л. С. Выготский ставит именно проблему метода: «Вопросом *быть или не быть* для объективной психологии является вопрос метода»¹.

Следует отметить, что многие эстетические концепции искусства исходят из так называемого «художественного треугольника», вершинами которого является автор, произведение искусства и реципиент; интерпретация произведения искусства зачастую зависит от того, какая именно из этих «вершин» определяет художественный процесс. О схожей тенденции пишет и Л. С. Выготский: по его мнению, «до сих пор психологическое исследование искусства всегда производилось в одном из двух направлений: либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение» [Выготский, с. 41]. То и другое отвергается отечественным психологом: как психология творца, так и психология переживаний читателя (зрителя, слушателя) предполагает в качестве неявной предпосылки возможность выявить законы движений души, но в том и в другом случае останется лишь довольствоваться предположениями или более или менее кажущимися достоверными реконструкциями; наука же, ориентированная на идеал объективности, строить свое здание и развиваться на основе таких смутных и неясных идей не может. Поэтому

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. СПб., 2000. С. 41. Далее ссылки на эту работу в тексте: [Выготский, номер страницы].

психологический метод анализа искусства должен «взять в скобки» какую бы то ни было субъективность (творца или реципиента): «надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства» [Выготский, с. 42]. Замысел такой попытки состоит в том, что, только выявив взаимоотношение структурных элементов, можно определить законы эстетической реакции, которая не зависит от субъекта. Иными словами, только поняв, что произведение искусства обладает жесткой структурой, только рассмотрев эту структуру в ее статике и динамике, только, далее, определив эстетическую реакцию как эффект, возникающий из взаимодействия структурных компонентов произведения искусства, можно создать объективную психологию искусства, не ориентированную на смутную психологию творца или реципиента.

Вместе с тем есть и другой аспект заявленной проблемы метода. Л. С. Выготский часто подчеркивает, что эта проблема состоит также и в статусе самого искусства, в вопросе о том, каким образом простые, житейские факты оказываются фактом искусства, каким образом обыденность становится художественным образом, как вода жизни превращается в вино искусства: «Искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится» [Выготский, с. 332]. Причина этого превращения — особая структура произведения искусства, закономерности ее функционирования, и задача состоит именно в том, чтобы понять эту особенность. Можно сказать, что проблема метода для Л. С. Выготского имеет как гносеологический, так и онтологический характер: познание законов произведения искусства одновременно вскрывает сам способ существования произведения искусства. Такая постановка вопроса станет свойственной для всего формалистического, а позже структуралистского движения: структура произведения искусства существует независимо от ее создателя или того, кто ее воспринимает, познание этой структуры лишь удостоверяет ее статус.

От структуры произведения искусства к эстетической реакции. Итак, исходным положением психологии искусства должно быть то, что произведение искусства — это объективная структура, компонентами которой выступают материал и форма, при этом «под материалом... следует разуместь все то, что поэт взял как готовое — житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры... Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения»

[Выготский, с. 199]. Интерес для Выготского представляет конечно же не то, что существует такая структура в произведении искусства, а само взаимоотношение этих структурных элементов: необходимо изучить не только «анатомию» произведения искусства, но и его «физиологию», понимая под последней изучение многосложного взаимодействия формы и содержания в произведении искусства.

Объективная психология искусства должна распространяться на все виды искусства, и лишь в ходе этого распространения она может учитывать специфику различий этих видов. Тем не менее для экспликации поставленной задачи Л. С. Выготский берет литературу (а отечественная психология во многом «выросла» из литературоведения) и через анализ басни, новеллы и трагедии («как три постепенно усложняющиеся и возвышающиеся одна над другой литературные формы» [Выготский, с. 123]) показывает «физиологические» особенности структуры произведения искусства. Уже на примере басни можно заметить, что ее материал находится в странном отношении к ее форме: форма не столько дополняет содержание басни, не столько «обслуживает» мораль басни, сколько идет вразрез с ней: то, как изображены персонажи басни, вызывает противоположное чувство по сравнению с тем, о чем повествуется в басне. Л. С. Выготский замечает, что, например, в басне Крылова «Ворона и лисица» наше чувство занимает «совершенно явная противоположность тех двух направлений, в которых заставляет его развиваться рассказ. Наша мысль направлена сразу на то, что лесь гнусна, вредна, мы видим перед собой наибольшее воплощение льстеца, однако мы привыкли к тому, что льстит зависимый, льстит тот, кто побежден, кто выпрашивает, и одновременно с этим наше чувство направляется как раз в противоположную сторону: мы все время видим, что лисица по существу вовсе не льстит, издевается, что это она — господин положения, и каждое слово ее лести звучит для нас совершенно двойственно: и как лесь и как издевательство... И вот на этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть» [Выготский, с. 165]. Для уточнения этой двойственности Л. С. Выготский вводит понятие *эмоционального плана*, согласно которому переживание от произведения искусства развивается в двух противоположных направлениях — не только потому, что есть логическое противоречие в образах из басен, но в большей степени потому, что есть аффективное противоречие, развивающееся

в разных направлениях от несовпадения формы и материала. Другими словами, басня как искусство существует только на основе противочувствия формы и материала, это и есть та «физиология», которая определяет эстетическую реакцию от произведения искусства. Но само это противоречие, достигая своего наивысшего напряжения и развития, сходится в определенной точке, выступающей своеобразным «коротким замыканием» — эстетической реакцией от произведения искусства, *катарсисом*. В случае с басней катарсис едва ли заметен — слишком элементарна литературная форма, слишком мало места для развития аффективного противоречия. Поэтому для более скрупулезного анализа эстетической реакции от произведения искусства и для более точного изучения специфического отношения формы и материала Л. С. Выготский обращается к более высоким литературным формам — новелле и трагедии.

Взяв в качестве исходного материала «Легкое дыхание» И. А. Бунина, психолог показывает, что для понимания эстетических особенностей этой новеллы недостаточно проанализировать ее содержание; только выявив «анатомию» и «физиологию» этого рассказа, можно реконструировать тот психологический механизм, который она порождает. Вслед за формалистами материал литературного произведения искусства получает название фабулы, форма произведения — сюжет, «соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета» [Выготский, с. 200], и далее Л. С. Выготский показывает, что, несмотря на то что видов соотношения фабулы и сюжета в новелле может быть несколько, закономерность этого соотношения остается одной и той же: противоречие, борьба между фабулой и сюжетом. Это противоречие легко наблюдать в виде целого строения рассказа. В самом деле, если под диспозицией рассказа подразумевать хронологическое расположение его эпизодов, а под композицией — порядок расположения этих эпизодов в рассказе, то в «Легком дыхании» нетрудно заметить явное противоречие между диспозицией и композицией: с точки зрения диспозиции представленная в рассказе жизнь гимназистки Оли Мещерской ничем не примечательна, банальна и сера (Л. С. Выготский в более резких словах обозначает содержание «Легкого дыхания»: *житейская муть*); тем не менее эстетическая реакция от этой новеллы зависит не столько от диспозиции, сколько от того, каким образом она была переработана композицией, словно композиция разрушает диспозиционное строение, заглушает его действие, выдвигает в параллель к нему свое, иное впечатление. При этом не обязательно искать противо-

речие между формой и материалом с точки зрения целостного строения. Л. С. Выготский тонко замечает, что даже на уровне отдельно взятого предложения можно обнаружить, как форма преобразует материал, противопоставляя ему другое чувство. «Вот, например, в каком удивительном сцеплении узнаем мы об убийстве Оли Мещерской. Мы уже были вместе с автором на ее могиле, мы только что узнали из разговора с начальницей о ее падении, только что была названа первый раз фамилия Малютина, — “а через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом”... Обратите внимание на то, как затеряно самое главное слово в нагромождении обставших его со всех сторон описаний, как будто посторонних, второстепенных и не важных; как затеривается слово “застрелил”, самое страшное и жуткое слово всего рассказа, а не только этой фразы, как затеривается оно где-то на склоне между длинным, спокойным, ровным описанием казачьего офицера и описанием платформы, большой толпы народа и только что прибывшего поезда. Мы не ошибемся, если скажем, что самая структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает в какой-то почти мимический знак, в какое-то едва заметное движение мыслей, когда вся эмоциональная окраска этого события погашена, оттеснена, уничтожена» [Выготский, с. 215–216].

Каким бы ни был уровень повествования, можно констатировать одну и ту же закономерность: то, что эстетическая реакция от произведения искусства возникает из борьбы формы и содержания; Л. С. Выготский называет это «законом уничтожения формой содержания»: «В художественном произведении *всегда* (выделено мною. — А. Р.) заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным» [Выготский, с. 221–222]. Ровно такой же закон наблюдаем и в еще более высокой литературной форме — трагедии, однако в ней, заключает Л. С. Выготский, заключенное противоречие еще более сложной природы: в трагедии (а за основу своего анализа отечественный психолог берет шекспировского «Гамлета», изучением

которого он занимался с первых же лет своей научной деятельности) находится *тройное* противоречие между фабулой, сюжетом и действующими лицами. В трагедии сохраняется двуплановость развития фабулы и сюжета, но к этому добавляется объединение этих двух планов в фигуре трагического героя, в результате чего возникает новая двойственность и противоречие, состоящее в том, что события в трагедии воспринимаются как глазами трагического героя, так и «внешними» глазами зрителя; наивысшей же точкой разрешения трагедии оказывается та точка *катарсиса*, в которой «противоречия не только сошлись, но и поменялись своими ролями — и это катастрофическое обнажение противоречий объединяется для зрителя в переживании героя, потому что в конце концов только эти переживания принимает он как свои. И зритель не испытывает удовлетворения и облегчения от убийства короля, его натянутые в трагедии чувства не получают вдруг простого и плоского разрешения. Король убит, и сейчас же внимание зрителя, как молния, перенесено на дальнейшее, на смерть самого героя, и в этой новой смерти зритель ощущает и переживает все те трудные противоречия, которые раздирали его сознание и бессознательное во все время созерцания трагедии» [Выготский, с. 263–264].

Противоречие формы и содержания находит Л. С. Выготский и в других видах искусства. В искусстве актера важна двойственность изображаемой им эмоции, «актер, кончая играть, не сохраняет в своей душе ни одного из тех чувств, которые он изображал, их уносят с собой зрители» [Выготский, с. 323]; в графике «впечатление от рисунка у нас всегда двойственное. Мы воспринимаем, с одной стороны, изображенное в нем как трехмерное, с другой стороны, мы воспринимаем игру линий на плоскости, и именно в этой двойственности заключена особенность графики как искусства» [Выготский, С. 324]; схожим образом объясняет психолог эффект эстетической реакции и от других видов искусств (впрочем, замысел «Психологии искусства» не был реализован до конца, и раскрытие механизма эстетической реакции применительно к другим, нелитературным видам искусства остался в сжатом и нераскрытом виде).

Искусство и катарсис. Таким образом, аффективное противоречие, заложенное в художественном произведении, выступает залогом эстетической реакции, которую Л. С. Выготский вслед за традицией называет *катарсисом*. Однако важно подчеркнуть, что эффект катарсиса происходит не просто от восприятия противочувств от произведения искусства, а в результате взаимоуничтожения противоречащих ком-

понентов, но уничтожения, происходящего не в реальности (форма и содержание художественного произведения как объективные компоненты остаются реальными), а в психике воспринимающего: «Загадочное отличие художественного чувства от обычного... следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии... Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они (эмоции искусства. — А. Р.) разрешаются преимущественно в образах фантазии» [Выготский, с. 286–288]. Такой эффект подавления моторной стороны аффекта приводит к тому, что переживаются особые чувства, которые соединяются с фантазией и потому не различают реальный объект и нереальный; этот союз Л. С. Выготский называет «законом реальности чувств»: «Если я принимаю висящее ночью в комнате пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным. Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной основе» [Выготский, с. 284–285]. Другими словами, в художественной сфере чувство и фантазия вступают в брачный союз, законным порождением которого и выступает катарсис.

Тем самым общая формула возникновения катартического состояния от художественного произведения такова: искусство порождает противоположные аффекты, которые, задерживаясь и находя свое разрешение в деятельности фантазии, вызывают состояние катарсиса. Очень важно, что искусство в основе своей — это не гармония чувств, а их противоречие. Л. С. Выготский специально подчеркивал это расхождение с классическим подходом философии и психологии к искусству: «всей традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции» [Выготский, с. 221]. «История» катарсиса — это не гармоническое развитие чувств субъекта, а серьезнейшая борьба, заложенная в структуре произведения

и происходящая в психике воспринимающего. Идея искусства как борьбы позже, во второй половине XX века, будет поддержана многими направлениями в искусстве: от Эйзенштейна до антиконсюмеристских идей арт-практик как актов сопротивления.

Психоаналитическая эстетика. Психоаналитический подход к пониманию и истолкованию произведений искусства сосредотачивается в трех ключевых моментах — онтологический статус произведения искусства; механизм творческого акта; опыт восприятия произведения искусства. Рассмотрим, каким образом эти проблемы были поставлены в мысли З. Фрейда и в постфрейдовской психоаналитической традиции.

Эстетическая гипотеза З. Фрейда. Вопрос о статусе произведения искусства может быть рассмотрен на материале таких работ Зигмунда Фрейда (1856–1939), как «Психопатология обыденной жизни», «Толкование сновидений», «Бред и сны в “Градиве” Йенсена», «Жуткое», и сформулирован в двух аспектах. Во-первых, это вопрос о его иллюзорной либо реальной природе, и о развитии этих определений. Иллюзия и реальность рассматриваются здесь как различные способы связи с истиной. Во-вторых, способ бытия произведения искусства может быть рассмотрен в коммуникативной перспективе — в системе сложных отношений между автором, читателем и тем, кому данное произведение посвящено.

Вопрос об истине определяет горизонт психоаналитического вопрошания о бытии произведения искусства. В соответствии с гипотезой Фрейда, психическая жизнь вообще есть конфликт сил, результатом которого могут стать как симптом, так и творческий продукт — произведение искусства. В этом смысле рожденный автором текст может читаться как отражение реальности, как отпечаток того или иного положения дел, как *подлинное свидетельство*, а может пониматься как искажение реальности, вносимое фантазией и вымыслом. Однако же это натуралистическое противопоставление вымысла и реальности отвергается Фрейдом уже в самых первых его работах. В знаменитом метапсихологическом фрагменте — седьмой главе «Толкования сновидений» Фрейд — вводит понятие «галлюцинаторной идентичности восприятия», характеризующее регрессивный опыт фантазии и сновидения (принцип удовольствия), и понятие «идентичности мышления», маркирующее способность конструктивного взаимодействия с реальностью (принцип реальности). При этом вопрос о том, что именно воплощает

истину индивидуального бытия — первое или второе, — не имеет однозначного ответа. Галлюцинаторное восприятие позволяет схватывать истину в чувственной апперцепции и фиксирует достоверность аффекта; мышление же вступает с истиной в отношения времени, она явлена здесь в формах отсутствия — «откладывания», «отсрочки», «окольного пути», и конфигурирует истину события. Соперничество аффекта и события определит в дальнейшем сложные отношения реальности и вымысла в психическом опыте.

Так, рассматривая сновидения (как психический продукт, занимающий промежуточное положение между симптомом и творчеством), Фрейд отчетливо автономизирует сновидческий образ, наделяя его онтологическим весом. В самых знаменитых сновидениях своей книги — сновидении об инъекции Ирме и о горящем мальчике — Фрейд выделяет одну и ту же тенденцию: галлюцинаторный образ сновидения не является простой суммой раннего воспоминания и дневного остатка. «Сгущение» и «смещение» изменяют само соотношение восприятия и мышления, так что сновидение становится чем-то вроде апперцептивного образа — *фантазма, говорящего от лица реальности*. В своем анализе новеллы Вильгельма Йенсена «Градива» Фрейд также изучает логику фантазматического образа и его сложные отношения с реальностью. Выводы Фрейда таковы: несмотря на все возможное сходство бредовой структуры и реальности, бред не является отпечатком и точной копией внешней ситуации, его элементы обнаруживаются в опыте, но не заимствуются из него. Бред Норберта Ганольда порождается не случайностью совпадения линии стопы девушки на барельефе с линией стопы Зои Бертганг. Конститутивно само желание Ганольда, нагружающее актуальный женский образ архаическими смыслами утраченного времени. Интрига всего проекта Ганольда состоит в том, чтобы обрести утраченное время не в усилии воспоминания, а в движении навстречу наступающему настоящему. Идеология литературы в этом случае целиком совпадает с идеологией желания, письмо становится «правильно организованным бредом»¹, открывающим путь процессам символизации, конкретизирующим первоначальный апперцептивный образ и порождающим реальность события любви.

Другой аспект психоаналитического интереса к эстетике связан с коммуникативным измерением искусства и «эстетизмом» как таковым — изменением самого качества наших чувств под воздействием

¹ Лакан Ж. Имена отца. М., 2006. С. 37.

эстетического впечатления. Оба эти понятия — искусство как эстетизм и как коммуникация — в психоаналитической теории объединяются под знаком сублимационной проблемы. Простой тезис Фрейда, гласящий, что искусство есть сублимация, предполагает весьма сложное соотнесение различных рассуждений. В исходном определении сублимация представляет собой отклонение сексуального влечения от первоначальной цели, завершающееся производством значимого в социальном отношении продукта. Психическая значимость объекта влечения здесь несколько не ослабевает, напротив, получает признание со стороны социума. Ценность объекта — одно из важнейших условий сублимационного опыта. Размышляя о сублимации, Лакан предлагает пойти по пути негативных определений и выяснить, не является ли этот феномен чем-то хорошо известным. Например, симптомом. В этом случае художник — не кто иной, как невротик, отличающийся от прочих лишь суггестивной силой своего изощренного и, возможно, тщательно сконструированного симптома. Или: не является ли сублимация разновидностью идеализации? И в этом случае художник также не кто иной, как невротик, предлагающий защитную конструкцию, построенную на отвержении жизни, собственного дефекта и неудовлетворенности. В обоих случаях, отражающих, кстати, общеупотребительное понимание сублимации, сходство весьма велико, но есть и непреодолимое различие. С точки зрения Лакана, *сублимация не является симптомом*, потому что задача симптома — вернуть посредством означающего замещения первоначальную цель влечения, связанную с объектом, а в сублимации субъект не стремится к этому возвращению; *сублимация не является идеализацией*, потому что последняя влечет за собой идентификацию субъекта с объектом. В обоих случаях (идеализации и формирования симптома) главной задачей становится сохранение связи либидо и объекта любой ценой; вся жизненная структура подвергается деформации ради сохранения этой связки неповрежденной. Тогда как в сублимации мы имеем дело с *изменением самой природы объектного отношения*. «Отклонение», «смещение» рассматриваются Фрейдом как принципиальное условие жизни человеческого желания вообще. Жак Лакан предлагает сам термин *Trieb* переводить как «отклонение», «отвлечение», в смысле «отклонения от того, что Фрейд именует целью». Главная мысль Фрейда в данном случае сводится к убеждению, что не существует некоего «реального» объекта, который мог бы быть инвестирован либидо. Существуют лишь объекты утраченные и обретенные, пребывающие

в сложных отношениях с тремя временами, и влечение в качестве отклонения именно таковыми их и порождает. В поле этого различия как раз и становится возможен феномен сублимации. В этом смысле сублимационный опыт является первичным, а «проблема сублимации возникает раньше, чем становится ясна разница между целями либидо и целями собственного Я»¹.

В работе «Художник и фантазирование» Фрейд охарактеризует сублимацию как игру, которая переориентирует и смещает всю систему целей субъекта. Рассматривая саму проблему восприятия реальности, Фрейд прежде всего обращает внимание на серьезность, с которой ребенок предается игре, и на одновременность двух психических потоков — увлеченность игрой ничуть не мешает ему отличать фантазию от действительного мира. Удовольствие, получаемое от игры, столь существенно, что, взрослея и отказываясь от игры, человек не может отказаться от связанного с ней удовольствия, — место игры занимает фантазия. Но если игре можно предаваться среди других, то для фантазии требуется интимное пространство. Любопытно, что содержание фантазии никак не влияет на связанное с ней чувство стыда; даже будучи абсолютно невинной, она в любом случае нуждается в сокрытии. Обсуждая эту странную черту фантазии, присущий ей стыд, Фрейд указывает на ее тесную связь с фигурой Другого. «Как на многих надпрестольных образах в углу видно изображение дарителя, так и в большинстве честолюбивых мечтаний мы в состоянии обнаружить в каком-нибудь закутке даму, ради которой...»², т. е. фантазия, в отличие от игры, всегда предполагает *присутствие того, кому она посвящена*, что, безусловно, усложняет ее внутреннюю структуру.

Фрейд полагает, что между мечтателем и художником имеется глубокое сходство, но, вместе с тем, здесь же рождается различие творчества и просто фантазии, способное послужить обоснованием феномена сублимации. Даже если бы мечтатель, говорит Фрейд, тщательно скрывающий свои фантазии, поделился бы с нами их содержанием, его откровенность не доставила бы нам никакой радости, такие фантазии способны лишь оттолкнуть слушателя. Но когда художник разыгрывает перед публикой нечто подобное, последняя переживает сильнейшие чувства и глубокое, «стекающееся из многих источников» удовольствие. Различие, следовательно, в том, что

¹ Лакан Ж. Этика психоанализа. (Семинары: Книга VII). М., 2006. С. 120.

² Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 130

фантазия частного человека сохраняет и усиливает границы Я, тогда как творческий жест художника совершает нечто именно с ними. «В технике преодоления отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я, заключена подлинная *Arg poetica*»¹.

Парадокс в том, говорит Фрейд, что художник, исходящий из своих фантазий, создает ситуацию, в которой читатель или зритель получает доступ к фантазиям собственным. Со-присутствие различных желаний неожиданно оборачивается пониманием того, что важны они сами, а не их конкретное удовлетворение. Желания субъектов взаимно легитимируют друг друга и обнаруживают себя в качестве абсолютной ценности. Сутью творческого жеста становится тем самым не столько создание произведений искусства, сколько учреждение с их помощью пространства «всеобщей сообщаемости чувства»². Сублимация обнаруживает себя как институционализация желания и коммуникативное событие.

Искусство и аналитическая психология К. Г. Юнга. Аналитическая психология — направление психологической мысли, созданное Карлом Густавом Юнгом (1875–1961) в результате раскола психоаналитического движения. Основные источники, питавшие мысль Юнга, — искусство, философия, мифология, психоаналитическая теория неврозов З. Фрейда, а также внутренний мир пациентов, страдавших психотическими расстройствами. Во многом полемика между Юнгом и Фрейдом определялась самым структурным различием невротической и психотической личности.

Принципиальное убеждение Юнга состоит в том, что психоз не является компенсаторным или защитным образованием, но представляет собой ситуацию исчезновения границ между повседневным функционированием и трансцендентной сферой. Психиатрический пациент подобен пророку, духовидцу и поэту — это человек, заглядывающий в бездну творения. Юнг настаивает на разграничении сфер психологии и эстетики. Он полагает, что психология может лишь описать феномен художественного произведения, но ни в коей мере не объяснить его. При этом тип мышления, характеризующий психологию, страсть к обнаружению причинных связей побуждает науку о душе к экспансии. Психологическое исследование, с его точки

¹ Там же. С. 134.

² Кант И. Собрание сочинений в 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 132.

зрения, стремится редуцировать тайну творчества и свести произведение к особенностям личности. Психология, по мнению Юнга, не ограничивается академическим и клиническим пространством, но проникает в смежные дисциплины и сферы духовной практики. Она проникает и в само искусство. Юнг разделяет все литературные произведения на «психологические» и «визионерские». Первая группа — это те произведения, где изображена душевная жизнь и ее конфликты. Суть этих произведений как раз и состоит в понимании внутреннего мира людей, по отношению к ним психологическая интерпретация бессмысленна и тавтологична, они справляются с таким пониманием лучше любой психологии. Вторая группа — это произведения, «разрывающие завесу», в основе которых лежит «первопереживание» и опыт трансцендентного. Этот тип произведения необъясним из самого себя. Перед лицом таких произведений читатель ощущает себя беспомощным, он требует интерпретаций и комментариев. Именно такой материал представляет собой достойный предмет приложения усилий психолога, и здесь выявляется его профессиональная пригодность в зависимости от того, собирается ли он использовать это произведение для того, чтобы двинуться в тот мир, воротами в который оно служит, или же ограничивается сведением «невообразимого» и «неимоверного» к известному и простому.

Основной конфликт аналитической психологии Юнга и психоанализа Фрейда состоит в оценке значимости индивидуального психического переживания. Юнг справедливо полагает, что в основе фрейдовского понимания искусства лежит связь произведения с глубоко личными переживаниями художника. Однако он полагает, что не только они составляют душевный опыт поэтической души. Ее основным содержанием являются визионерские переживания, которые невозможно свести к личному опыту. Юнг намерен всеми средствами «защищать серьезность изначального переживания» от психологов и даже от самого автора. Юнг устанавливает своеобразную иерархию душевных состояний, подчиняя «личные любовные переживания» — «более важным визионерским». Для него «творец ни аутоэротичен, ни гетероэротичен, ни как-либо еще эротичен, но в высочайшей степени объективен, существенен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек»¹.

¹ Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 157.

Постфрейдовская психоаналитическая эстетика. Влияние психоаналитической теории и практики на гуманитарную мысль XX века столь велико, что трудно было бы четко отделить психоаналитическую эстетику от не-психоаналитической. Под влиянием фрейдовских концептов находятся такие выдающиеся мыслители, как Жак Деррида, Жиль Делез, Поль де Ман, Гарольд Блум; и этот ряд можно было бы продолжать. Потому в предлагаемой главе мы отказались от рассмотрения того, каким образом психоаналитическая мысль бытует в сознании теоретиков литературы, поставив перед собой задачу описания того, каким образом литература, опыт творчества и восприятия искусства реконструируется в теории и практике современного психоанализа. В постфрейдовской психоаналитической мысли можно выделить две основных национальных традиции, тесно связавших себя с искусством: это французский и английский психоанализ.

Франция. Психоанализ Жака Лакана (1901–1981), представляющий собой крайне сложное, объемное, внутренне противоречивое и чрезвычайно значимое для XX века теоретическое событие, сущностно связан с искусством. Достаточно упомянуть о том, что первой аудиторией, признавшей Лакана, стало сюрреалистическое движение, что среди друзей Лакана были Раймон Кено, Жак Превер, Андре Массон, Тристан Тцара. Продолжая следовать путями Фрейда, Лакан сосредотачивается на анализе искусства как формы психического опыта. Творческий акт для Лакана предполагает два необходимых момента: это, во-первых, установление отношений с Другим, и, во-вторых, разрешение коллизии вымысла и реальности.

Ключевое понятие в психоанализе Жака Лакана — Другой. Лакан полагает, что человек с момента рождения с необходимостью вовлечен в два различных типа коммуникации. Первичная связь устанавливается с другим во всем подобным Я, *другим таким же*, и для Лакана это отчужденный зеркальный образ самого субъекта; в отношениях с таким другим Я не осознает глубинной связи с ним и захвачено образом, подобно тому, как гофмановский студент Натаниэль был захвачен куклой Олимпией. С точки зрения Лакана, означающее и означаемое вовлечены в игру зеркального псевдотождества, свидетельствующую об изначальном неравенстве языка себе самому. По словам М. Фуко, художник всегда стремится к тому, чтобы «изображение выходило из рамы», что означает, что условие целостности вымышленной реальности никогда не содержится в ней самой. При этом проблема состоит в том, что зеркальный Другой лишь указывает мне на границу воображаемого и реального, но не позволяет преодолеть ее.

Иной тип отношений характеризует эдипальную ситуацию становления субъективности. Другой, с которым субъект имеет дело здесь, несоизмерим и непроецируем от него самого. Отец, или большой Другой, учреждает закон и определяет символический порядок, в котором производимые субъектом значения могут *обрести смысл*. Два этих типа связи представляют не только две интерсубъективные модели, но и два образа искусства: искусства как вымысла, иллюзии, игры воображения и искусства как «дымящейся совести», сосредотачивающего в себе переживание боли, истины, этического отношения.

Конфликтность возникающих форм эстетического опыта разрешается в понимании психического опыта как единства и неразрывности трех регистров («борромеев узел») — Воображаемого, Символического и Реального. Эти регистры представляют собой топику субъективности. Каждый из них предъявляет становящемуся субъекту для преодоления специфическую трудность. Так, проблема Воображаемого — это столкновение с Образом как таковым, который для Лакана всегда оказывается образом самого субъекта. Стадия встречи с зеркальным отражением — это момент вхождения в культуру, когда слово еще не может быть понято как смысл и воспринимается лишь в ауре воображения, в проекции внутренних ощущений и состояний, которые при этом не осознаются как собственные.

Проблема Символического связана с вхождением в мир Закона (Имени Отца), где субъект уже всегда является сыном, братом, отцом, мужем, т. е. уже всегда принадлежит системе отношений, в которой ему необходимо себя узнать и конфигурировать. Это мир, в котором основной мотив для субъекта — желание и необходимость его признания, а то, чему он свое желание адресует, является ему как запрет и требование. Регистр Символического управляется верховным означающим, которое не принадлежит никому, но постоянно циркулирует между участниками символической институции, меняя структуру каждого, в чье временное обладание попадает. Анализируя новеллу Эдгара По «Похищенное письмо», Лакан описывает произведение искусства как сущностный момент единства творческого акта и субъективации. Похищенное письмо — и есть то послание, тот текст, который подвергает глубокому преобразованию того, кто вступает с ним в контакт. Произведение искусства — Означающее в поисках адресата.

Проблема Реального наиболее сложна для становящегося субъекта. Связь с миром Символического формирует в субъекте представление о такой полноте, овладение которой предполагает выход за границу

речи. По ту сторону образа и слова существует нечто, что раскрывает себя в нашем внутреннем опыте как принудительный мотив, как вынуждение повторения. Лакан вслед за Фрейдом называет эту силу влечением. Влечение не может быть артикулировано ни в символах, ни в интересубъективной связи, ни в семиотической игре. Оно затрагивает временную структуру психического опыта, обнаруживает себя в ритме, пунктуации, повторении, в искажении грамматических структур. Влечение не следует понимать в биологических терминах (как естественность желания или инстинктивную жизнь), скорее Фрейд связывает с ним представление о трансцендентальных истоках субъективности.

Другими словами, лакановская версия психоанализа предполагает соединение эстетического и этического проектов под знаком онтологии. Такому синтезу в наибольшей степени соответствует жанровая модель трагедии и катарсис в качестве предпочтительной формы эстетического переживания. Правда, понимание катарсиса у Лакана несколько отличается от трактовки его у Аристотеля и Гегеля. Координаты катарсиса смещаются: они задаются уже не трагедией «Эдип-царь» — драмой ослепления/прозрения и обретения имени, но такими трагедиями Софокла, как «Антигона» и «Эдип в Колоне», главной темой которых становится бытие-к-смерти и «последнее слово желания», артикулированное в опыте Возвышенного. Катартическое переживание мыслится здесь не в терминах преобразования и очищения, но как выявление имманентной логики бытия (как «добровольное проклятие» и «постоянство бытия»).

Юлия Кристева (р.1941), теоретик литературы, семиотик, философ и психоаналитик, ученица Р. Барта и последовательница М. Бахтина, участница семинаров Лакана, после его смерти не вошедшая ни в одну из Лакановских школ, является выдающимся мыслителем современности. Психоаналитическая позиция Ю. Кристевой связана с разработкой доэдипального сюжета в становлении субъективности. Отношения с языком здесь реконструируются исходя из диадической связи ребенок—мать. Развитой системе символических отношений, характеризующих эдипальную модель (идентификация, вытеснение, амбивалентности чувств), Кристева противопоставляет асимболический опыт, который, по ее мнению, является глубинным основанием творчества. Удовольствие и страх для Кристевой — это продукты культуры, тогда как вступающий в отношения со Словом человек еще не принадлежит власти Закона и Логоса. Тот, кто начинает говорить и, более того, писать, находится между жизнью и смертью — это ребенок, который

пытается отделить себя от материнской целостности. Его дилемма — это удушье в убежище материнского тела и невозможность дышать вне его, конфликт, который находит выражение в ужасе и отвращении. Причинно-следственные отношения здесь заведомо нарушены. Нет той первоосновы, от которой необходимо отделиться для того, чтобы стать Другим. Есть само «первовытеснение» — учреждение тела матери, собственного тела и разрыва, в котором я только и могу существовать. Задача писателя для Кристевой состоит в том, чтобы «отторгнуть себя от самого себя»¹, произвести текст, который будет симптомом и сублимацией одновременно. В противоположность Фрейду и Лакану, противопоставляющих сублимацию и симптом, Кристева именно в этой одновременности видит специфический способ существования современного искусства (от Селина и Беккета до Пруста и Джойса), связанный со страданием и пребыванием в регистре Возвышенного.

Нельзя не упомянуть имя еще одного мыслителя, чья тесная связь с литературой и специфическая критическая позиция выдает глубокое тождество с основными психоаналитическими интуициями. Творчество Мориса Бланшо (1907–2003) высоко ценится как критиками и философами, так и психоаналитиками, полагающими, что задача Бланшо в том, чтобы конституировать психоаналитическую ситуацию как опыт принципиально изоморфный художественному творчеству. Главное сходство здесь связано с одной и той же невозможной задачей обретения Реального, решение которой берет на себя как произведение искусства, так и психоанализ. Для художника точки контакта с Реальным — это проблема начала письма, вопрос вдохновения и проблема его завершения, как поиск не литературной, но человеческой смерти. Для человека в ситуации психоанализа — это учреждение реальности Разговора и совместности бытия (*Mitsein*). В своих эссе «Когда пожелаешь», «Тот, кто не сопутствовал мне», а также в размышлениях о сущностном одиночестве, вдохновении, чтении и письме Морис Бланшо разрабатывает онтологию неналичия, заботы и сообщества в противоположность диалектической оппозиции присутствия-отсутствия, труда и игры, Я и Другого. В эссе «Взгляд Орфея», кульминации теории творчества Мориса Бланшо, художественный акт мыслится как «связь вдохновения с желанием»². И эта связь, парадоксальным образом, есть связь

¹ Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. Харьков: СПб., 2003. С. 49.

² Бланшо М. Взгляд Орфея // Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 178.

разрыва. Она нарушает непрерывность эстетического опыта классической культуры. Мизансцена мифа об Орфее предполагает сочетание таких элементов, как поэтический труд Орфея, его любовь к Эвридике, его путешествие в подземный мир и особая привилегия, дарованная поэту — возможность вернуть к жизни Эвридику силой пения при одном условии — не смотреть на нее. Взгляд Орфея на Эвридику (который, как подчеркивает Бланшо, может представляться абсолютным предательством — Эвридики, богов, поэзии, самого себя) представляет собой наиболее концептуальный момент в истории творческого усилия, это — точка освобождения художника от самого себя; беззаботность и нетерпение, рождающиеся из бесконечного терпения, труда, сосредоточенности и бессловесности; освобождение от мотивов в плотном поле причин, необходимостей и долженствований. Суть поэтического усилия, следовательно, состоит в овладении случайностью, в отступлении от самого себя и открытии источников того, что делает субъекта таким, каков он есть. Для Бланшо быть поэтом означает суметь быть субъектом бессознательного.

Англия. Английская психоаналитическая традиция представляет собой такой синтез теории и практики, результатом которого оказывается специфическая концепция творчества. Теории двух выдающихся психоаналитиков определяют горизонт понимания искусства. Это Уилфред Р. Бион (1897–1979) и Дональд В. Винникотт (1896–1971).

Психоаналитическая теория У. Биона опирается на понимание мышления как особого аппарата, необходимого для того, чтобы «мыслить мысли». Для Биона акт творчества и есть такая способность справляться с давлением мыслей, аффектов и учреждать дифференцированность внутреннего опыта. Интерпретируя и развивая мысль Фрейда, Блон трактует сознание не как непрерывность психического опыта, но как «контактный барьер», вновь и вновь воспроизводящееся различие между сознанием и бессознательным, фактически реализуемое прежде всего в чередующихся состояниях сна и бодрствования. Подобно Платону, Блон полагает, что самый важный элемент психического опыта — способность засыпать и пробуждаться. Преодолевая барьер сна (пробуждаясь), человек волен осознать и описать свой эмоциональный опыт, *рассказывая* свое сновидение. Этим рассказом он проявляет свою способность к бессознательному (сновидческому) мышлению, а значит — «к пониманию того, являются ли факты событиями, в которых он участвует, или же они являются его чувствами по отношению к этим событиям, или же

и тем и другим вместе»¹. Новизна бионовской концепции — в ином понимании творческих функций сновидения. Сновидение не есть та глубина бессознательного, которая служит неисчерпаемым источником фантазий, аффектов, идей. Суть сновидения — в рассказе о нем, мы засыпаем для того, чтобы проснуться, видим сны для того, чтобы рассказывать их, рассказывая — совершенствуем свою способность их видеть; в этом повторяющемся усилии мы вновь и вновь создаем и отстаиваем границы между сознанием и бессознательным, которые являются основным содержанием любого произведения искусства.

Принципиальным является понимание творчества и произведения искусства у Дональда Винникотта. Он говорит о различных способах проживания жизни, определяя их как адаптацию, творчество и болезнь. Творчество — это установка по отношению к реальности, позволяющая принимать жизнь и ощущать ее достойной того, чтобы жить. Адаптация — это такое отношение к реальности, для которого основной ценностью и целью становится соответствие организма среде. Болезнь — состояние зависимости от креативности другого человека или машины. Любой человек в своей личной истории сочетает с тем или иным результатом эти установки.

Анализируя формирование функции реального у ребенка, Винникотт пытается найти границу, отличающую творчество от других видов отношения к действительности. При этом он мыслит творчество не в качестве независимой способности, но как феномен перехода. По мысли Винникотта, в творчестве нет ничего естественного, оно не является продолжением тех или иных душевных качеств, но целиком есть продукт культуры: «...вовсе не удовлетворение инстинктивного влечения заставляет ребенка быть, чувствовать реальность жизни и осознавать, что жизнь достойна того, чтобы жить»². То, с помощью чего человек вырабатывает в себе творческую установку, и есть произведение искусства. Его статус может быть описан с помощью концепции переходного объекта, относительно которого нельзя точно сказать, принадлежит ли он миру внешнему или внутреннему. Подобно той ситуации, в которой ребенок создает объект, но объект уже дожидается того, чтобы быть созданным, произведение искусства принадлежит и не принадлежит своему автору. Винникотт говорит: «по правилам этой игры... мы никогда не станем требовать у ребенка ответа на вопрос: ты сам

¹ Бион В. Научение через опыт переживания. М., 2008. С. 29.

² Винникотт Д. Игра и реальность. М., 2002. С. 178.

создал это или просто нашел?»¹ Обращение с объектом такого рода предполагает первое использование символа и представляет собой первый опыт игры. Винникотт предлагает помыслить произведение искусства как то, что сохраняет эту неопределенность, и как то, что делает человека творческим (а не наоборот). Искусство должно быть выведено из системы символических обменов в качестве готового продукта и понято как переходный феномен. Именно с этой точки зрения Винникотт интерпретирует Шекспира (знаменитый монолог Гамлета), настаивая на том, что структура шекспировского текста — это отнюдь не завершенная риторическая конструкция, но — поиск решения, осторожное нащупывание альтернативы для «быть», оступающее движение, постепенно расширяющее собственную сферу и становящееся убедительным именно в силу непредсказуемости нахождения самого себя в языке.

Интерес психоанализа к искусству, и прежде всего к искусству словесному, сформировал специфическую перспективу понимания творчества и современного способа бытия произведения искусства. Краеугольным камнем психоаналитической концепции искусства становится парадоксальное отношение истины и вымысла, где вымысел являет собой ту «иллюзию двойной степени», исток которой скрывается в Реальном и обнаруживает себя в качестве истока субъективности как таковой. Другим важнейшим открытием психоанализа становится освоение бессознательного измерения текста — пространства циркуляции означающих, где язык перестает быть средством сообщения как таковым, но превращается в гилетическую материю, становится, по сути, иконическим знаком, выражающим не идеи и представления, но жизнь влечений как таковых. Ответственность художника в этом смысле связана с работой очищения мотивов и перспективой обретения «свободы от самого себя», овладения случайностью собственной судьбы. Психоанализ объединяет эстетический и этический проекты в общей, онтологической перспективе. Третий тезис психоаналитической концепции искусства изменяет представление о произведении искусства как о цели. В английской психоаналитической традиции сформировалось устойчивое убеждение в том, что произведение искусства есть то, посредством чего человек развивает свою способность играть и становится *живым*, т. е. способным переносить боль, испытывать сильные чувства и выражать собственные переживания своими словами и своим голосом.

¹ Там же. С. 160.

Литература

Источники

1. *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб., 2000.
2. *Гербарт И.* Психология. СПб., 1895.
3. *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899.
4. *Делез Ж.* Критика и клиника. СПб., 2002.
5. *Лакан Ж.* Похищенное письмо // Лакан Ж. Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. С. 249–293.
6. *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. Киев; Харьков, 1900.
7. *Фрейд З.* Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена. М., 2000.
8. *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995.
9. *Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.

Дополнительная литература

1. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

Автор известных трудов по проблемам визуального восприятия посвящает данную книгу психологическому исследованию восприятия изобразительного искусства. Проведенное исследование представляет особый интерес, поскольку материалом анализа являются конкретные произведения из истории живописи.

2. *Огден Т.* Мечты и интерпретации. М., 2001.

Эта книга воплощает пластичность психоаналитического метода толкования искусства, его внутренние возможности и сущностное разнообразие.

3. *Мареев С. Н.* Из истории советской философии: Лукач — Выготский — Ильенков. М., 2008.

В книге дается оригинальная интерпретация связи идей Г. Лукача, Л. С. Выготского и Э. В. Ильенкова в рамках одного из направлений советской философии. Достоинством книги является стремление автора показать, что теоретическое наследие Л. С. Выготского следует понимать не столько в психологическом ключе, сколько в философском.

4. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010.

Французский теоретик К. Метц, основоположник семиологии кино, применяет психоаналитические и лингвистические модели к исследованию кино, проводит аналогию между восприятием фильма и сновидением, фетишизмом, вуайеризмом, исследует роль тропов в киноязыке.

5. *Психология художественного творчества.* Минск, 1999.

Книга представляет собой обширную хрестоматию по истории психологии, содержащей выходы на эстетическую проблематику и трактовку

искусства. Особое внимание уделено психологическим концепциям художественного творчества XX века.

6. *Рубинштейн С. Л.* Проблемы общей психологии. СПб., 1998.

Книга авторитетного ученого представляет собой психологическое исследование, ориентированное на взаимосвязь с философией, более всего с неокантианством Марбургской школы. В свете ее идей автор рассматривает и эстетическую проблематику.

Темы семинарских занятий

1. Эстетика как экспериментально-психологическая наука.
2. Основные направления эстетики «вчувствования».
3. Соотношение искусства и катарсиса в теории Л. С. Выготского.
4. Психологический анализ «анатомии» и «физиологии» произведения искусства.

Темы курсовых работ

1. Психология Гербарта как теория нравственно-эстетического воспитания.
2. «Вчувствование» как процесс художественного творчества в эстетике Липпса.
3. Проблема генезиса искусства в психологической эстетике.
4. Эволюция понимания катарсиса от античности до современности.
5. Фантазия и ее отношение к эмоциям: историко-эстетический анализ.
6. Проблема аффективного противоречия в психологической эстетике.

Глава 26

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК ПРОБЛЕМА ЭСТЕТИКИ XX СТОЛЕТИЯ

Становление и развитие герменевтики в эстетике. Исторически герменевтика возникает в античности (название происходит от имени бога Гермеса) как искусство толкования воли богов, в Средние века она преобразуется в многоуровневые способы постижения смысла Священного Писания — экзегетику, а с эпохи Возрождения привлекает к себе внимание для филологического изучения текста. В философии Нового времени герменевтический подход начал интенсивно разрабатываться *Фридрихом Шлейермахером* (1768–1834).

В традиции немецкой философской классики Шлейермахер занят обоснованием целостности разума — теоретического и нравственно-практического, — соответствия апостериорного содержания науки основополагающим априорным (трансцендентальным) принципам, единства естественно-научного и гуманитарного знания. Главной задачей на этом пути оказывается дополнение познания, осуществляемого на уровне общих понятий (концепция которого новаторски разрабатывалась Кантом и Гегелем), постижением своеобразного, индивидуального, значимость которого высоко ценилась Шлейермахером в силу его идейной близости романтизму.

Целостность познающего разума, согласно Шлейермахеру, обеспечивает особый способ построения системы знаний — *понимание*. С его помощью «...высшее знание полностью понятно, лишь когда особое, подчиненное ему, полностью понятно»¹. При этом понимание трактуется также в русле немецкой классики, как акт конструктивной активности

¹ *Schleiermacher Fr. Philosophischen Sittenlehre*. B., 1870. S. 8.

сознания: «Все понято там, где не бросается в глаза никакой нонсенс. Ничего не понято, если не сконструировано»¹. Понимание направлено в равной степени и на весь предметный мир, и на мысль другого человека. Анализ понимания в таком диапазоне осуществляется универсальной философской герменевтикой.

Поскольку, однако, Шлейермахер, как и В. Гумбольдт, рассматривает язык как орудие мышления («мышление подготавливается посредством внутренней речи»), поскольку речевая деятельность опосредует творчество всех культурных форм, в фокусе герменевтического анализа оказывается текст. Выявление разумом общего в уникальном явлении составляет поэтому бесконечную задачу установления и образования все новых значений в понятиях исследуемого текста и смысла текста в целом. При этом, как подчеркивал впоследствии В. Дильтей, это исследование у Шлейермахера никоим образом не сводится к определению лишь изначального значения слова, а предполагает группировку на его основе всех позднее возникших смысловых оттенков. Соотношение изначального значения слова и окружающего его смыслового поля подчинено у Шлейермахера принципу системной связи: часть текста может быть понята только в контексте целого, целое может быть понято только в результате понимания его частей. Этот герменевтический круг можно разомкнуть только в том случае, если «постепенное самонахождение думающего духа» начинается в каждом пункте всегда тем же самым «предчувствующим способом». Понимание как *рационализация индивидуального* предполагает поэтому творческий процесс вживания в интимный мир другого Я. И здесь незаменимую роль играет искусство.

Содержание сознания личности не укладывается полностью в «общий для всех людей» мир, описываемый разумом, но его целостное выражение предстает в чувстве. Произведение искусства, выражающее внутренний мир художника, как он явлен через чувство, есть способ сделать неповторимое духовное бытие человека доступным через сопереживание. Шлейермахер следует кантовской трактовке эстетического суждения как суждения рефлексивного, осуществляемого в процессе бесконечной игры воображения и рассудка множеством понятий и представлений и сопровождаемого чувством удовольствия от игры этих познавательных способностей. Восприятие художественного произведения, продолжает Шлейермахер, осуществляет «сплавление удерживаемых эмоциональных моментов» в целостное настроение, поэтому *искусство*

¹ Schleiermacher Fr. Hermeneutik. Heidelberg, 1974. S. 31.

есть «свободное продуцирование чувств»¹, которые возникают благодаря фантазии в игре представлений и понятий, выражаясь непосредственно в музыке и мимике, опосредованно — в живописи и скульптуре. И все же в центре всего мира искусств остается литературный текст.

На примере литературного произведения Шлейермахер предпринимает попытку с позиции герменевтики объяснить непреходящую художественную ценность классики и значимость ее новых прочтений — понимания. По существу, он высказывает парадоксальное для своего времени утверждение, что исследователь текста может понимать его лучше самого автора: «Мы понимаем автора лучше, чем он сам себя, так как им многое из этого не осознается, что должно стать осознанным нами, частью уже в общем, при первом просмотре, частью же в деталях, при возникновении отдельных трудностей»². Такая трактовка понимания текста закладывала основание для объяснения возможности множества интерпретаций художественного произведения и предвосхищала важнейшие положения феноменологической и рецептивной эстетики.

Если у Канта эстетическое суждение не связано с познавательными целями, то у Шлейермахера восприятие искусства являет собой аналог и образец *герменевтического вживания* для познания и осмысления различных явлений природы и культуры, ориентируя на задачу бесконечного углубления и обогащения содержания знания.

Понимание как метод «наук о духе» и искусство в философии жизни. Идеи Шлейермахера получили новое направление развития у Вильгельма Дильтея (1833–1911). Следуя кантовскому противопоставлению теоретического и практического разума, природы и свободы, которую человек реализует в поступках, в творчестве культурных форм, философ впервые четко ставит вопрос о своеобразии методологии исследования природы и культуры. В полемике с Гегелем, разрабатывавшим принцип историзма на рационалистически-идеалистической основе, Дильтей рассматривает историческую реальность как иррациональный жизненный поток, протекающий через разум и волю людей, и ставит своей задачей написание своего рода «Критики исторического разума». В отличие от Шлейермахера Дильтей считает достаточным в области естествознания метод причинно-следственного *объяснения*,

¹ Fr. Schleiermachers. Aesthetik. B., 1931. S. 54.

² Schleiermacher Fr. Hermeneutik. Heidelberg, 1974. S. 105.

осуществляемого в понятиях разума. Культура же в ее исторической изменчивости требует разработки метода, с помощью которого можно проникнуть в жизненные цели, мотивы деятельности создающих ее людей — метода *понимания*, основанного на сопереживании. Поскольку же переживание рассматривается как форма активности сознания, наиболее полно и точно выражаемая в процессе художественного творчества, Дильтей считает искусство сущностным способом выражения и постижения истории.

Так задачи историко-методологического исследования выводят философа к эстетической проблематике. В своей книге «Переживание и поэтическое творчество» (1905) он анализирует историю немецкой литературы от Лессинга до Гельдерлина с целью проследить изменения ее мировоззренческого содержания и понять внутренние мотивы исторического развития. Эстетические взгляды самого Дильтея очерчиваются на фоне оценки им творчества исследуемых авторов. Уже в контексте анализа эстетики Лессинга становится ясным, почему Дильтей рассматривает связь переживания не вообще с искусством, а именно с художественной литературой («поэзией»): «Поэзия есть выражение и изображение жизни. Она выражает переживание и она изображает внешнюю действительность жизни»¹. Поэтому величайшую заслугу Лессинга Дильтей видит в том, что он впервые вплотную подошел к «важнейшей истине» о связи поэзии, философии и истории. Именно поэзия с ее художественно-эмоциональной конкретностью и интеллектуальным объемом содержания, обусловленным возможностями слова, по Дильтею, является ключом к проникновению в духовную атмосферу исторической эпохи, определяющей всю ее культуру.

В художественном творчестве Лессинга Дильтей видит идейную интенцию эпохи Просвещения и одновременно новый этап в истории немецкой литературы, восходящий к XX веку. Его значение он сопоставляет с той ролью, которую сыграла философия Канта в духовной жизни Германии. Дильтея привлекает борьба просветителя с официальной теологией и переключение внимания на земное существование человека — «экзистенцию» — ограниченное рождением и смертью, утверждение самоценности индивидуального бытия — «*дазайн*». «Идея гуманности выступила здесь как идеал Лессинга... Она — тайна столетия»². Эта идея нашла свое наиболее полное выражение в его «Натане

¹ Diltey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1910. S. 177.

² Ibid. S. 124–125.

Мудром» — «образце интеллектуальной драмы». Смысл рассказанной там притчи о трех кольцах, которые завещал отец трем равно любимым сыновьям, Дильтей усматривает в том, что никакое историческое исследование не в состоянии доказать, какая из трех мировых религий (иудаизм, христианство или ислам) является истинной. Единственно возможное доказательство — ее роль в прогрессе *гуманности*: «Всякая позитивная религия географически и культурно обусловлена, соответственно, ограничена; она разделяет столько же, сколько и соединяет: поэтому солидарность людей, всеобщая человеческая любовь может развиваться только на почве свободной человечности»¹, — интерпретирует Дильтей «Натана». Деятельный характер эпохи, по Дильтею, художественно отражается в том, что «сама жизнь» стремится к выражению в форме *драмы*, сущность которой — действие.

Распространение художественного познания с нравственного мира человека на природу было осуществлено в творчестве Гете. Стремлением Гете к целостному воззрению на мир Дильтей объясняет его постоянный и глубокий интерес к естествознанию. Но при этом Дильтей подчеркивает дистанцированность поэта от рассудочности, от которой была не свободна и литература, и наука Просвещения. Переживание, в которое для Гете уходит корнями деятельность воображения, становится открытием еще одной черты самой жизни — во всей полноте нравственно-духовного и телесного существования человека. Решение Гете этой художественной задачи Дильтей не без основания связывает с той ролью, которую отводил поэт искусству в собственной жизни: «Самоформирование и выражение своей сути в поэзии остается центральным пунктом его существования»². Погружение в глубины человеческой самости концентрировало его внимание на индивидуальной жизни. Жизненными идеалами Гете в отличие от Лессинга были идеалы личностного бытия — любовь, дружба, человечность, радость от общения с природой. В поэзии Гете впервые возникает «чувство нашего бытия... как жизни к смерти»³. Из этого чувства получают свое значение каждое жизненное состояние, каждая личность и отношения с ней, что объясняет, почему «материнская почва поэзии Гете — *лирика*»: «Он величайший лирик всех времен, его “Фауст” также возник из этого направления, и его наиболее значительные эпические

¹ Ibid. S. 132.

² Ibid. S. 251.

³ Ibid. S. 230.

и драматические сочинения наполнены звучанием и ритмом душевной жизни»¹.

Жизнь Гельдерлина протекала в условиях, когда в Германии вновь возросло влияние дворянства и денег, религиозная ограниченность. Для Гельдерлина, как и для его предшественников, высшую ценность имеет творческая сила человека. «Однако в том, что она выступает как отдельное, конечно, индивидуальна, ограничена другим отдельным, разделена со всем, что живет для себя, ее счастьем и ее красоте придана конечность и страдание»². Трагическое переживание одиночества человека побуждает Гельдерлина, утверждает Дильтей, к преодолению идеализма Канта и Фихте. Это сближало его поиски «нового гуманизма» — основанного на утверждении единства человека с природой — с мировоззрением Гете. Гельдерлин опирается на глубочайшую догадку древнегреческого мирозерцания: в слиянии с природой человек освобождается от страдания, ибо приобщается к любви — космической силе, проявление которой в универсуме, в душе человека и в обществе образует гармонию. Любовь для Гельдерлина — это метафизическая «последняя взаимосвязь вещей», которая «пронизывает действительность, оживляет природу и связывает все человеческое». Поэт не приемлет стремления к господству над природой, возникшего в недрах христианского мирозерцания. Момент личной жизни, который всем существом мог переживать и выражать в поэзии Гете, для Гельдерлина не имеет «истинной реальности». Настоящее для него окрашено прошлым, радость неотделима от страдания, и человек становится самообнаружением самой природы, а поэзия — способом выразить смысл жизни как таковой. Именно это направление поиска нового мировоззренческого синтеза, оставшегося непонятым современниками, сделало Гельдерлина величайшим поэтом XX столетия. Тончайшее чувство языка поэта делает объемно значимыми не только сами слова, но и их синтаксическую связь. Как в музыке носителями значения выступают не только звуки в их высоте, длительности, тембре, но и характер их соподчинения, ритм и даже паузы, так в поэзии Гельдерлина переживание выражается в том, что одними значениями слов невыразимо. Дильтей по праву называет важнейшей чертой поэзии Гельдерлина музыкальность. Если учесть при этом, что в творчестве Гельдерлина, особенно в его поздних произведениях, постоянно усиливалась живописность, роднящая его поэзию по яркости

¹ Ibid. S. 237.

² Ibid. S. 406.

образов с творениями, созданными «гением глаза» Гете, то, вероятно, нужно признать, что именно сочетание музыкальности и живописности стиха у Гельдерлина явилось тем приемом, с помощью которого небывало расширились изначальные преимущества поэзии в выражении миропонимания художника. Образующаяся смысловая насыщенность стиха настолько высока, что она позволила увидеть Дильтею, затем и Хайдеггеру в творчестве Гельдерлина современный аналог *мифа*.

Можно с полным основанием согласиться с утверждением Х. Г. Гадамера, что Дильтею принадлежит главная заслуга в «понимании того, что искусство состоит в переосмыслении конкретного оригинального опыта».

Понимание как способ бытия художественного произведения.

Ханс Георг Гадамер (1900–2002) продолжил разработку герменевтической традиции, последовательно преломляя ее, однако, через призму экзистенциальной онтологии Хайдеггера, последователем которого он себя считал.

Предметом критики стала прежде всего восходящая к Канту «радикальная субъективизация» всех форм культуры, и в первую очередь искусства, когда понимание рассматривалось как метод проникновения через сопереживание в субъективный мир художника. Для Гадамера «понимание в принципе не равносильно повторной актуализации в нас мыслей другого»¹. Для него, как и для Хайдеггера, ««понимание»... — это не «акт» субъективности, а сам способ бытия» — конечного, временного, историчного собственно человеческого бытия, отличного от несобственного «поддержания жизни», от «публичности», от *map*, от «болтовни», от «любопытства» [АП, с. 22]. С экзистенциальных позиций понимание становится самоистолкованием, раскрытием человеческого существования — *событием* обретения истины бытия. Такое событие проявляет себя в ином, не опредмечивающем сознании и потому не может быть объектом научного познания, его методологии. «Современная наука — это наука, которая с самого начала своего возникновения в XVII веке всегда строилась на понятии метода и методологической гарантированности прогрессирующего познания. Она на свой лад изменила облик нашей планеты, выдвинув на первый план подход к миру, не являющийся ни единственным, ни универсальным» [АП, с. 46], — подчеркивает

¹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 264. Далее ссылки на эту книгу в тексте главы: [АП, номер страницы].

Гадамер. Ориентация новой науки на идеал метода повлекла за собой своего рода «отчуждение» феномена понимания — основания «наук о духе» и осмысления истории, поэтому «методологизм» науки также становится у философа предметом критики.

Истина человеческого бытия в своей необозримой полноте нуждается в раскрытии, но раскрывается только искусством, вслед за Хайдеггером утверждает Гадамер: «“Так правдиво, так бытийно” только искусство, и больше ничто из известного нам. <...> Понимая, что говорит искусство, человек недвусмысленно встречается, таким образом, с самим собой» [АП, с. 263]. Герменевтика необходимо включает в себя, по Гадамеру, эстетику, и вступление философа в эту область исследования одновременно предполагало критику растиражированной концепции автономии искусства. Обращаясь к истории искусства, Гадамер обоснованно рассматривает его в конкретном социокультурном контексте. Произведение искусства бесчисленными нитями связано с исторической эпохой его возникновения, и его воздействие на реальную жизнь не исчерпывается эстетической функцией, — присоединяется Гадамер к позиции Дильтея и вступает, однако, в полемику со своим предшественником. Он называет иллюзией «историзма» надежду воспроизвести в сознании читателя через сопереживание автору дух прошлого: «Похоже, художественному явлению присуще, наоборот, то, что у произведения искусства есть всегда свое собственное настоящее, что оно лишь отчасти привязано к своему историческому происхождению и является прежде всего выражением правды, вовсе не обязательно совпадающей с тем, что конкретно имел в виду... создатель произведения» [АП, с. 256]. Более того, неповторимую актуальность художественного произведения Гадамер видит в его бесконечной открытости к включению в новую и новую историческую реальность, к интегрированию в ней.

Развивая идеи герменевтической онтологии Хайдеггера, философ, по существу, впервые рассматривает произведение искусства как носителя некоторого потенциального содержания — «бытие, могущее быть понятым», которое актуализируется в процессе восприятия поколениями читателей, способствующих таким образом его прирастанию: «Язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении. На этом покоится его неисчерпаемость...» [АП, с. 264] Восприятие искусства как интерпретация оказывается для человека одновременно соучастием в событии обретения истины собственного бытия и *сотворчеством* произведения для его дальнейшей исторической жизни.

Анализируя восприятие как сотворчество, Гадамер выходит на проблему *идентичности* художественного произведения и заключает, что при всей открытости и широте возможностей восприятия произведение ожидает и даже требует от воспринимающего «держаться в определенных пределах уместности», что оправдывает необходимость «исторической герменевтики». В поиске определенных границ возможных интерпретаций произведения Гадамер полемизирует с Шлейермахером в трактовке разрешения известного «герменевтического круга»: понимание наступает не на основе предчувствия, «понимание... всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания» целого из его частей [АП, с. 76]. Понимание текста, по Гадамеру, не является суммированием словесных значений, а следование за целостным смыслом читаемого, который располагается за пределами сказанного: «Мы и тексты, передаваемые традицией, понимаем на основе тех смысловых ожиданий, которые почерпнуты из нашего собственного отношения к сути дела» [АП, с. 78]. Подлинное историческое сознание, по Гадамеру, должно мыслить и собственную историчность. Конкретизация исторического сознания полагает поэтому критическую фильтрацию «пред-рассудков» в постижении истории, исключающее нахождение в исторических событиях того, что было спроецировано в них самим исследователем.

Соответственно, восприятие искусства адекватно, когда оно осуществляется на стыке исторической традиции и современности. Истинную задачу герменевтики, в полемике со Шлейермахером утверждает Гадамер, представляет не тайна индивидуальности другого, а *традиция как инаковость*, осмысление промежутка между чуждостью и близостью. Понимание, таким образом, предполагает в первую очередь «предметное понимание»: «Понимать — означает прежде всего разбираться в чем-то, а уж потом... вычленять мнение другого, разуместь подразумеваемое им. <...> Тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание...» [АП, с. 79] Чудо понимания для Гадамера поэтому заключается не в том, «что души таинственно сообщаются между собой, а в том, что они причастны к общему для них смыслу» [АП, с. 73]. Произведение искусства является предметом разговора автора и читателя на общую для них тему, но главное, что разговор не может состояться, если он ведется в русле перемежающихся монологов. Понимание предполагает совместное участие обоих в событии открытия истины бытия, антропологическим основанием которого является *игра*.

Гадамер вступает здесь в полемику с субъективистскими трактовками игры, по существу, общепринятыми после Шиллера. С позиций экзи-

стенциальной онтологии «игра выглядит как самодвижение, не преследующая осмысленной цели — ...феномен трансцендирования, самопредставления бытия живого. Все это мы можем наблюдать в природе, например кружение мошкеры... Человечность человеческой игры именно в том, что в ней игровые движения, так сказать, сами себя дисциплинируют и упорядочивают, как будто в этом действительно присутствует цель» [АП, с. 288]. Игра у человека становится путем к коммуникации, и уже это придает ей весомость в человеческом сообществе. Она требует участия в ней, будь то зритель в театре или читатель литературного произведения: игра играет всеми участниками, поскольку полагает соблюдения определенных установленных правил. Именно это обеспечивает герменевтическую идентичность в художественной игре: только тот, по Гадамеру, способен на действительное восприятие — понимание искусства, кто участвует в игре, добиваясь некоторых «собственных результатов». «*Герменевтическая идентичность*» художественного произведения, резюмирует философ, «заключается именно в том, что что-то при этом “понимается”, что произведение хочет быть понято как то, что оно “имеет в виду” или “говорит”. Требование, исходящее из произведения, ждет своего удовлетворения. Произведение жаждет ответа, который может дать только тот, кто принял это требование. И ответ должен стать его личным ответом...» [АП, с. 291–292]. Эта новая емкая формулировка содержания произведения искусства и существа его восприятия, явившаяся плодом эстетической мысли Гадамера за многие десятилетия и отвечавшая на вызов эстетической теории рубежа XX–XXI веков, по собственному признанию философа перекликалась с феноменологической эстетикой Р. Ингардена, разрабатывая перспективную идею «конкретизации» художественного произведения в процессе восприятия.

Фундаментальный вопрос, который необходимо было, однако, решить Гадамеру, — вопрос о сфере бытия, в которой может быть органично присутствие «традиции как инаковости», и здесь философ оригинально соединяет эстетические концепции Ингардена и Хайдеггера. «Как искусство передачи иноязычного высказывания доступным для понимания образом герменевтика не без основания названа по имени Гермеса, толмача божественных посланий людям, — напоминает Гадамер. — Если помнить о происхождении понятия герменевтики из этого имени, то становится недвусмысленно ясным, что дело тут идет о языковом явлении, о переводе с одного языка на другой и, значит, об отношении между двумя языками» [АП, с. 260].

Понимание художественного произведения означает также истолкование языка искусства. Его принципиальное отличие от любых искусственных знаковых систем («языков») науки заключается, по Гадамеру, в том, что язык искусства включен в богатство языковой традиции, сохраняющей и трансформирующей исторически наслаивающиеся смыслы. Произведения искусства передаются от поколения к поколению, и языком художественного произведения говорит не художник, а само произведение, содержание которого таким образом исторически разрастается. Однако возможность его существования обусловлена новыми прочтениями: «Язык искусства в том и состоит, что он обращен к интимному самопониманию *всех и каждого*, причем говорит всегда как современный и через свою собственную современность. Больше того, именно эта современность позволяет произведению стать языком» [АП, с. 263]. Взаимоотношение между человеком и языком одновременно также очерчивает границы правомерных интерпретаций художественного произведения: имея определенную свободу по отношению к языку, человек все же понимает, «что эта свобода ограничена, поскольку всякий язык обладает собственным бытием, возвышающимся над всем, что говорится на этом языке в каждом данном случае...»¹. В опосредованности языком происходит аналогичная встреча традиции и современности во всех других видах искусства. «Картина “читается”, как принято говорить, так же, как читается написанное. Картину приходится “расшифровывать” точно так же, как текст» [АП, с. 293], равно как и музыкальное или театральное произведение.

Гадамер, таким образом, как и Хайдеггер, видит в языке основу человеческого бытия и способ его раскрытия через все формы искусства. В атмосфере легковесного отношения к художественной культуре в массовой аудитории XX века он утверждает фундаментальную миссию искусства для будущего человека и человечества: «Доверительная интимность, какую нас трогает произведение искусства, есть вместе с тем загадочным образом сотрясение и крушение привычного. Оно не только открывает среди радостного и грозного ужаса старую истину: “это ты”, — оно еще говорит нам: “ты должен изменить свою жизнь!”» [АП, с. 265].

Рецептивная эстетика. Как направление философско-эстетической мысли рецептивная эстетика (*Rezeptionsästhetik*) возникает в рамках литературоведения. Однако по своим истокам (феноменология и философская

¹ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 510.

герменевтика) и сфере применения она обладает статусом универсальной теории, рефлектирующей историко- и социально-культурные аспекты восприятия произведения искусства как такового. Ведущая идея рецептивной эстетики — представление о том, что художественное произведение «реализуется», а следовательно, и «существует» преимущественно в сознании реципиента. Соответственно, предметом изучения становится историческая и социальная динамика художественной рецепции.

Возникнув в конце 1960-х гг. как реакция на имманентную эстетику и идею автономности произведения искусства (ср. школу «имманентной интерпретации» Э. Штайгера) в опоре на литературную герменевтику, литературоведческие изводы феноменологии Э. Гуссерля, на некоторые идеи русского формализма и пражского структурализма, рецептивная эстетика переживает расцвет в 1970-е гг. Главным научным центром, профилировавшим теорию и методику рецептивной эстетики, выступает университет г. Констанца (ФРГ), в котором преподавали ведущие представители данного направления: профессора-филологи романист Ханс Роберт Яусс и англист Вольфганг Изер. Искусствовед Вольфганг Кемп в 1980-е годы успешно применяет идеи рецептивной эстетики к изучению изобразительного искусства. К другим известным последователям этого направления принадлежат также Г. Гримм и Х. Линк.

Основоположником рецептивной эстетики считается Ханс Роберт Яусс (1921–1997). Уже в своей вступительной лекции в университете Констанца, прочитанной в 1967 году и опубликованной позже под названием «История литературы как провокация литературоведения»¹, Яусс выступает за «смену парадигмы» в подходе к истории литературы. В то время как современные ему методы исследования литературы (школа имманентной интерпретации и марксистское литературоведение образчика франкфуртской школы) концентрировали внимание на процессе создания произведения («продуктивная эстетика» Т. Адорно) или на обособленном от исторического контекста толковании отдельных текстов (Э. Штайгер), Яусс делает акцент на третьей, наряду с текстом и автором, традиционно недооцениваемой инстанции литературного произведения — читателе (адресате, реципиенте).

Почему, ставит вопрос Яусс, мы находим, обращаясь к истории литературы, именно данный, а не какой-то другой набор вошедших в нее

¹ Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.

(канонизированных) произведений? Ведь в каждую конкретную эпоху, в частности в Новое время, существует (пишется, издается, читается) огромное количество текстов, из которых лишь немногие (определенные, некоторые) удастаиваются места в национальной или мировой истории литературы. Если данный отбор, селекция неслучайны, то каковы их принципы? Русские формалисты, отмечает Яусс, отвечали на этот вопрос, используя категорию приема. По их мнению, определенный новаторский прием в литературе конкретной эпохи постепенно утрачивал очарование новизны, «уставал», соответственно — становился достоянием массовой литературы; в то время как место новаторских, «авангардистских» занимали новые приемы; таким образом, как считали формалисты, например Ю. Тынянов, и осуществляется ротация литературных поколений и «пишется» история литературы.

Отдавая должное этой логике, Яусс отмечает, однако, что смена стилей, направлений, литературных поколений происходит с неизбежностью не в некоем механическом безвоздушном пространстве, но в сознании читателя как эстетической категории и — конкретных читателей определенной эпохи, в качестве каковых выступают в том числе и литературные критики и литературоведы, а также, не в последнюю очередь, сами будущие (потенциальные) писатели. Кроме того, как считает Яусс, литературные поколения и стили сменяют друг друга не по логике полного отрицания предшествующего последующим, но всегда базируются на некоем продуктивном остатке предшествующего литературного и культурного опыта. Резервуаром же, в котором этот опыт накапливается и хранится, выступает именно сознание читателя. Провозглашая читателя полноправным участником созидания художественной ценности текста, Яусс, исходя из иных теоретических оснований, нежели У. Эко (см. о нем ниже), подводит нас к пониманию произведения как явления «незавершенного», открытого для будущих рецепций.

В качестве центральных категорий в рамках теории Яусса фигурируют «литературный и общественный горизонт ожидания» реципиента, потенциальное «изменение горизонта» вследствие появления «эстетической дистанции» и различие «первичной рецепции», свойственной читателю-современнику, с одной стороны, и «секундарной рецепции» читателей последующих эпох, с другой.

Горизонт ожидания (нем. *Erwartungshorizont*, англ. *horizont of expectations*) означает в рамках теории Яусса совокупность культурно релевантных представлений, ожиданий, норм и опыта, которые предопределяют

понимание и интерпретацию текста читателем. На горизонт ожидания оказывают влияние специфика времени и культурного пространства, с одной стороны, и индивидуальные особенности конкретного реципиента, с другой. Соответственно, горизонты подвержены историческим изменениям, что выступает одной из важнейших причин систематической переоценки произведений искусства с течением времени, показательной для современной культуры.

В рамках герменевтики понятие «горизонта» впервые употребил Х. Г. Гадамер, применив его для обозначения границ понимания, присущих любому субъекту восприятия в его ситуативной и исторической обусловленности. Определенный «горизонт», по Гадамеру, присущ, однако, также и самому произведению. Понимание же возникает в случае слияния двух «горизонтов»: современного «горизонта», носителем которого выступает читатель, и исторического «горизонта», присущего тексту.

По мысли Юсса, горизонт ожидания складывается из трех компонентов, первые два из которых внутрилитературные, а третий — внелитературный: 1) известные (литературные) нормы и имманентная поэтика жанра; 2) имплицитные связи с уже известными произведениями, вошедшими в историю литературы; 3) релевантный эпохе тип соотношения вымысла и реальности. В процессе чтения «узнаваемые» моменты произведения задают некую инерцию восприятия, способствуя формированию в читательском сознании определенного горизонта ожидания как некой нормативной матрицы. Отдельные элементы этой матрицы впоследствии действительно могут быть «обнаружены» в читаемом произведении, упрочивая горизонт ожидания, однако эти элементы могут также и отрицаться, пародироваться или варьироваться в тексте. Процесс рецепции, по Юссу, являет собой, таким образом, череду актов выстраивания определенного горизонта ожидания с последующим неизбежным изменением данного горизонта. Последнее же происходит в результате соотнесения наличного горизонта ожидания с текстовыми сигналами, направленными «в идеале» на создание некоего транссубъективного горизонта понимания, который должен определять действие текста. Конфронтации читательского горизонта ожидания и литературного произведения приводит, по Юссу, к проблематизации горизонта эпохи, что выражается, не в последней степени, в появлении широкого спектра критических откликов на тот или иной текст. Последнее, по мнению Юсса, нередко и выступает свидетельством высокого эстетического качества «спорного» произведения.

С помощью понятия «горизонт ожидания», как полагает Яусс, возможно реконструировать процесс рецепции произведения как его современниками, так и представителями более поздних культурных эпох. При этом возможным оказывается выделить три основных варианта соотношения произведения — точнее, его семантического потенциала — и горизонта ожидания читателя. Во-первых, может иметь место полное несовпадение, дивергенция первого и второго. Так, например, реагируют многие читатели на роман Джойса «Улисс». Другой вариант — полное совпадение семантического потенциала произведения и читательского горизонта ожидания: это, как говорит Яусс, случай поваренной книги и тривиальной литературы. Наконец, взаимодействие читателя и произведения становится значимым и заметным фактом культуры лишь в том (среднем) случае, когда имеет место несоответствие (не равно «несовпадению»!) произведения и горизонта ожидания читателя, каковое несоответствие Яусс обозначает как «эстетическую дистанцию». Именно этот, последний случай, особенно когда он основан на неизвестных доселе литературе структурных моделях, и порождает элемент нового в литературной истории, так как он означает изменение горизонта ожидания и, соответственно, подготовку очередного нового шага, очередной эволюционной ступени в развитии литературы.

Если Яусс осмысляет в своих трудах по преимуществу исторический извод читательской рецепции (т. н. «рецептивную историю»), то на долю другого представителя констанцской школы *Вольфганга Изера* (1926–2007) выпадает изучение главным образом конкретных механизмов воздействия произведения на читателя в процессе «акта чтения»¹, поэтому его теоретическое наследие принято обозначать термином «эстетика воздействия» (нем. *Wirkungsästhetik*), употребляемом нередко в качестве синонима «рецептивной эстетики».

Как и для Яусса, эстетическая субстанция художественного произведения для Изера — не «данность», но своеобразный «потенциал воздействия». Для описания реализации данного потенциала в «акте чтения» ученый активно использует введенное Яуссом понятие читательского «горизонта». Одновременно, подхватывая тезис польского эстетика Р. Ингардена о присущих любому художественному тексту «участках неопределенности», Изер строит свою теорию «*пустых мест*» литературного произведения, понимая их как моменты текста,

¹ Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.

играющие ключевую роль в процессе коммуникации, который протекает между текстом и читателем. В отличие от Ингардена Изер не усматривает «пустые» («неопределенные») места лишь в «недостаточном» описании предметного мира. В роли «пустых мест» могут выступать, по Изеру, также:

- ретардирующее вторжение голоса повествователя, которое замедляет развитие сюжета и предоставляет читателю самому строить предположение о дальнейшем разворачивании сюжетных линий;
- любые нетрадиционности, неожиданности в построении фраз;
- различные приемы «врезки», монтажа, нетрадиционные элементы композиции и т. д.

По сути «пустые места» — т. е. недоговоренности, непредсказуемости, моменты, предполагающие несколько вариантов развертываемости, — есть во всякой очередной фразе художественного произведения, например романа. (Изер иллюстрирует свою теорию примерами главным образом из английского романа XVIII века: Г. Филдинг, Л. Стерн.) По Изеру, в воспринимаемом читателем в каждый конкретный момент чтения фрагменте (фразе) есть образная и прагматическая информация, «совпадающая», так сказать, с его горизонтом ожидания, и есть моменты («пустые места»), требующие активной интенциональной работы (заполнения). Уже следующая фраза романа подтверждает или опровергает верность заполнения читателем предыдущего «пустого места» или же корректирует этот вариант заполнения. Соответственно, корректируется и читательский горизонт, который в процессе активного чтения никогда не остается величиной постоянной.

«Пустые места» текста — то средство, при помощи которого автор обращается к сознанию читателя с целью активизировать это сознание, вызвать его на диалог, включить его в интерактивную ситуацию чтения. Любой художественный текст имеет поэтому, по мысли Изера, «апеллятивную структуру», он апеллирует к читателю при помощи реальных рассеянных в тексте сигналов — «пустых мест». Соответственно, и адресат художественного текста — некий идеальный читатель, способный выдать адекватную (заполняющую «пустые места») реакцию на произведение — уже запрограммирован автором и входит в апеллятивную структуру текста. Изер называет эту конструируемую автором в процессе творчества инстанцию текста *имплицитным читателем*¹. «Имплицитный читатель» и есть для любого произведения уровень его смыслопорож-

¹ Iser W. Der implizite Leser. München, 1972.

дения. Только некая последовательная, протяженная во временном отношении работа читателя, обладающего определенным горизонтом, по конкретизации текстового «репертуара», т. е. процесс чтения и есть, по Изеру, та субстанция, в которой текст живет и реализуется.

Понимание «имплицитного читателя» как идеальной реализации интенциональности художественного текста во многом коррелирует с выдвинутой У. Эко категорией «образцового читателя» (см. о ней ниже), хотя и не совпадает с ней. Если Изер анализирует с точки зрения своего понятия главным образом классические повествовательные тексты XVIII — начала XX века, концентрируясь на процессуальности и конкретных структурных опорах рецепции в романе Нового времени, то категория «образцового читателя» Эко призвана акцентировать и реабилитировать роль реципиента во всех родах литературы (и искусства) и во все времена, с преимущественным акцентом на перформативных жанрах второй половины XX века.

В. Изер первым привносит элемент динамики в прежде статичную понятийную триаду «автор — произведение — читатель». «Акт чтения» для него — темпоральный, исполненный внутренней событийности, сплошь «герменевтически» фундированный процесс. Данное новое понимание акта коммуникации «текст — читатель» не только акцентирует диалогический характер процесса чтения, но также и внушает представление о том, что эстетическая ценность и познавательный потенциал художественного текста суть не присущие ему сами по себе онтологические предикаты, но структурируются и оформляются исключительно в читательском сознании, которое в свою очередь направляется виртуальным системным единством художественного произведения как целого.

Исходивший от констанцских литературоведов импульс рецептивной эстетики продуктивно сказался и в искусствоведении. Так, историк искусства *Вольфганг Кемп* (р. 1944) по аналогии с фигурой «имплицитного читателя» вводит в оборот инстанцию «*имплицитного зрителя*». Последняя, по мнению Кемпа, имманентна любому произведению изобразительного искусства, независимо от его ориентации на «внутреннее», автономное по отношению к «воспринимающей» активности реципиента, или «внешнее», априори учитывающее реципиента, «единство». Отграничивая рецептивную эстетику как от психологии восприятия, так и от эмпирического искусствоведения, архивирующего конкретные, исторически обусловленные реакции на произведения искусства, Кемп определяет задачу рецептивной эстетики как «опознавание тех знаков

и средств, посредством которых произведение искусства вступает с нами в контакт, и толкование этих знаков с учетом их социально-исторического и эстетического наполнения»¹.

«Образцовый читатель» в концепции У. Эко. В работах итальянского энциклопедиста *Умберто Эко* (р. 1932) рассматриваются самые разные проблемы в эстетике, однако среди них есть одна принципиальная, которую У. Эко разрабатывает в своем теоретическом и художественном наследии, — проблема интерпретации, «блуждания смыслов», обнаружения и исчезновения смыслов в произведении искусства, проблема семиозиса в жизни и в искусстве.

Место Эко в философских теориях искусства. Исходным пунктом для своих философско-эстетических рефлексий У. Эко считает теорию информации, предполагающую теоретическую схему «отправитель — сообщение — адресат» в качестве универсальной для любого коммуникативного процесса. В этом контексте и искусство рассматривается через преломление так называемого «художественного треугольника», вершинами которого являются автор, произведение искусства и реципиент. Конечно, коммуникативный процесс (а именно он и позволяет выявлять смыслы и интерпретационные модели в искусстве) не исчерпывается этими тремя вершинами (что отмечает и сам Эко, выявив более 10 инстанций, участвующих в человеческом акте коммуникации²), но эти вершины являются условиями возможности коммуникации и ее полюсами.

Отношение автора и произведения искусства стоит в центре внимания различных психологических и социологических подходов к искусству; на исследование особенностей структуры произведения искусства вне его соотношения с автором и реципиентом обращают внимание различные структуралистские теории искусств; центром же внимания Эко (и традиции так называемой рецептивной эстетики) является процесс взаимоотношения реципиента и произведения искусства. Впрочем, было бы неверно думать, будто бы Эко просто занимает образовавшуюся нишу «художественного треугольника». Напротив, он настаивает на том, что и «авторские» интерпретации, и «структуралистские» явно или неявно, но предполагают опору на реципиентскую сторону процесса коммуни-

¹ *Kemp W. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik // Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, 1992. S. 7.*

² *Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 2004. С. 93.*

кации, но не в качестве дополнительного учитываемого компонента интерпретации, а в качестве существенного элемента самого текста, его актуализации. Примечателен известный заочный спор между К. Леви-Стросом и У. Эко. Первого не устраивала ориентация Эко на читателя при анализе текста; напротив, считает Леви-Строс, произведение искусства представляется как объект, «который, будучи однажды создан автором, обладает, так сказать, жесткостью кристалла; и наша задача состояла лишь в том, чтобы выявить эти его свойства»¹. Нетрудно заметить структуралистскую ориентацию такого понимания произведения искусства. Эко же довольно остроумно парировал выпад против него, взяв в качестве примера знаменитый анализ бодлеровских «Кошек» К. Леви-Строса и Р. Якобсона и показав, что даже самый «до мозга костей» структуралистский анализ подразумевает «если и не конкретного эмпирического читателя, то по крайней мере некоего “адресата” в качестве абстрактного, но существенного составного элемента в процессе актуализации текста»². Пренебрежение реципиентом может привести к проблемам, далеким от интерпретации искусства.

Но прежде чем обратиться к рассмотрению особенностей реципиента, следует понять, что такое само произведение искусства, каков его статус, характеристики, которые позволяют говорить о третьей вершине «художественного треугольника» как необходимой константе искусства. Для раскрытия особенностей произведения искусства как такового итальянский мыслитель вводит понятие «открытое произведение», определившее развитие толкования искусства во второй половине XX века.

«Открытость» произведения искусства. Анализируя некоторые произведения авангарда, Эко замечает странную их особенность: все они подразумевают активную роль реципиента в виде выбора способа чтения или исполнения произведения искусства; выбор того или иного способа восприятия обуславливает эстетический эффект от произведения, и если реципиент отказывается от активной роли в восприятии произведения искусства, то он обречен на неуспех в деле получения эстетического удовольствия. Читатель словно «достраивает» произведение искусства за автора, словно автор не позаботился его закончить. По мысли Эко, такая незаконченность, «открытость» — качество не только авангардных произведений искусства, но любых,

¹ Эко У. Роль читателя. СПб., 2005. С. 12.

² Там же. С. 13.

даже в самых классических его формах. Разумеется, есть класс произведений, которые являются незаконченными сознательно, по воле автора, и потому их можно назвать открытыми по преимуществу (Эко упоминает в этом случае «Книгу» Малларме, художественные опыты Б. Мунари, можно также вспомнить некоторые примеры из современного перформанс-арта). В этих произведениях реципиент обречен на то, чтобы занять активную позицию в виде выбора способа восприятия произведения искусства. Можно находить открытость в произведениях, «которые, будучи законченными в физическом смысле, тем не менее остаются “открытыми” для постоянного возникновения внутренних отношений, которые зритель, слушатель или читатель должен выявить и выбрать в акте восприятия всей совокупности имеющихся стимулов»¹. Примером этого может служить знаменитая повесть «Сильвия» Ж. де Нерваля (исследованию которой Эко посвятил несколько учебных семинаров и небольших работ) или же «Поминки по Финнегану» Джойса, можно также вспомнить и романы А. Роб-Грийе или же фильмы Ж.-Л. Годара. Произведения эти не «бесконечны», как в первом случае, но открытость гарантируется множественностью возможных прочтений этих произведений даже на уровне фабулы; это произведения, где читательский или зрительский выбор составляет неотъемлемую часть произведения, поскольку на реципиента «обрушивается» множество возможных прочтений, и выбор их остается на совести толкователя. Но Эко в своей теории «открытого» произведения идет дальше, утверждая, что «*каждое* произведение искусства, даже если оно создано в соответствии с явной или подразумеваемой поэтикой необходимости, в сущности остается открытым для предположительно бесконечного ряда возможных его прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь в соответствии с личной перспективой, вкусом, исполнением»²; открытость является условием любого акта эстетического восприятия. Это утверждение основано на представлении об особой структуре каждого произведения искусства: любой текст есть открытая структура, «всякий текст — это ленивый механизм, требующий, чтобы читатель выполнял часть работы за него»³. «Открытость», вводимая Эко, позволяет снять «идеологические чары» с произведения и «является залогом того

¹ Эко У. Открытое произведение. СПб., 2006. С. 101.

² Там же.

³ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002. С. 9.

удивительного и необычайно глубокого восприятия, к которому наша культура стремится как к одной из самых дорогих ценностей. Потому что все в ней побуждает нас постигать, чувствовать и, следовательно, *видеть* мир в соответствии с категорией возможности»¹. С этой категорией соседствует представление о множественности, через которую итальянский философ и определяет суть произведения искусства: оно — «принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означаемом»².

В такой взаимообусловленности множественности и выбора кроется фактор выбора, который может осуществляться как на уровне отдельного предложения, так и на уровне текста в целом. Идея выбора, «открытости» в искусстве в более мягких формах присутствовала и до У. Эко; в «Открытом произведении» даже прослеживается своеобразная история становления «открытости» от Платона до наших дней. Радикальное же отличие идеи «открытости» от всех предшествующих видится в принципе толкования этой идеи: все предшествующие варианты открытости в той или иной форме подразумевали классическое представление о мире как об упорядоченном целом, в пределах которого могут быть разной степени расхождения и элементы хаоса, идея же открытости произведения искусства у Эко исходит, напротив, из множественности, первозданной хаотичности, в пределах которой актом выбора создается порядок. Более того, само произведение искусства, сам способ его существования и восприятия, сами его структурные элементы подразумевают обращение к стороне реципиента. Но именно здесь Эко ставит новый вопрос: о каком именно реципиенте идет речь? Сама фигура реципиента слишком абстрактна, чтобы говорить о ней как о наполненной смыслом и качественной определенности. *Кто* воспринимает? Кто есть тот, который оценивает произведение искусства? Кто делает искусство искусством? Для ответа на эти вопросы Эко вводит фигуру «образцового читателя».

Образцовый читатель. Эта фигура восходит как минимум к трем источникам, которые необходимо учитывать как для того, чтобы очертить пределы действия этой фигуры, так и для того, чтобы не смешивать эковского «образцового читателя» с близкими ему концептуальными персонажами. Во-первых, в традиции рецептивной эстетики уже вводилось понятие «идеального» читателя. Но было бы неверным полагать,

¹ Эко У. Открытое произведение. СПб., 2006. С. 232.

² Там же. С. 50.

что эти фигуры равносильны. Для Эко существенно то, что образцовый читатель — это не тот читатель, на которого ориентируется автор своего произведения, и даже не человек или субъект в прямом смысле слова, а это тот персонаж, который актуализируется в самом процессе чтения, это «последовательность текстуальных инструкций, представленных в линейном развитии текста именно как последовательность предложений или иных сигналов»¹. Образцовый читатель — это компонент структуры самого текста, ориентированный на раскрытие интенций этой структуры, ее возможностей. Поскольку текст есть «ленивый» и «открытый» механизм, то именно с ориентацией на эту «лень» и «открытость» и возникает образцовый читатель; его задача — работать с множественностью текста, его пространством возможностей. И если все же находить человеческое обличье для образцового читателя, им станет тот, кто интерпретирует текст с точки зрения структурных интенций текста. В этом контексте необходимо отличать такого образцового читателя текста, на которого ориентирован сам текст, от читателя, «образцовость» которого состоит в выявлении механизмов интенциональности текста. Первый (Эко называет его образцовым читателем первого уровня) есть тот, кто смеется в смешных местах комедии, кто вздрагивает от пугающих звуков триллера, второй же — так называемый образцовый читатель второго уровня — не вздрагивает и не смеется, а определяет те механизмы, на которых построены приемы комедии и триллера; первый попадает на «крючки» текста, второй же выявляет механизмы, на которые попадают другие; первый становится тем, кем его хочет «видеть» текст, второй же понимает, кем он должен стать, чтобы быть образцовым читателем этого текста.

Кроме линии рецептивной эстетики понятие образцового читателя связано также и с традицией, ориентирующей на чистоту эстетического суждения — традицией, в самом общем виде задаваемой эстетикой И. Канта. Кант настаивал на том, что чистое эстетическое суждение должно быть незаинтересованным и не может ориентироваться на понятие о предмете. Эко же так объясняет основную задачу образцового читателя: он тот, кто не использует текст, а интерпретирует его. Использовать — значит «подстраивать» текст под нужды читателя, находить в тексте отзвуки читательских переживаний. Напротив, образцовый читатель словно заключает в скобки весь мир субъективного и судит (читает) текст так, как если бы он стоял на объективных позициях. Такая трактовка

¹ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002. С. 33.

образцового читателя может показаться прямолинейной, будто он всего лишь встает на объективную позицию, элиминируя все субъективное из своего восприятия. Но это не совсем так. Чтобы отличить фигуру образцового читателя от так называемого «объективного» читателя, следует учесть и третий смысловой компонент и источник экзовской теории. Дело в том, что образцовый читатель — не просто тот, кто возникает в процессе чтения текста, и не просто тот, кто встает на позицию по ту сторону субъективного, но еще и тот, кто созидает своим актом чтения и интерпретации сам читаемый текст. «Существуют не факты, а их интерпретации» — скажет Ф. Ницше, и Эко принимает этот тезис как задающий вектор существования образцового читателя: он не просто возникает в акте чтения, но и самый акт чтения есть создание текста. Эмпирический автор создает текст с точки зрения его компонентов, но смыслы текста, даже если они и были вложены в текст автором, остаются прерогативой образцового читателя: смыслы не существуют и не находятся в тексте, а вкладываются в него читателем. Текст, будучи созданным, существует своей, самостоятельной жизнью, независимой от автора. Разумеется, автор также имеет право на вкладывание смыслов в текст, но в той же степени, в какой он выступает образцовым читателем своего текста. В этом случае интерпретация автором своего текста ничуть не лучше (но и не хуже) иных интерпретаций — если они именно интерпретации, а не простое «говорение от себя», которое можно наблюдать в случае с необразцовыми читателями или «эмпирическими читателями», для которых интерпретация существует в контексте использования текста.

Образцовый автор и его роль в интерпретации. Для понятийного раскрытия фигуры образцового читателя Эко вводит в параллель к нему фигуру «образцового автора», отличного от автора эмпирического. Последний — это тот, кто физически создает текст, в честь кого можно называть улицы и чью биографию можно исследовать на предмет выявления детских страхов, юношеских страданий или взрослых дум о величайшем. Образцовый же автор — это та интенциональная структура текста, на которую ориентирован образцовый читатель, это «голос, который хочет видеть нас рядом с собой. Этот голос проявляется как совокупность художественных приемов, как инструкция, расписанная по пунктам, которой мы должны следовать, если хотим вести себя как образцовые читатели»¹. Как образцовый

¹ Там же. С. 32.

читатель возможен в любом тексте, но существует лишь в акте чтения и созидания, так же и образцовый автор создает своего образцового читателя в самой встрече с ним; если первый ориентирован на выявление голоса образцового автора, то тот, в свою очередь, ориентирован на то, чтобы его услышал именно образцовый читатель, а не кто-либо иной. И, заключает Эко, «образцовый автор и образцовый читатель — фигуры, формирующиеся лишь по ходу, взаимно друг друга созидающие. И в литературных текстах, и во всех вообще текстах»¹.

Зачем же вводит эту фигуру Эко? Что нового дало представление об этой фигуре по отношению к понятию образцового читателя? Здесь важно понимать, что свободу интерпретации, которую «подарил» итальянский мыслитель образцовому читателю, легко можно спутать с произвольным обращением с текстом: может показаться, что не составляет никакого труда объявить всякое, даже самое нелепое прочтение текста интерпретацией. Эко во многом опирается на семиотику Ч. С. Пирса и целиком принимает его идею неограниченного семиозиса, однако вульгарное понимание этой идеи позволяло и позволяет некоторым утверждать, что У. Эко призывает к бесчинствам свободной интерпретации. Однако именно от этого интерпретационного произвола и призвана предохранить фигура образцового автора: не на личные устремления ориентирована интерпретация текста, а на выявление «голоса» образцового автора, а этот «голос» подразумевает жесткость структуры, не учитывать которую не может интерпретация. Эко приводит ряд теоретических доводов в пользу ориентации на структуру произведения, но помимо них он дает немало красноречивых примеров, работающих на эту ориентацию. Например, он рассказывает об одной «интерпретации» «Красной Шапочки», согласно которой вся эта сказка представляет объяснение процесса превращения киновари в ртуть. С точки зрения этой «интерпретации» объяснимо и то, кто такая мама, отправившая дочку к бабушке, и то, кем в этой «интерпретации» является бабушка, и даже то, что такое в этой интерпретации желудок волка. Одно не поддается этой интерпретации: то, что Красная Шапочка вышла из желудка волка снова в Красной Шапочке. Если бы «на выходе» мы имели Серую Шапочку, а также если бы были объяснены еще кое-какие детали этой сказки, то мы могли бы с полным правом говорить об интерпретации этой сказки. В данном же случае структурные компоненты оказались не соответствующими интерпретации,

¹ Там же. С. 46–47.

и, следовательно, сама интерпретация оказывается неправомерной. Как заключает Эко, «из текстов можно вывести то, о чем в них не говорится напрямую, — на этом и основано читательское содействие, — однако нельзя заставить их говорить обратное тому, что в них сказано на самом деле. Невозможно отмахнуться от того, что в финале сказки на Красной Шапочке по-прежнему ее красный колпачок: именно этот текстуальный факт освобождает образцового читателя от обязанности постигать химическую формулу киновари»¹.

В «Роли читателя» и «Шести прогулках в литературных лесах» Эко проводит скрупулезную аналитику «образцового» читателя, выявляя его стратегии поведения по отношению к «образцовому» автору. Особое внимание при этом уделяется роли временных компонентов в произведении. Время всегда составляло одну из самых сложных проблем в философии и эстетике, в данном же случае именно через категорию времени Эко предлагает усилить представление о роли читателя. Он ориентируется на традицию русских формалистов, различавших фабулу и сюжет в произведении. Эко несколько видоизменяет это представление, предлагая ввести в качестве третьего компонента дискурс, под которым он понимает способ изложения фабулы, т. е. то, посредством чего фабула предстает в своем сюжетном «облачении». На уровне дискурса проявляется замедление и ускорение повествования, перверсии прямой и косвенной речи, кодирование и декодирование правил жанра, — это и есть все то, через анализ чего возможно обращение к образцовому автору. Именно в дискурсе следует искать пресловутый «голос» образцового автора. В этом же ракурсе Эко вводит понятие энциклопедии, играющей немаловажную роль во «встрече» образцовых автора и читателя. «Под “Энциклопедией” я понимаю всю совокупность человеческого знания: я знаком с ним лишь частично, но всегда могу к нему обратиться, потому что оно подобно огромной библиотеке, состоящей из всех книг и энциклопедий»². Энциклопедия оказывается, с одной стороны, дополнительным гарантом корректности интерпретации, в этом контексте ее роль аналогична здравому смыслу; с другой стороны, читательская энциклопедия позволяет произвести интерпретацию текста, а не его использование, читательская энциклопедия в процессе интерпретации оказывается равносильной энциклопедии самого текста (энциклопедии образцового автора).

¹ Там же. С. 171–172.

² Там же. С. 168.

Можно сказать, что процесс интерпретации текста предстает как процесс встречи двух энциклопедий — авторской и читательской¹. Нетрудно заметить, что и в этом случае интерпретация подразумевает опору на жесткие структуры текста, выраженные в энциклопедии образцового автора.

Эко и дальше. Теория Эко оказалась эффективной в самых разных областях: сам итальянский мыслитель никогда не ограничивал ее применение только лишь областью литературы, и в его работах можно встретить анализ и развитие его идей применительно к различным визуальным искусствам, к Интернету, даже к мифу о Супермене. Даже в юриспруденции идеи «образцовых» автора и читателя нашли свое применение при проведении различных искусствоведческих экспертиз. В то же время примечательно, что идея открытости произведения, позволяющая отойти от клишированного и идеологического восприятия текста, опирается на категории множественности и возможности, столь широко применяемые в современной философии. Достаточно вспомнить, что проект «философии множественности» другого крупнейшего философа XX века, Ж. Делеза, также имел в качестве своего вектора борьбу с фашизмом как сутью всякой идеологии. Такое единодушие разных по философским интенциям мыслителей говорит о том, что эстетический и философский потенциал категорий возможного, множественного и открытого еще только предстоит раскрывать многими иными способами. «Дымка “открытости” сопутствует любому акту человеческой коммуникации»², — таков оптимистичный пафос эстетики У. Эко.

Литература

Источники

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
3. Изер В. Историко-функциональная модель литературы // Вестн. Моск. университета. Серия 9. Филология. 1997. № 3. С. 118–142.
4. Изер В. Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 186–216.

¹ Эко У. Роль читателя. СПб., 2005. С. 43.

² Эко У. Открытое произведение. СПб., 2006. С. 116.

5. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 3–45.

6. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Там же. С. 201–222.

7. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

8. Яусс Х. Р. Письмо Полю де Ману // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 24–30.

9. Эко У. Открытое произведение. СПб., 2006.

10. Эко У. Роль читателя. СПб., 2005.

11. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб., 2002.

12. Diltey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1910.

13. Schleiermachers Fr. Aesthetik. В., 1931.

Дополнительная литература

1. Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.

В книге анализируется герменевтическое исследование В. Дильтеем немецкой литературы XVIII–XIX вв. с целью воспроизвести с ее помощью духовную атмосферу эпох, в которые жили и творили в Германии наиболее яркие представители искусства слова.

2. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997.

В книге известного исследователя немецкой классики рассматривается эволюция герменевтики от Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, Г. Риккерта к М. Хайдеггеру, Х. Г. Гадамеру, Ю. Хабермасу, раскрываются различные грани ее интерпретации.

3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М., 2006.

Книга ученика Х. Р. Яусса, перешедшего в толковании читательской реакции на позиции, во многом отличные от таковых рецептивной эстетики, интересна и показательна в плане «судеб» и «вариаций» данной концепции в современной культурной теории.

4. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Отв. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.

В словаре на современном уровне развития литературной теории представлен ряд категорий, ключевых для рецептивной эстетики и для герменевтики в целом, в их проекции на методологию литературоведческого анализа, например, в статьях «Автор», «Адресат», «Герменевтика и поэтика», «Рецептивная эстетика и поэтика» и др.

5. Хайдебранд Р. фон; Винко С. Работа с литературным каноном: Проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. М., 2000.

В работе видных немецких теоретиков литературы проблема рецепции литературных произведений рассматривается с учетом гендерной специфики читателя.

6. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск, 2000.

Основное на данный момент отечественное историко-аналитическое исследование теоретического наследия У. Эко. В книге анализируется значительная часть научно-философских работ Эко и рассматривается культурный контекст проблемы интерпретации в XX в.

Темы семинарских занятий

1. Герменевтика как переживание произведения искусства и понимание истории.

2. Интерпретируемость как способ бытия художественного произведения.

3. Рецептивная эстетика в контексте герменевтики, понятие «горизонта ожидания».

4. Рецептивная теория Х. Р. Яусса. Категория «читатель» в ее соотношении с категориями «автор» и «произведение».

5. «Эстетика воздействия» В. Изера, понятия «имплицитного читателя», «пустые места», «акт чтения».

6. Понятие «открытого произведения».

7. Роль читателя в художественном процессе (на примере философии У. Эко).

Темы курсовых работ

1. Становление герменевтики в эстетике Ф. Шлейермахера.

2. Герменевтика В. Дильтея как исследование немецкой литературы и истории.

3. Эстетический акт как «событие» в герменевтике Х. Г. Гадамера.

4. Концепция «игры» в эстетике Х. Г. Гадамера.

5. «Понимание» Х. Г. Гадамера и «рецепция» Х. Р. Яусса: сходство и отличие.

6. Теория Р. Ингардена и русский формализм как источники «рецептивной эстетики».

7. Рецептивная эстетика в анализе изобразительного искусства: категория зрителя.

8. Основные этапы «процесса чтения» по В. Изеру (на примере конкретного романного произведения).

9. Ключевые моменты критики «рецептивной эстетики» в теории Х. У. Гумбрехта.

10. Проблема гендерной специфики в рецептивной эстетике.

11. Теория У. Эко в контексте философии трансцендентализма.

12. Идея открытого произведения в искусстве XX в.

13. Проблема интерпретации в художественном и теоретическом наследии У. Эко.

Глава 27

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Общая характеристика аналитической философской традиции. Аналитическая философия — направление, традиционно ассоциирующееся с англо-американской мыслью XX века. В то время как континентальная Европа, продолжательница традиций классической философии, стала склоняться ко все большему «постмодернистскому» разнообразию течений и подходов, американская философская мысль сформировала отчетливую академическую традицию, принятую в университетах, внутренне развивающуюся, единую по проблематике, терминологии и стилю мышления, предполагающую бурные диспуты, ветвящиеся направления и течения. Выделение именно «англо-американской» основы несколько условно. Действительно, в этих странах аналитическая традиция преобладает — однако нельзя не учесть ее распространения, хотя не столь мощного, и в континентальной Европе, а также ее собственные европейские корни. Так что деление на «континентальную» и «англо-американскую» аналитическую философию отражает не столько географию, сколько стиль мышления.

Аналитическая философия имела свои истоки в европейской мысли (Фреге, Рассел, Витгенштейн, Венский кружок). Ее основа — так называемый *логический позитивизм*, или третий позитивизм. Со времен О. Конта позитивисты желали превратить философию в науку и критически ограничить сферу ее притязаний лишь тем, что можно узнать точно. Ее специфика состояла в том, что если другие науки должны были посвятить себя сфере позитивных фактов, то философия была призвана стать обобщающей, систематизирующей наукой, наукой о науке. После тех трудностей с определением фактов, с которыми столкнулся пози-

тивизм на втором этапе своей истории, логические позитивисты четко определяют сферу возможностей философского анализа науки: это *анализ языка науки* или анализ *высказываний* о фактах. Позитивистская философия резко сместилась в сторону логики, и на рубеже XX века главным ее предметом стал язык. И хотя в первую очередь это был язык науки, уже само научное требование создания общей системы заставляло производить анализ любых высказываний естественного языка с целью определения их логического статуса и их соотношения с научными высказываниями.

Как и весь позитивизм, аналитическая философия — радикально критическое направление, род строгого номинализма, отказывающегося от признания любых изначальных самоочевидностей и последовательно, в течение своего развития, разрушающего подобные самоочевидности одну за одной. В этом смысле аналитическая философия коррелирует с критическими тенденциями в европейской философии XX века и хорошо вписывается в их общую тенденцию. Можно отметить также довольно значительное влияние, которое она, часто подспудно, в течение всего столетия оказывала на, казалось бы, чуждую ей по проблематике и стилю изложения, активно критикуемую ею и критикующую ее «континентальную» философскую мысль.

Радикальная критика определяет сам стиль аналитического суждения, изощренному европейскому уму часто кажущийся излишне «примитивным». Философ-аналитик не боится «изобрести велосипед» — т. е. прийти к уже давно известным философским положениям, выстроив их «с нуля». Столь же легко он и отказывается от выводов, к которым пришел ранее, в ходе дальнейшего анализа. Потому так часто философы-аналитики проделывают теоретический путь, где каждое следующее исследование опровергает результаты предыдущих и где их ранние труды принадлежат к иному направлению, нежели поздние.

Аналитик стремится к предельной ясности и простоте изложения, избегает сложной риторики, прибегая в своей аргументации скорее к помощи математики (что, впрочем, часто делает его труды весьма тяжело воспринимаемыми неподготовленным в математике и символической логике читателем). В то же время — и это важная общая черта аналитической философии — аналитик не страшится свободного обращения с предшествующими философскими концепциями, не страшится модернизации ходов мысли, не чувствует себя непременно отягощенным грузом истории, не боится схематизаций и обобщений. Он не верит в мистику содержаний и тайных смыслов, требующих погружения

и вживания. Он выступает как формалист и исследователь структуры. И в этом смысле ему по пути с формалистическим искусствознанием, структурализмом и постструктурализмом. Аналитическая философия не сразу сталкивается с ними лишь потому, что ее интересы сперва пребывают в совершенно другой сфере.

Сфера аналитической философии — это логика и философия науки. Изначально она весьма далека от всего, что не входит в этот круг — в том числе и от эстетики. Все метафизические, экзистенциальные, этические, эстетические и прочие вопросы традиционной европейской философии отвергаются ею как не подлежащие позитивному исследованию. Академическая аналитическая традиция отказывает им в самом имени философии. Они изгоняются прочь с философских факультетов. Но это отнюдь не означает, что они перестают интересоваться — такой ход был бы слишком нелепым, расходящимся с суждениями самих аналитиков. И здесь можно наблюдать их первое и радикальное эстетическое утверждение. Все эти вопросы переходят в ведомство литературоведения, и таким образом практически вся континентальная философская традиция просто и бесп проблемно переводится в разряд *литературы* (мысль, к которой в самой Европе пришли далеко не сразу и, возможно, не без существенного аналитического влияния). «Экспансия литературоведения» во все сферы исследования, на которую все чаще стали указывать континентальные философы второй половины XX века, в англо-американской традиции имеет весьма широкую и прочную основу.

Два основных этапа аналитической философии. Как уже говорилось, аналитическая философия начинала свой путь в сферах, далеких от эстетической проблематики: в философии науки и логике, развиваясь под влиянием идей Людвиг Витгенштейна и Венского кружка, и рассматривая как свою главную проблему вопрос: возможно ли выражение в языке адекватного знания о мире? Влияние Витгенштейна, одной из наиболее ярких фигур XX века, на формирование аналитической философии происходило в два этапа, соответствующих двум этапам его собственного творчества. Можно сказать, что философы-аналитики делятся на две категории: на исходящих из идей его «Логико-философского трактата» и сформировавших свои взгляды на основе «Философских исследований». При всем разнообразии концепций различие между ними сводится к следующему: либо они предполагают в эмпирических фактах реальности твердую опору для значения высказываний, либо,

оставляя в стороне понятие о соответствии языка и мира, переходят к представлению о языке как о практике общения. Т. е. если для первых язык есть средство *познания*, то для вторых — *общения*; первые рассматривают отношение *язык-мир*, вторые — *язык-язык*.

Первое, более раннее направление, строго отделяет высказывания науки от всех прочих, стремится к уточнению языка и к чистой логике. Это и есть *логический позитивизм* в собственном смысле. Наиболее яркое выражение он находит в «Логико-философском трактате» Витгенштейна, работах Рассела, Айера, Карнапа, в деятельности Венского кружка. Хотя эти философы в более поздний период своей работы во многом пересмотрели свои взгляды, течение это не утратило силы и остается влиятельным в современной американской философии. Дань ему отдавали в определенное время Дж. Серль и Дж. Остин, Н. Гудмен, Д. Дэвидсон — часть их положений напрямую связаны с посылками логического позитивизма, хотя во многом они преодолевают и разрушают его границы. Можно сказать, что почти для любого аналитика эта ступень являет собой как бы точку отсчета.

Второе течение сформировалось под сильным влиянием поздних работ Витгенштейна как ответ на те затруднения, с которыми столкнулся логический позитивизм. Его и принято называть собственно *аналитической философией*. Представители этого направления отказываются от строгого разделения научных и ненаучных высказываний ввиду невозможности верификации высказываний путем отсылки их непосредственно к фактам и признают конвенциональный характер языка в целом. Развивая теорию языковых игр, соотнося высказывания лишь с языковым контекстом, а не с фактами, второе направление создает плодотворную почву для анализа ценностных высказываний, и в особенности эстетической теории, исследующей формы употребления высказываний в различных видах языковых игр. Здесь и возникает, наконец, пристальное и прицельное внимание философов-аналитиков к вопросам, связанным с эстетикой и искусством, создаются полноценные и оригинальные эстетические теории. Вопросы эстетики — причем, можно сказать, именно эстетики в первую очередь — принимаются в разряд вопросов философских.

Однако и первое направление, невзирая на свой строго-логический характер, также породило яркую и оригинальную эстетическую теорию. Эстетическую — будем на этом настаивать, — хотя главным предметом анализа и критики выступали скорее этика, культура, мораль, социальная сфера. Эстетическую потому, что эстетика является здесь как раз

не столько предметом, сколько структурным элементом рассмотрения, имеет методологический статус. Эту теорию можно условно обозначить как *эмотивизм* (по имени направления, характеризующего определенный подход к языковому анализу ценностных высказываний, к которому относятся в том числе и многие представители логического позитивизма).

Эмотивистская эстетика ранней аналитики. Термин «эмотивизм» происходит от слова эмоция; эмотивный — вызывающий эмоции. Так или иначе к этому направлению принадлежат такие мыслители, как Витгенштейн, Рассел, Карнап. Для понимания эмотивистской эстетики нужно помнить, что она есть логическое следствие или логическое дополнение философии науки. Обобщая, основные постулаты последней с точки зрения логических позитивистов можно сформулировать так:

- а) Существует строгое соответствие между языком и миром;
- б) Язык есть инструмент, служащий для выражения и передачи знаний о мире;
- в) Высказываниями в подлинном смысле являются лишь высказывания, передающие знания;
- г) Таковыми являются высказывания, выражающие логические и математические законы, а также высказывания, поддающиеся *верификации*, т. е. сведению их к «базисным» высказываниям, отсылающим напрямую к фактам мира.

Все это характеризует философию науки логического позитивизма. Но остается вопрос: что делать с остальными высказываниями, возможными в языке? Ведь из приведенных посылок следует вывод, что *большая часть высказываний естественного языка высказываниями в подлинном смысле не является*. А к этой остальной части относятся не только все высказывания метафизики, теологии, этики, эстетики, но вообще любые ценностные высказывания и большая часть обыденной речи!

Людвиг Витгенштейн (1889–1951) в «Логико-философском трактате» дает веское логическое обоснование того, почему ценностные высказывания, по сути, невозможны. Приведем следующий фрагмент: «6.41. Смысл мира должен находиться вне мира. В мире все есть, как оно есть, и все происходит, как оно происходит; в нем нет ценности — а если бы она и была, то не имела бы ценности. Если есть некая ценность, действительно обладающая ценностью, она должна находиться вне всего происходящего и так-бытия. Ибо все происходящее и так-бытие случайны. То, что делает его неслучайным, не может находиться в мире, ибо иначе оно бы вновь стало случайным. Оно должно находиться вне мира.

6.42. Потому и невозможны предложения этики. Высшее не выразить предложениями. 6.421. Понятно, что этика не поддается высказыванию. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика суть одно.)»¹.

Из этого явно следует: беда всех ценностных высказываний в том, что они так или иначе говорят *о смысле*. Мы оцениваем вещи, поступки и все явления исходя из понятия смысла, цели. Не случайно еще Кант говорил о понятии *цели* как об определяющем принципе этической способности и о красоте как о субъективной *целесообразности*. Но логически смысл чего-либо всегда должен находиться в чем-то другом. Утверждение о внутреннем смысле логически бессмысленно. Оно представляет собой нечто вроде хитрой успокоительной уловки в тот момент, когда мы сталкиваемся с чем-то непостижимым. Едва ли мы говорим о том, что «смысл» листка бумаги или авторучки лежит в самом листке и самой авторучке. Но, едва начав рассуждать о смысле авторучки, мы сразу же наталкиваемся на вопрос о смысле познания, о смысле творчества, о смысле человеческой жизни и о смысле мира в целом. Таким образом, начав со смысла самого простого, мы сразу же уходим в бесконечность. Любое ценностное высказывание, даже утверждение, что «на улице *хорошая* погода» (а не солнечная, например), есть высказывание, апеллирующее к *высшему* (к смыслу жизни и мира в целом, который может быть доступен разве только Богу). Скажем так: высказывание «на улице хорошая погода» для своей верификации требует сведения не к высказываниям об эмпирических фактах (из последних благо никак не следует), а сведения к высказываниям о запредельном и принципиально непознаваемом. Представление о любом конкретном благе апеллирует к представлению о благе как таковом (что хорошо известно со времен Платона). Так что, говоря о хорошей погоде, мы либо должны признать принципиальную невыразимость, непознаваемость, внемирность — словом, *мистическую* природу основания этого высказывания, — либо уйдем в дурную бесконечность обоснований, делающую высказывание абсолютно бессмысленным. При этом действительно нет большого различия между высказываниями не только этики и эстетики, но также и метафизики, теологии — всего, что исключалось из сферы точного языка на основании перечисленных постулатов логического позитивизма. Все они составляют для Витгенштейна сферу мистического, того, что

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994. С. 70.

человек, бывает, *чувствует*, однако не может адекватно сообщить другому: «те, кому после долгих сомнений стал ясен смысл жизни, все же не в состоянии сказать, в чем состоит этот смысл»¹.

Несмотря на невыразимость, однако, эти вопросы остаются для Витгенштейна наиболее существенными и их принципиальная неразрешимость есть наиболее фатальное и беспокоящее свойство мира. Он вынужден признать: «если бы даже были получены ответы на *все возможные* научные вопросы, наши жизненные проблемы совсем не были бы затронуты этим»². Известно, что Витгенштейн был не чужд искусства, тонко чувствовал музыку и в высшей степени был заинтересован вопросами этики и религии. Так что в рассуждении, завершающем «Логико-философский трактат», можно скорее увидеть выражение мистического мироощущения, нежели простой логический вывод, что он немедленно и признает, утверждая бессмысленность своих высказываний, которые, однако, надо сперва *понять*, чтобы взглянуть на мир правильно, а потом отбросить, как лестницу.

Что же, однако, значит «понять» бессмысленные высказывания? Эмотивизм как раз и дает ответ на этот вопрос. Более схематичную картину здесь представляет *Рудольф Карнап* (1891–1970). В небольшой написанной в 1931 году статье «Преодоление метафизики логическим анализом языка» австрийский (но эмигрировавший после прихода в Германию нацизма в США) философ и логик, участник Венского кружка, Рудольф Карнап, рассуждая о соотношении метафизических и позитивно-научных высказываний, выстраивает достаточно четкую эстетическую концепцию.

Статья представляет собою резко полемический отклик на работу М. Хайдеггера «Что такое метафизика». (Это особенно любопытно, учитывая собственный, более поздний хайдеггеровский порыв именно к *преодолению метафизики*.) «Преодоление метафизики» Карнапа основано на выявлении так называемых «бессмысленных понятий» (понятий, для которых мы не можем предоставить четких эмпирических характеристик) и «бессмысленных высказываний» (высказываний, использующих такие понятия, некорректным образом соединяющих понятия или построенных на логически необоснованной игре слов). Они возникают из-за неточности естественного языка и, как следствие, большой вольности в грамматике и словоупотреблении. Например,

¹ Там же. С. 72.

² Там же.

с точки зрения Карнапа, корректно сказать «Цезарь есть полководец», но высказывание «Цезарь есть простое число» в идеальном языке должно было бы восприниматься столь же нелепым, как высказывание «Цезарь есть и» (т. е. в данном случае стояла бы другая, несообразная с грамматикой, часть речи)¹. Подобные понятия и высказывания, по Карнапу, не могут быть ни истинными, ни ложными, они вовсе лишены какого-либо значения. Фактически, они вообще не могут быть названы понятиями и высказываниями — и Карнап называет их «псевдопонятиями» и «псевдовысказываниями».

Тем не менее они активно используются в языке, и Карнап не может отказать им в том, что они все-таки несут в себе определенную смысловую нагрузку. По его мнению, вся метафизика построена на таких понятиях, а следовательно, лишена смысла. В качестве вопиющего примера такого высказывания Карнап приводит цитату из Хайдеггера: «Исследованию подлежит только сущее и более — ничто; одно сущее и кроме него — ничто; единственно сущее и сверх того — ничто. Как обстоит дело с этим Ничто?» В последнем предложении происходит неожиданная субстантивация слова «ничто», которое в предыдущих использовалось как простое логическое отрицание². Мы видим великолепный риторический прием, парадоксальный, настораживающий ход, призванный поставить под вопрос бывшее самоочевидным. Хотя Хайдеггер вступал в полемику именно с позитивизмом, позитивизму (о котором мы уже говорили, что, как бы ни были позитивны его выводы, основой его является радикальная критика и сомнение) не мог бы быть полностью чужд подобный оборот.

И Карнап находит способ обосновать существование подобных высказываний, в частности существование метафизики. Если она существует, то только потому, что отражает некое «чувство жизни», некую неопределенную потребность. Которую, однако, заключает, наконец Карнап, с гораздо большим успехом удовлетворяет *искусство*. Метафизики для Карнапа есть «музыканты без музыкальных способностей»³. Видимо, Карнап не случайно избирает для сравнения именно музыку — искусство, которое дальше всего отстоит от непосредственного выражения. Он не только сближает метафизику с искусством, но и дает

¹ Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология. М., 1998. С. 76.

² Там же. С. 77–80.

³ Там же. С. 88.

понять, что вся сфера неясных, неоднозначных высказываний является скорее музыкой в словах, некой «звучащей волей» в духе Шопенгауэра, но только не подлинными высказываниями, дающими знание о мире. Если они что-то сообщают — то не знание, а лишь эмоцию. Любой, кто делает ценностное или метафизическое утверждение, следовательно, нацеливает себя не на сообщение знаний, а на внушение собеседнику эмоции, некоего чувства, которым обладает или делает вид, что обладает, он сам. Внушает отношение, а не информацию, тем самым используя язык не по назначению (раз уж назначение было определено как передача знаний), но все же, надо признать, с большим действенным успехом.

Таким образом, метафизика, этика, теология и вообще все, «о чем нельзя сказать точно», попадает для логических позитивистов в разряд искусства и требует рассмотрения исключительно эстетического.

Зарождение интереса к эстетическим проблемам. Возможно, однако, определение назначения языка единственно как способа передачи информации было неверным, а точнее, слишком узким. В языке есть определенные, не только «эмотивные», но формальные, поддающиеся конкретному исследованию структуры, позволяющие «осуществлять действия при помощи слов», — как это предполагается в знаменитой теории речевых актов Дж. Остина и Дж. Серля. Такое деятельностное определение языка сразу значительно расширяет сферу исследуемых высказываний и возможностей их анализа. В рассмотрение, помимо прочего, сразу входят художественно-риторические приемы языка. Нарастает интерес к исследованию эстетических проблем. Основное расхождение, как уже говорилось, между логическим позитивизмом ранней аналитики и расширенными исследованиями аналитики поздней заключается в понимании функционирования языка. Но еще более глубокие причины для расхождений — в теории познания, в изменении определения истины, передаваемой языком, и самого статуса истинности высказываний. Старый принцип верификации, требовавший непосредственной отсылки высказываний к фактам, дает сбой. «Факты» в ходе исследования оказываются сами по себе неуловимы, неоднозначны и зависимы от языка. Поэтому на смену корреспондентной теории истины, устанавливающей соответствие между языком и миром, приходит целый ряд других возможностей ее определения и главным образом — конвенциональное определение, предполагающее условный, относительный, исторический и договорной характер применения языка. Значение создается употреблением (Витгенштейн).

В 70-е годы появляется большое количество аналитических работ по теории искусства, теории фигуральной речи, эстетике. Рассуждая о метафорической речи, аналитики признают, что она «далека от того, чтобы быть украшением; она активно участвует в развитии знания, замещая устаревшие “естественные” категории новыми, позволяющими увидеть проблему в ином свете, предоставляя нам новые миры»¹. Дж. Серль видит в метафорах способ заполнять семантические провалы в случаях, когда буквальные парафразы явно терпят крах, а Н. Гудмен замечает, что «даже в текстах, далеких от художественных, очень трудно отыскать фрагменты, которые понимались бы только буквально...»². И тем не менее аналитики по-прежнему склонны рассматривать метафорическую речь как второстепенную по отношению к буквальной, а от самих метафор требуют логической ясности и соотнесенности с возможностями буквального значения. Язык в любом случае понимается как посредник, инструмент, и высказывания значимы лишь в том случае, если адекватно соответствуют фактам.

Остановимся подробнее на взглядах *Джона Серля* (р. 1932) — одного из наиболее ярких и влиятельных исследователей аналитического направления. Определяя *фигуральную речь*, Серль предполагает, что «проблема функционирования метафоры является частным случаем более общей проблемы — а именно объяснения того, как расходится значение говорящего и значение предложения или слова»³. Т. е. фактически для Серля метафора распадается на высказывание, которое говорящий имел в виду, и реально произнесенное высказывание. Желая уяснить схему функционирования метафоры, Серль пытается свести ее к намерению буквального высказывания. Вопрос для него состоит в том, почему в некоторых ситуациях это намерение лучше осуществимо в метафорической форме. Каким образом мы сообщаем нечто, говоря нечто другое, и понимаем нечто, слыша нечто другое? Метафора для него — такой речевой акт, в котором намерение расходится с фактически примененными средствами выражения. Т. е. это нечто вроде шифра, и проблема понимания метафоры сводится к ее дешифровке. При этом метафоры и другие тропы не поддаются перефразированию, так как, не используя метафорическое выражение, мы не можем воспроизвести семантическое

¹ Гудмен Н. Метафора — работа по совместительству // Теория метафоры. М., 1990. С. 194.

² Там же. С. 199.

³ Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 307.

содержание, которое участвует в процессе понимания высказывания слушающим. Причем одной из сторон этого большего семантического содержания является активность самого интерпретатора, творчески соединяющего два значения в одно.

Но, как можно заметить, главным в понимании метафоры для Серля является вопрос о *намерении* говорящего сказать что-то, что не может быть сказано буквальным образом, и о необходимости для слушающего это намерение расшифровать. Собственно, проблема намерения, интенциональности является, вероятно, определяющей для всех размышлений Серля.

Еще более любопытна другая проблема, затрагиваемая Серлем, — проблема *художественного вымысла*. Как раз здесь более, чем в вопросе о применении слов в несобственных значениях, выявляются для аналитика такие парадоксы, которые для привычного к «неточному» словоупотреблению континентального философа могут остаться просто незамеченными, непонятыми самоочевидностями.

Серль разделяет общее для аналитиков стремление соотносить высказывание языка с условиями его истинности, однако если для логических позитивистов последние задавались соответствием фактам опыта, то для Серля ситуация представляется гораздо более сложной. Условия истинности задаются исключительно намерением говорящего сообщить истину (в любой форме, какая ему доступна: буквальной или метафорической, научной или художественной). Сообщить ту истину, которая уже далее может быть верифицирована отсылкой к действительному положению дел. При этом говорящий может также намеренно сообщить ложь. В любом случае, его высказывание действует по определенным правилам и по ним же понимается. Но мы сталкиваемся с серьезной проблемой, переходя к высказываниям, содержащим информацию о вымышленных объектах. Таковыми высказываниями полна художественная литература — однако нельзя сказать, что сфера их применения совпадает со сферой искусства. В произведениях литературы всегда есть большое количество высказываний, не содержащих в себе вымысла, но искренне сообщающих действительную позицию автора относительно положения вещей. С другой стороны, не-художественный дискурс также весьма часто прибегает к вымыслу. Т. е. для Серля деление высказываний происходит по грани: делают ли они автором *серьезно* (с намерением сообщить истину о мире или же с намерением ввести в заблуждение) — или автор не претендует на то, что его высказывание как-либо относится к положению дел в мире. Проблема здесь состоит

в том, что высказывание последнего рода не является ни истинным, ни ложным, оно вообще не соотносится с проблемой условий истинности, притом что не перестает от того быть понятным. Оно нарушает все правила действия языка и при этом свободно в нем функционирует и свободно определяется как вымысел (хотя, безусловно, с определением его как вымысла могут быть связаны интерпретационные ошибки — как и с обнаружением в тексте метафоры: какой-либо читатель мог бы понять метафору буквально или принять вымысел за описание реального положения вещей).

Серль называет такие высказывания мнимыми высказываниями, которые, в отличие от серьезно делаемых заявлений, действуют *«понарошку»*, делаются не всерьез¹. Это не высказывания в полном смысле слова, а лишь *«как если бы»* высказывания, совершенно чужеродный элемент в языке, тем не менее являющийся его неотъемлемой частью. На письме их можно было бы, скажем, выделить курсивом или другим цветом — однако в остальном их понимание осуществляется, как если бы они были высказываниями обычного языка. При этом оказывается, что единственная возможность определить их именно как *«мнимые»* и не сделать интерпретационной ошибки — это знание контекста, в котором соответствующее высказывание делается. Читая газетную статью, мы будем ожидать, что автор говорит всерьез, между тем, читая роман, мы ожидаем, что описанные события не имеют отношения к действительности — и никакой путаницы не возникает. Автор серьезного текста, переходя к вымыслу, может предупредить нас об этом, чтобы не ввести в заблуждение, а автор художественного произведения также использует определенные риторические приемы, указывающие читателю на переход к серьезному дискурсу. При этом, однако, не удивительно, что данная проблема для Серля представляется такой острой: ведь именно в современное его рассуждениям время стали все чаще возникать тексты и произведения, явственно нарушающие этот конвенциональный договор. На деле всегда существует возможность как бы перепутать *«выделение цветом»*: перепутать контексты. Искусство XX века, уже искусство модерна, и особенно искусство постмодерна, все чаще строится на нарушении этих соглашений. При этом доминирующим оказался не серьезный дискурс, соответствующий *«действительности»*, но, напротив, дискурс, построенный по принципам *«как если бы»*: любой текст так или иначе может быть переведен в разряд

¹ Серль Дж. Логический статус художественного дискурса // Логос. № 3. М., 1999.

«как если бы» сообщения, если мы утрачиваем правила определения невымышленной, серьезной реальности.

То же, что мы утрачиваем их, становится все более очевидно в ходе аналитического исследования. «Мы можем иметь слова без мира, но никакого мира без слов или других символов¹, — заявляет Нельсон Гудмен (1906–1998) в книге “Способы создания миров” (1978). — Истина... принадлежит исключительно тому, что говорится»². Некий абсолютный, нейтральный, не зависящий от слов мир, действительность «как таковая», не значит для нас ничего, за нее или против нее не стоит бороться, покуда она не облекается в слова, не становится «правильной» или «неправильной» версией мира. Допущение о существовании подобной «вещи в себе» само по себе есть высказывание, создающее определенную версию мира. Итак, язык, или, точнее, различные языки, есть способ создания мир настолько же, насколько и способ познания мира и сообщения информации о мире. И миров может быть столько, сколько может быть различных способов говорить о мире — что не мешает им всем быть истинными. Причем не столько сторонами «одного» мира (для этого нам следовало бы иметь возможность сверять наши версии с тем самым миром «как таковым», вне языка — что невозможно), но именно разнообразием множества истинных (поскольку истина существует именно в пределах языка) *возможных миров*. Исходя из сказанного, заложенный в этом радикальный релятивизм подхода Гудмен ограничивает довольно парадоксальным утверждением: «В то время как я подчеркиваю многообразие правильных мировых версий, я ни в коем случае не настаиваю, что существует много миров — или вообще какой бы то ни было мир»³. Истина отличается от лжи, а фикция — от факта, но не на том основании, что фикция изготовлена, а факт обнаружен.

Миры формируются, конечно, не на пустом месте. Было бы абсурдом думать, что можно создать истинный мир из ничего. Мы просто к этому не способны. Мы достаточно сильно углублены в знаки, часто, будучи захвачены знаками, будучи захвачены понятийной сеткой знаний о фактах, мы не способны вырваться из нее, как бы прорваться «назад к самим вещам». Но на деле не к вещам — а лишь к другим знакам. Погруженность в одни знаки, принятые за факты, лишает сознание творческой активности, делает негибким и непродуктивным.

¹ Гудмен Н. Способы создания миров. М., 2001. С. 123.

² Там же. С. 135.

³ Там же. С. 211.

Проявляемая тем или иным человеком неспособность «видеть то, чего перед ним, как ему известно, нет» (например физическая неспособность увидеть иллюзорное движение при условии знания, что это движение иллюзорно), осмеивается Гудменом как «наивный реализм». В конце концов, «мы могли бы сказать, что видим рой молекул, когда смотрим на стул, или... мы говорим, что видим круглую крышку стола даже тогда, когда мы смотрим на нее под наклонным углом. Так... мы принимаем видимое явление овальной крышки стола за знак, что она круглая; и в обоих случаях знаки могут быть или действительно становятся настолько прозрачными, что мы смотрим сквозь них на физические события и предметы»¹. Но как бы сильно мы ни углублялись в поиск «вещей», мы все равно остаемся в сфере знаков — если мы вообще намерены что-либо говорить. Факты очевидно фиктивны, — утверждает Гудмен. Это в целом дело способности суждения, успешно накидывающей на мир сетку своих определяющих принципов. Само восприятие способно изготавливать свои факты.

Вопрос о создании миров напрямую связан для Гудмена с вопросом о языках искусства. Его вывод состоит в том, что разница между художественным и научным суждением не сводится к разнице между субъективным и объективным — т. е. он стирает прежде проведенную четкую границу между наукой и искусством, причем не только на основании невозможности для чего-либо пробиться к «фактам», но именно на основании фиктивности самих фактов. По сути дела, для Гудмена любое высказывание есть создание нового вымысла, каким бы истинным и фактическим этот вымысел ни являлся. Искусство не действует более «понарошку», «понарошку» скорее действует наука, если забывает о языковом характере своих правильных версий.

Однако это не значит, что все есть искусство (или все есть вымысел). Что есть искусство, или «когда — искусство?» — и есть как раз тот вопрос, которым задается Гудмен. При трактовке искусства он склоняется к явной конвенционалистской позиции: одни и те же предметы могут функционировать и как искусство и как не-искусство. Разделение происходит по наличию функции символизации. Причем символизация характерна тем, что может уходить и приходить. Словом, отличие художественного вымысла от научного факта состоит не в том, что первый не имеет отношения к действительности, а второй соответствует ей, и не в том, что первый ничего не говорит о мире, а второй имеет в мире референцию,

¹ Там же. С. 207.

но в том, что второй может в принципе ничего не выражать, не представлять и не символизировать, а первый необходимо это делает. И эта сфера есть сфера искусства. Нет искусства без символов.

Определение искусства — проблема, которая волнует еще одного видного аналитика, *Артура Данто* (р. 1924). Его работы повлияли на создание такого направления, как институциональная теория искусства — исходящая в определении искусства из принципа конвенциональной определенности теми или иными социальными институтами. Так, для искусства, например, очевидно, а для современного искусства особенно, что его объекты часто создаются простым внесением в музей и каталогизацией. Быть искусством — значит быть признанным в качестве искусства. Для этого же в постмодернистской практике часто оказывается достаточным быть заявленным как искусство либо быть представленным как искусство (так что функция художника, объявляющего объект искусством, а тем самым создающего объект искусства, может перейти к куратору или продюсеру). Это институциональное согласие создает «художественный мир», в котором согласованно функционируют все его составляющие.

Однако самого Данто институциональная теория искусства не устраивает полностью. Ее недостатки он разбирает в книге «Преображение банальности» (1981). Одного простого заявления о принадлежности объекта к миру искусства недостаточно для определения его художественных смыслов, его эстетической значимости. Точно так же и классические эстетические теории не отвечают на этот вопрос, поскольку рассмотрение, скажем, писсуара, принесенного в музей Дюшаном и объявленного произведением искусства, с традиционной эстетической точки зрения ничего не говорит о сути этого произведения. Описание эстетических свойств выставленного объекта (его красоты) или интерпретация его смыслов (которых может быть бесконечное количество) не отразили бы оригинальности художественного акта, совершенного Дюшаном. Различие между произведением искусства и «простой вещью» видится Данто различием онтологического характера, которое он и описывает в религиозных терминах «преображения». Причем эстетический характер различия также отвергается Данто, и он ведет речь именно об арт-объекте, а не об эстетическом объекте: «Эстетическая оценка произведения искусства имеет иную структуру, нежели эстетическая оценка простых вещей, какими бы красивыми они ни были»¹. Таким

¹ *Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Harvard university press, 1981. P. 113.*

образом, он проводит различие между философией искусства и эстетикой. Искусство не является для Данто преимущественно эстетическим феноменом, так же как и эстетика не занимается в первую очередь именно сферой искусства.

Художественный акт современного искусства, по мнению Данто, является принципиально философским. Он соглашается с Гегелем в том, что искусство неотрывно от проявления состояния мысли и что наступает конец искусства (который отнюдь не совпадает с прекращением создания произведений искусства). Преображая обычную вещь в арт-объект, современное искусство указывает на определенное состояние мысли, делающее такое преобразование возможным. И данное состояние мысли раскрывает гегелевский «бесконечно прошедший» характер искусства, а точнее тот факт, что оно уже не имеет смысла. Ведь раз сложилась мыслительная ситуация, в которой то или иное произведение могло быть создано, уже нет необходимости его создавать¹. Так, нет необходимости еще и еще раз исполнять знаменитое «4.33» американского композитора Дж. Кейджа (4 минуты 33 секунды тишины). Суть современного искусства состоит в самой его возможности, исполнение же оказывается необязательным. Однако, замечает Данто, это не столько означает конец искусства, сколько является концом определенной философии искусства, а именно той самой, что связывает искусство с состоянием мысли и полагает его ее собственным проявлением. «В тот момент, когда создатели искусства освобождаются от задачи поиска сущности искусства, ...они также освобождаются от истории и вступают в сферу свободы. Искусство не останавливается с концом искусства; просто происходит снятие некоего ряда императивных обязательств с его практики, когда оно вступает в постисторическую эпоху»².

Гегелевский тезис о завершении истории не менее важен для философии Данто, чем тезис о конце искусства. Причем процесс завершения истории связан для него с выявлением художественных механизмов функционирования исторического нарратива, к анализу которых он обращается значительно раньше, в книге «Аналитическая философия истории» (1965). В научно-историческом дискурсе он выявляет сильнейшую составляющую сугубо художественного построения, или, можно сказать, сильнейшую эстетическую составляющую. Историк,

¹ Ibid. P. 208.

² Danto A. Narratives of the End of Art // Danto A. Encounters and Reflections. Art in the Historical Present. University of California press, 1997. P. 345.

ученый, любой нарратор вынужден строить свой рассказ на основании определенных художественных приемов, чтобы он вообще имел какую-либо внятную структуру. Никакого непосредственного отражения фактов до и вне первичной эстетической обработки наука не предполагает. Наблюдения Данто, построенные на основе детального логического анализа исторических высказываний, напрямую смыкаются с аналогичными рассуждениями литературоведов, трактующих историю как литературный жанр. Сам Данто, однако, тщательно отгораживает себя от их слишком вольного релятивизма, не намереваясь рассматривать историческую науку как искусство в собственном смысле слова.

Релятивизм и проблема коммуникации. Как можно видеть, аналитическая философия, начав с попытки уточнить язык на основе верификации через отсылку к твердым позитивным фактам, в конце концов, посредством тщательнейшего логического анализа языка, приходит к достаточно релятивистским утверждениям по поводу соотношения языка и реальности, к признанию зависимости «фактичности» мира от нашего способа говорить о нем и к построению большей части высказываний языка, включая и научные, по принципам искусства.

Но сам релятивизм может иметь по крайней мере два разных понимания, резко различающих две мировоззренческие позиции. По границе между этими двумя пониманиями проходит и граница между философией науки и философией искусства. С одной стороны, релятивистская позиция предполагает, что реальность всегда остается нашей конструкцией, хотя и в этом виде сохраняет статус реальности. Такого рода концепции дают право на существование вымыслу и возможным мирам, к которым различные языки осуществляет свою референцию — как мы видели на примере Гудмена. Поскольку даже высказывания о воображаемых объектах могут составлять правильные версии мира и сообщать необходимую и невысказываемую иначе информацию, поскольку они продуцируют собой наше представление о реальности, то можно признать все объекты, составляющие референцию языка, *равно реальными*. С другой стороны, релятивистское миропонимание может уравнивать в правах реальное и воображаемое, признав все объекты *равно воображаемыми*. С этой точки зрения, если мир распадается на множество перспектив, или описаний, создаваемых различными наблюдателями, то при уничтожении понятия «абсолютного наблюдателя» (например «Автора» — в отношении художественного произведения, или Бога — в отношении мира в целом) реальность пропадает, но все же

эти перспективы имеют равное право на существование. Реальность пропадает — и превращается в иллюзию.

Релятивизм второго рода неприемлем для аналитической философии, хотя она прекрасно осведомлена о его возможности. Выступая против него, известный философ-аналитик *Хилари Патнэм* (р. 1926) отмечает, что подобная позиция противоречит себе: утверждать, что все есть иллюзия или что все перспективы равны между собой, поскольку нет такой внешней позиции, с которой мы могли бы проверить, какие из них вернее, чем другие, как раз и значит предполагать возможность такой внешней позиции, некоего «Божественного Видения», способного обладать знанием, что любое человеческое видение есть иллюзия. Согласно Патнэму, мы не можем занять такой позиции, с которой способны были бы найти свое собственное видение иллюзорным, именно потому, что это наше видение. Патнэм признает, склоняясь к релятивизму первого рода, что мир есть только наша «картина мира», но так дополняет это утверждение: «частью самой этой картины является то, что мир не есть ни продукт нашей воли, ни продукт наших склонностей говорить определенным образом»¹, называя подобную позицию *реализмом*.

В критике релятивизма Патнэм присоединяется к высказанным еще одним аналитиком, *Дональдом Дэвидсоном* (1917–2003), соображениям по поводу возможности принципиально разных «концептуальных схем», в согласии с которыми мыслят разные люди или разные культуры. Дэвидсон считает такую возможность методологически излишней, так как узнать о чужом способе мышления мы можем только исходя из интерпретации, которую ему даем. Интерпретация же зависит именно от общности взглядов, а не от их различия. О различии мы просто никогда не узнаем. Дэвидсон, так же как и Патнэм, считает, что полный релятивизм зависит от дуализма схемы и реальности, от признания существования чего-то внеположенного, что служило бы критерием сравнения. Если же мы отказываемся от последнего, то пропадает и возможность релятивизма. Но из недоказуемости существования разных концептуальных схем для Дэвидсона не следует, что «человечество разделяет общую схему и онтологию. Поскольку мы не можем обоснованно утверждать, что схемы различны, постольку мы не можем считать, что схема является одной и той же»². Единственный выход из это-

¹ Патнэм Х. Реализм с человеческим лицом // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология. М., 1998. С. 494.

² Дэвидсон Д. Об идее концептуальной схемы // Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994. С. 159.

го агностического тупика находится в направленности на коммуникацию, при которой главная цель — «выводить интерпретацию из-под удара»¹, т. е. пытаться *понять* собеседника. Понимаем мы постольку, поскольку переводим его язык на свой, этот перевод и будет нашей интерпретацией, но она будет создана уже в нашем языке. И никаких дополнительных знаний о непереводаемых чертах языка собеседника у нас нет, их наличие мы не можем проверить.

От аналитики к постструктурализму. Движение ко всеобщей эстетизации. Одним из наиболее отчетливых представителей релятивистской позиции во втором ее смысле является *Ригард Рорти* (1931–2007). Приверженность этой позиции заставляет его в конечном счете отойти от аналитического дискурса. Рорти более известен как представитель американского постструктурализма, нежели аналитической философии. Кроме того, это один из наиболее популярных в Европе американских философов.

Именно против него направлена критика Патнэма. Рорти, однако, разделяет взгляды своих критиков почти по всем главным положениям, лишь еще более радикализируя их. В этой радикализации Патнэм усматривает стремление к выработке новой метафизической позиции. С одной стороны, Рорти настаивает на *полной* переводимости любого языка на другой — т. е. принципиально отрицает возможность внеязыковой реальности, а не просто говорит о бессмысленности вопроса о ней, — с другой стороны, он представляет всю человеческую историю как непрерывную смену способов мироописания, каждый из которых так или иначе соответствует потребностям и целям ситуации, в которой возникает, и в этом смысле все они находятся на равных. Своим возникновением эти мироописания, или «словари», не обязаны никакому соответствию реальности или хотя бы стремлению к нему — они совершенно случайны, но прагматически удачны. Соответствие внеязыковому миру невозможно, так как этот мир не есть нечто такое, что может быть истинным или ложным. Здесь он согласен с Гудменом: «там, где нет предложений, нет и истины»². Но, таким образом, нет никакой возможности говорить о вещах с той или иной степенью правильности или называть их «своими именами». Любое мироописание будет поневоле метафорическим. Создание следующего словаря есть ответ

¹ Там же. С. 157.

² Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 24.

на неудовлетворительность предыдущего, но он создается не из него, но, скорее, *вопреки* ему. Человеческая история, таким образом, для Рорти есть не направленный единый процесс, но череда «следующих друг за другом метафор»¹.

Создается впечатление, что Рорти действительно отказывается от анализа языка в пользу критикуемой им же самим метафизики. Однако для него и анализ языка, и метафизика, и его собственная концепция являются собой скорее разные и равные словари, отвечающие тем или иным требованиям. Вопрос же, на который он ищет ответ, создавая свою теорию, находится в сфере не метафизической, но этико-политической: это вопрос о возможности и обосновании либерального мышления. Патнэм, не соглашаясь с Рорти, говорит, что, если его «целью является толерантное и открытое общество, не было бы лучшим убеждать в этом напрямую, чем надеяться, что эти убеждения появятся как побочные продукты изменения нашей метафизической картины?»². Ведь, фактически, если мы утверждаем равенство всех словарей, нам придется утверждать равенство между либерализмом и фашизмом.

Но именно это для Рорти является проблемой. Последовательный либерализм в качестве толерантности сам направляет себя к сомнению в собственных основаниях, или самоиронии. И эта ирония мешает получению четкого «теоретически некругового обоснования для убеждения в том, что жестокость ужасна»³. Утверждая всеобщую толерантность, не признаем ли мы терпимое отношение и к тем словарям, которые проповедуют жестокость? И если нет — то каким образом?

На этот вопрос Рорти пытается найти ответ, обращаясь к опыту *искусства*. «Истинная», научная картина мира, какой бы многообразной и разносторонней она ни была, оказывается, по Рорти, просто не нужна в деле решения моральных, социальных и экзистенциальных проблем. Возможно, иногда попытки построения ее могут оказаться даже вредны. Тем не менее это не значит, что об этих проблемах вовсе нельзя говорить. Также это не значит, что единственный способ говорить о них состоит в том, чтобы анализировать логическую возможность высказываний о них. Можно говорить о них, и говорить по существу. Как это и делает

¹ Там же. С. 43.

² Патнэм Х. Реализм с человеческим лицом // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология. М., 1998. С. 489.

³ Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 20.

искусство. С точки зрения Рорти, главная ценность искусства состоит в том, что, создавая и демонстрируя разнообразие миров и личностей, оно учит нас быть более чувствительными к интересам, нуждам и боли других людей и тем самым способствует уменьшению уровня жестокости и формированию либерального мышления, оставляя в стороне вопрос о его метафизических основаниях. Таким образом, доказать то, что жестокость ужасна, мы не можем ни научно обосновывая это положение, ни утверждая всеобщую толерантность. Однако последнее все же ближе к получению опыта толерантности. Лучший же опыт толерантности нам дает искусство.

Искусство, впрочем, Рорти понимает в самом широком смысле. Оно есть повествование о разных способах поведения. Т. е. фактически искусство есть любое актуальное представление того или иного способа говорить о мире. Сфера искусства, по Рорти, существенно расширяется, включая в себя все множество языковых практик, и все языковые практики он трактует в конечном счете как искусство. Они становятся искусством, признавая свою относительность, становясь толерантными друг к другу.

Этот взгляд движется в сторону «всеобщей эстетизации» мышления. Он критически относится к произведенному некогда Кантом разделению способностей. По его мнению, выделив сферу эстетики, отличную от сфер познания и действия, Кант принизил литературу и искусство как нечто, что должно «подчиняться более “серьезным” предприятиям науки и нравственности»¹. Рорти, напротив, считает, что и в деле познания, и в деле нравственного совершенствования, а также способности отзываться на нужды других людей, искусство и литература занимают центральную позицию. В работе «Американская философия сегодня» (1982) он говорит, что точные и естественные науки к концу XX века все больше осознают себя сферой оценки, моды, стиля. В этом смысле их описание скорее дается «эпистемологическим анархизмом» П. Фейрабенда, нежели попытками выстроить их строгую и однозначную систему. В том, чем живут люди, в человеческой истории, сиюминутные вкусы оказываются важнее, чем стремление к единой истине: представления о последней меняются вместе с этими вкусами.

Рорти полагает, что литература и искусство приходят на смену науке, как некогда она пришла на смену религии. Предлагая рассматривать

¹ Там же. С. 20.

сменяющие друг друга мироописания («словари») как сменяющие друг друга метафоры, Рорти предлагает рассматривать их как произведения искусства. И так же, как произведения искусства, они не отрицают друг друга, даже если созданы в разных стилях и с разными установками: они способны к сосуществованию.

Литература

Источники

1. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994.
2. Данто А. Аналитическая философия истории. М., 2002.
3. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Аналитическая философия: становление и развитие. Антология. М., 1998.
4. Рорти Р. Случайность. Ирония. Солидарность. М., 1996.
5. Danto A. The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Harvard University press, 1981.
6. Goodman N. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. USA, 1968.
7. Searle J. R. Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge university press, 1979.

Дополнительная литература

1. Аналитическая философия: избранные тексты. М., 1993.

Сборник статей видных философов-аналитиков, отражающий основные проблемы аналитической философии языка. Работы М. Шлика, Д. Дэвидсона, Дж. Остина раскрывают ключевые моменты, позволяющие охарактеризовать эстетические аспекты аналитической философии.

2. Аналитическая философия: становление и развитие (Антология). М., 1998.

Сборник текстов, отражающий развитие аналитической проблематики. Особого внимания в плане осмысления эстетических проблем заслуживают работы Р. Карнапа, Х. Патнэма, Р. Рорти.

3. Аналитическая философия. М., 2006.

Учебное пособие, написанное А. К. Блиновым, М. В. Лебедевым, А. З. Черняком и др., дает всесторонний обзор эволюции одного из наиболее влиятельных направлений современной философии, в центре которого находится анализ языка как ключ к философскому исследованию соотношения мышления и реальности, основных концепций и проблем, в том числе имеющих отношение и к эстетике, его современного состояния, возможностей диалога с феноменологией и герменевтикой.

4. *Пассмор Дж.* Современные философы. М., 2002.

Исследование, в первую очередь ориентированное на прояснение аналитической позиции в отношении проблем лингвистической философии, а также вписывающее ее в широкий контекст мысли XX века.

Темы семинарских занятий

1. Эстетическая проблематика в структуре аналитической философии.
2. Эстетические идеи логических позитивистов.
3. Проблемы логического анализа языка искусства.
4. Н. Гудмен о языках искусства и возможных мирах.
5. Философия искусства А. Данто.
6. Коммуникация и эстетика в философии Р. Рорти.

Темы курсовых работ

1. «Лингвистический поворот» в философии и его отражение в эстетике.
2. Эстетика и философия языка в XX веке.
3. Эстетика и философия науки (специфика влияния аналитической традиции).
4. Язык, коммуникация и искусство.
5. Логический анализ языка искусства.
6. Дж. Серль о проблеме художественного дискурса.
7. Институционализм в американской философии искусства.
8. А. Данто: проблема определения искусства.
9. Языки искусства и проблема возможных миров.
10. Эстетика и релятивизация мышления в XX веке.
11. Искусство, релятивизм и проблемы либерального общества в философской концепции Р. Рорти.
12. Р. Рорти: от аналитики к постструктурализму.

Глава 28

ЭСТЕТИКА СТРУКТУРАЛИЗМА

Экспозиция. Методология и идео-логика. Структурализм в эстетике наследует методологические установки лингвистики, поэтики, фонологии, фольклористики по выявлению и анализу структур — символических целостностей, сохраняющих устойчивость при преобразованиях и трансформациях. В связи с изначальной множественностью источников необходимо отличать историческую *тенденцию* структурализма от *концепции* структурализма в эстетике.

Существующие в истории актуализации идей формы, организации и расположенности представляет *формализм*, уходящий корнями в философию И. Ф. Гербарта. Формализм выразил неприятие позитивистских подходов, с одной стороны, а с другой — противопоставил себя идеалистической «эстетике понятия». При этом формализм не имел отчетливо выраженной «эстетической метафизики», которая станет столь значимой в *концепции* структурализма. Именно подчеркнутый социальный динамизм эстетического *авангарда*, с которым структурализм принципиально соотнесен, во многом обусловил изменение предметного поля и философских обобщений структурализма — это повлияло на формирование особого «авангардного» стиля мышления в эстетике и философии культуры.

На выработку структурного искусствознания первых десятилетий XX века повлиял Алоиз Ригль — произведение и стиль были им определены как «специфическая упорядоченность, свойственная только данному явлению и приводящая в соответствие его внутреннюю и внешнюю меру»¹. При этом

¹ Einem H. von, Born K. E., Schmid W. R. Der Strukturbegriff in der Geisteswissenschaft. Mainz; Wiesbaden, 1973. S. 13.

новый термин «структура» применен наряду с традиционными понятиями «организм», «закономерность», «форма». Представитель *школы исследования структур* в Германии в 20-х годах XX века, Гвидо Кашнитц фон Вайнберг обосновывал структурное описание произведения, восходя от непосредственного чувственного восприятия к конституированию «всеобщего символа космоса», — структура произведения предстает как «проявление энергии космических сил, отраженных в человеческом сознании и воображении»¹. Кашнитц подчеркивал надындивидуальный и бессознательный характер структуры в любой исторический период: «исток структуры» не фиксирован и не определен, а как бы скрыт в архаической и мифологической бесконечности. Структура обращена к безличному началу — *художественной воле*. Соответственно, задача эстетической методологии в таком случае состояла в создании подхода, соединяющего *аналитику* и *интуирование жизни*. Далее в предваряющей концепцию структурализма «эстетике формы» представлен ход, осуществленный Х. Зедльмайром, который от рассмотрения форм и структур перешел к последовательному структурному мышлению: «Методы структурного анализа, — писал он, — ведут к истории искусства в собственном смысле слова, к строгой науке, которая может быть соединена с гештальт-теорией и ценностными подходами»².

Структуралистская *концепция* в эстетике присутствует на протяжении XX века в различных модификациях и вариантах, обладая общим набором терминов, способов анализа и аргументации. В первые три десятилетия XX века и потом особенно активно в 60-е годы сформировался специфический дискурс структурализма, более того — философская проблематика дискурса создается во многом именно усилиями структуралистов на основании генерализации структурных терминов. Именно эстетическая концепция является моделью структуралистской «картины мира», с которой структурализм входит в философию и культуру XX–XXI веков.

Актуализированы *форма, структура, текст, дискурс, письмо* — на основании структурных методов созданы обобщающие стратегии понимания *языка, мифа, творчества, истории, социума, поведения, бессознательного*. При этом структурные отношения поэтического языка, литературности или дискурса рассматриваются как определяющие по отношению к конкретным творческим актам.

¹ Kaschnitz G. Bemerkungen zur Struktur ägyptischen Plastik // Kunstwissenschaftlichen Forschungen. Berlin, 1933. Bd. II. S. 8.

² Sedlmayr H. Zum Begriff der «Strukturalanalyse» // Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur. 1931/32. № III/IV. S. 158–159.

От формы к структуре. «Славянский структурализм».

Формирование структурализма — время радикальных изменений эстетического опыта и рефлексии. Представление о «четвертом измерении» пространства в авангарде соотнесено с непосредственной возможностью «нового видения» посредством «раскрепощенного взора», «внутренней сосредоточенности», «периферического зрения» и т. п. В обретаемой энергии видения предается острающему «забвению» классическая эстетическая «картина мира»: за изменением категориального статуса ключевых понятий необходимо увидеть изменение теоретической рефлексии эстетики — в целом изменение эстетического сознания. Таким образом, именно рефлексия *формы* и *структуры* является одним из главных исходных импульсов тех изменений, которые произошли в философско-эстетическом сознании XX века.

Уже в русском формализме происходит реорганизация категориального аппарата, что выразилось в обосновании выхода за пределы традиционной эстетики с ее противопоставлениями *содержания* и *формы*. Был реализован переход к *эстетике*, способной иметь дело с открывающимся авангардным и аналитическим опытом. Таким образом, в современном философском контексте эстетический структурализм связан с осмыслением «разломов» в континуально представляемой традиции субъектно-объектных отношений, что усилено интересом к проблематике структурно-символических образований. Русский формализм положил начало ориентации на лингвистическую традицию, в которой язык рассматривался как система знаков («корни структуралистского мышления уходят в картезианскую почву»). В то же время в структурализме восприняты положения *витализма* о динамической автономии жизненных явлений. А функционально ориентированный структурализм в Чехословакии в 30-х годах имел перед собой опыт *холизма*.

Русских формалистов привлекала гуссерлевская критика психологизма. В 1917 году Роман Jakobson познакомился с Густавом Шпетом и близко воспринял идеи о языке как особом объекте, который должен быть описан в соответствии с его имманентными законами¹. Когда идеи русских формалистов проникли в Польшу и Чехословакию, они вступили в контакт с немецкой традицией «формы» и «целостности», прежде всего с идеей философского постижения природы

¹ См.: Холеништайн Э. Jakobson и Гуссерль (К вопросу о генезисе структурализма) // Логос. № 7. М., 1996.

исследуемого объекта, сформулированной в работах Гуссерля¹. В то же время эстетика структурализма под влиянием идей авангарда актуализировала *антропологическую константу* — идею «общей сущности субъективного» в соотношении с коллективными психическими «архетипами».

Виктор Эрлих ввел понятие «*славянский структурализм*», куда включил русскую формальную школу, чешский структурализм и феноменологическую методологию, связанную с именем Романа Ингардена. Отличая западнославянский структурализм от восточнославянского, т. е. чешский и польский от русского, Эрлих выдвинул универсальный тезис об идейном приоритете русского формализма, который инициировал проникновение методологических принципов новой метафизики формы в среду Пражского лингвистического кружка (ПЛК), где сложилась новая фаза славянского структурализма. Научное направление, представляемое Пражской школой, подчеркивал Ян Мукаржовский, определяет себя как структурализм, основным понятием которого является структура, осмысляемая как динамическое целое². Роман Якобсон рассматривал структурализм как закономерный результат развития мировой науки: Пражская школа выступает как симбиоз чешской и русской эстетической мысли, в которой используются также достижения западноевропейской мысли. Многообразие теоретических источников Якобсон объясняет положением Чехословакии на перепутье различных культур. Для словацкого структурализма характерно стремление стать общей методологией науки, являясь в то же время методологией лингвистики, эстетики, литературоведения, театроведения, теории живописи³. Выступая с программой научного синтеза, словацкий структурализм реализовал тезис о единстве науки и стремился создать общий метаязык гуманитарного знания.

Вопрос о связях русского формализма со структурализмом 30–40-х годов, развивавшимся в Чехословакии и Польше, оказывается актуальным при анализе структуралистской концепции в эстетике, в том числе при обращении к постструктурализму. Вряд ли можно согласиться с теми точками зрения, согласно которым структурализм как таковой появляется только во Франции начиная с 1955 года — времени

¹ Wellek R. The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School. Michigan, 1969. P. 67.

² Muĉařovský J. Diskuse o metodologických problemích v práci Jana Muĉařovského «Polakova "Vznesenost přírody"» // Slovo a slovesnost. 1936. № 3. S. 190.

³ Popovič A. Strukturalismus v slovenskej vede. Dejiny. Texty. Bibliografia. Martin, 1970.

публикации «Печальных тропиков» К. Леви-Строса¹. Независимо от того, определяется ли русский формализм как *постформализм*, *неоформализм* или как *преструктурализм*, объективно он является первым звеном в развитии *структуралистской концепции* в эстетике. Русский формализм является «препарадигмой» или «интерпарадигмой» структуралистской эстетической теории². Формализм может быть интерпретирован как преструктурализм, а сам структурализм — как постформализм. В то же время Ц. Тодоров, переводчик и комментатор текстов русских формалистов, считает, что само понятие формализма является лишь ярлыком, затемняющим существо дела: поскольку форма понимается как «ансамбль функций», логичнее, по его мнению, говорить о функциональной точке зрения, которая более всего повлияла на французский структурализм.

Опыт и рефлексия. Структура и функция. Формирование «произведения современности» происходит в точке пересечения эстетического опыта и рефлексии — в конечной фазе прообразом философского постмодерна выступит эстетический опыт модерна, отрефлектированный в соответствующих теориях: философия постмодерна происходит из искусства модерна³.

Но для того чтобы считаться структуралистом, отмечает Умберто Эко, совершенно недостаточно рассуждать о структурах или использовать соответствующую методологию. К структурализму имеет смысл относиться только те позиции, которые в какой-то мере совпадают с линией *де Соссюр — Москва — Прага — Копенгаген — Леви-Строс — Лакан — советские и французские семиотики*, — речь в таком случае идет о гипотетическом ортодоксальном структурализме⁴. Вспоминая истоки футуристского движения, Роман Jakobson говорил о единстве переживания и мысли: «ясно рисовался единый фронт науки, искусства, литературы, богатый новыми, еще не изведенными ценностями будущего. Казалось,

¹ Jameson F. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton, 1972. P. 51.

² Steiner P. «Formalism» and «Structuralism»: An Exercise in Metahistory // Russian Literature. 1982. Vol. 12. P. 305. См. также: Steiner P. Russian Formalism. A Metapoetics. London, 1984.

³ Welsch W. Die Geburt der postmodernen Philosophi aus dem Geist der modernen Kunst. München, 1990.

⁴ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с ит. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. СПб., 1998. С. 262.

творится новозаконная наука, наука как таковая, открывающая бездонные перспективы и вводящая в обиход новые понятия — понятия, о которых тогда говорилось, что они не укладываются в привычные рамки здравого смысла»¹. Усилия художника и ученого были поняты как взаимодополняющие проявления универсальных закономерностей постижения реальности. Ориентированные на новую метафизику формы опыты футуристов сближали их творчество с «магическими формулами гностиков»². Особый «демонизм поэзии» как бы наследует «подпольную точку зрения» классической философии творчества.

Цель и задачи эстетического анализа в структурализме заключены в определении свойств, вызывающих «эстетическую действенность» искусства: «В центр исследования должно быть поставлено само произведение как явление *sui generis*, освобожденное от всех отношений, связывающих его с другими рядами явлений. Причину эстетической эффективности произведений нужно усматривать исключительно в них самих»³. Так в чешском структурализме уже в начале 30-х годов сложилось понятие *структуры* — последовательно оно начинает применяться со второй половины 30-х годов. Ключевые категории структурализма *функции, нормы и ценности* соотнесены с центральным понятием *структуры*, организующим весь дефинитивный контекст концепции. Определяя структуру как целое, Мукаржовский особо отмечал динамический характер ее составляющих. Внутреннее равновесие структурного целого постоянно нарушается и снова восстанавливается. Единство структуры выступает как совокупность динамических противопоставлений: подчеркивается ошибочность возвышения изолированного произведения искусства, так как каждое произведение вписано в определенное стилевое направление и культурную целостность. Важнейший признак структуры — постоянное движение и изменение внутреннего равновесия: «понятие структуры основано на внутреннем объединении целого через взаимные отношения его составляющих, отношений не только положительных — равновесия и гармонии, но и отрицательных — противоречия и противопоставления; понимание структуры, таким образом, связано с диалектическим мышлением. Связи между элементами именно в силу своей

¹ Будетлянин науки // Якобсон-будетлянин. Сборник материалов / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдта. Stockholm, 1992. С. 11.

² Якобсон Р. Письмо А. Е. Крученых // Якобсон-будетлянин. Письма. С. 73.

³ Mučarovsky J. Kapitoly z ceske poetiky. Dil. III. Praha, 1948. S. 9.

диалектичности не могут быть выведены из понятия целого, которое является по отношению к ним не *a priori*, но *a posteriori*, и их обнаружение требует не абстрактной спекуляции, а эмпирии»¹. В таком понимании структурой является живая традиция данного искусства, та инвариантная «формула», на основе которой возникает конкретное произведение — структурной сущностью искусства является не индивидуальное произведение, а совокупная целостность художественных традиций и норм. Структура приобретает надличностный характер и уподобляется системности языка.

Эстетическая функция не направлена на решение какой-либо практической задачи. «Эстетическая функция скорее исключает вещь или действие из практических взаимосвязей, чем является к ним присоединенной»². Эстетическая функция не стремится, подобно функциям практическим, занять доминирующее положение в целом функциональном единстве — она полифункциональна. Соответственно, структура искусства определяется, с одной стороны, совокупностью функциональных отношений к обществу, а с другой — к своим собственным подструктурам. Мукаржовский говорил об изменении функций искусства во времени («функции творят структуру») — структура становится моментом «игры функций», точнее, «игры» эстетической функции с ан-эстетическими. В пределе даже художественный талант «не является собственным делом индивида, а зависит от функции, которая навязана индивиду объективным развитием структуры»⁴. Но при этом именно отсутствие собственной цели позволяет эстетической ценности «привязывать» человека к миру. Дело именно в том, что в эстетической ситуации внимание максимально сконцентрировано на предмете или вещи, человек освобождается от непосредственного давления практических потребностей и целостно реагирует на действительность⁵. Не имея собственного качества, эстетическая функция легко принимает на себя качества тех функций, которые она сопровождает: в антропологическом смысле ценность эстетического функционально соотнесена с экзистенциальным началом каждого человека. Авангардное искусство выступает как прообраз и средство создания будущего — в нем концентрируется

¹ Mukařovský J. Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 117.

² Mukařovský J. Studie z estetiky. Praha, 1971. S. 192–193.

³ Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Díl. I. Praha, 1948. S.39.

⁴ Ibid. S. 20.

⁵ Günther H. Функция // Russian Literature. 1987. № 1. P. 63.

«чистый лиризм», соединяются чувства, выражающие «все обаяние мира»¹ — по убеждению сторонников структурализма, авангардное искусство способно поддерживать подлинное существование («экзистенция»), — вследствие этого структурализм может быть квалифицирован не только как своеобразный авангард в эстетической теории, но и как актуальная форма философско-антропологической теории.

Можно сказать, что открытия Мукаржовского 30-х гг. предвосхищают исследования гораздо более поздних лет, — например, в теории рецептивной эстетики Х. Р. Яусса будет актуализировано положение о самопредставлении эстетического, при котором оно соотносено с общим антропологическим строением человека как определенной константы². Но самое главное в том, что структура выступает как особого рода феномен: структуризация становится обустройством места, а аналитика — эстетической топографией.

Семиология искусства и проблема эстетического. Наряду с эстетикой языка, ориентированной прежде всего на лингвистику, в структурализме 1930–1940-х годов сложилось знаковое понимание искусства — эстетика определена как составная часть *семиологии*. Наиболее последовательно семиология искусства разрабатывалась в научном окружении Пражского лингвистического кружка, откуда ее влияние распространилось сначала во Францию, а потом в США и другие страны.

Семиология трактовалась как новая синтетическая форма эстетического знания. «Единая семиологическая точка зрения позволит теоретикам признать автономное существование и сущностный динамизм художественной структуры и в то же время постичь развитие искусства как имманентное движение, которое находится в постоянной диалектической связи с развитием остальных сфер культуры»³. Именно семиология, по мнению Мукаржовского, преодолевает гедонистическое отношение к искусству.

Прообразом семиологии искусства можно считать семантику и фонологию, создатель которой Н. С. Трубецкой рассматривал слово как

¹ *Magnuszewski J.* Surrealism czeski, nadrealizm slowacki // *Meisiecznik literacki*. 1975. № 8. S. 54

² См.: *Kalivoda R.* Česta estetického myšlení Jana Mukařovského // *Bulletin ruskeho jazyka a literatury*. XXXII. Praha, 1993. S. 169–173.

³ *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 87.

«целостность» и «структуру»¹. Вводя семиологию в «науки о духе», Мукаржовский особо выделял именно эстетику, которая обладает ярко выраженным знаковым характером благодаря двойственности существования феноменов искусства: в чувственно воспринимаемой сфере и в коллективном («идеальном») сознании.

Структуральная эстетика понимает художественное произведение как совокупность знаков и значений. Знак в эстетической функции является *самообозначающим*, ибо эстетическая функция противостоит другим как автономная («функциональность в отношении к самой себе»). Можно сказать, что воспроизведена классическая схема: в теории Канта эстетический предмет может рассматриваться как результат «фигурации» — определенное семиотическое построение, обладающее свойствами целостности². «Произведение-знак» не может быть приравнено к «душевному состоянию» автора или воспринимающего субъекта, как предписывала психологическая эстетика — произведение предназначено для того, чтобы быть посредником между автором и коллективом. Произведение не может быть сведено к чувственно воспринимаемой данности («произведение-вещь») уже потому, что его внешний вид существенно изменяется во времени и пространстве. Значение произведения нельзя сводить к общему значению («ассоциативному фактору»), формирующемуся в отдельных актах восприятия, так как субъективное восприятие принципиально фундаментально коллективным сознанием. Центральным звеном произведения искусства как знака является «эстетический объект», существующий в коллективном сознании.

В отношении к «эстетическому объекту» произведение как материальная чувственно воспринимаемая данность («произведение-вещь») выступает в роли вызывающего внимание аттрактирующего «внешнего символа». Таким образом, каждое произведение представляет собой «автономный знак», который складывается из: 1) произведения-вещи, функционирующего как чувственно воспринимаемый символ, 2) эстетического объекта, принадлежащего коллективному сознанию и функционирующего как значение, 3) отношения к обозначаемой вещи, направленного на весь целостный контекст социальных феноменов (наука,

¹ Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 1960. С. 42.

² Wellbery D. E. Mukařovsky und Kant: zum Status ästhetischen Zeichen // Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskys / Hrsg. von H. Günther. München, 1986. S. 167–171.

философия, вера, экономика, политика, религия и т. п.). Художественное произведение не утверждает «реальное существование» явлений, оно упорядочивает их и строит отношения между ними, определяет взгляд на мир — на целостную систему жизненного опыта субъекта.

Наряду с Мукаржовским концепцию семиологии искусства и фольклора разрабатывали Р. Якобсон, П. Г. Богатырев, И. Гонзл, Ф. Водичка, А. Зухра. В эстетике структурализма семиологический взгляд был распространен на весь процесс рождения смысла в искусстве. Отличая эстетический знак от других знаков, Мукаржовский говорил о его процессуальном значении, в котором реализуется целостный смысл произведения. Каждое пространственное построение в живописи моделирует видение мира, свойственное определенной культуре, поэтому совершенно ошибочна фетишизация одной системы понимания пространства, требующая принижения ценности другой системы. Например, возвеличивание принципов линейной перспективы эпохи Возрождения приводит к неправильным оценкам других способов пространственных построений. Значащими факторами живописи являются и линия, и плоскость, ограниченная рамой, и культурно-историческая символика цвета — все формальные элементы живописи предстают как смысловые факторы искусства. Формируется эстетическая *топо-графия*, которая представляет логику преемственности и разрывов внутри символического — знаки искусства заключают в себе «потенциальную смысловую энергию, которая, изливаясь из произведения как целого, создает определенное отношение к миру действительности»¹. Каждое произведение искусства — как значащая контекстуальная «взаимность».

Тезис «все в произведении есть форма» превращается в тезис «все в произведении есть значение». Носителями значений в словесном искусстве могут выступать звуковые и синтаксические элементы, в живописи — линия, в музыке — тональность, мелодические и ритмические образования, тембр. Наглядным примером контекстуального значения является, по Мукаржовскому, цвет в абстрактной живописи (пятно синего цвета в верхней части полотна «прочитывается» как небосвод, а в нижней части принимает значение «водная гладь»). Таким образом, все элементы, традиционно считающиеся формальными, предстают значащими — являются носителями значений. Направленность субъекта

¹ Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Чешская и словацкая эстетика / Сост. З. Матхаузер, И. Байер. М., 1985. Т. 2. С. 106.

на произведение имеет динамический характер: произведение и субъект как бы сливаются в «семантическом жесте» — интенциональном акте. Таким образом, семантический жест призван служить организатором и объяснением вневременного (общечеловеческого) «неперенесенного» смысла произведения.

Произведение как семиологический факт «осциллирует» между «знаковостью» и «вещностью». Это значит, что смысловое («преднамеренное») единство произведения связано со знаком, основой же «реальности», «непосредственности» является вещное в произведении («непреднамеренное»). «Только непреднамеренность может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь жизненный опыт субъекта, все сознательные и подсознательные тенденции его личности»¹. Следовательно, в семиологии произведение предстает двойственно, существуя одновременно «как знак» и «как вещь» и не являясь ни тем, ни другим. Благодаря этому оно может воздействовать на весь жизненный опыт человека, в том числе и на деятельность подсознания. «Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность — как вещь»². «Вещное» в произведении соотносится с общечеловеческими переживаниями, «знаковое» обращено к конкретным смысловым значениям, обусловленным социальными факторами и эпохой. *Эстетическое* выходит за пределы интерсубъективности и намечает путь к антропологическому бытию — эта интенция усилит внимание структуралистского логоса к темам герменевтики, психоанализа и философии диалога. Анализируя творчество представителей сюрреализма, Мукаржовский отмечал, что особенностью их концепции является игра с реальным отношением знака и действительности, дающая возможность творить знак так, как будто он является непосредственной действительностью. Сфера эстетического понята как своеобразное прибежище экзистенциального персонажа, свободно проживающего свою неповторимую жизнь.

От эстетики языка к глобальной семиотике. Искусство и семиосфера. Семиотическая проблематика эстетики 60-х годов XX века активно взаимодействует с темой структуризации. Языковые структуры и их признаки выступают как порождающие схемы объяснения для

¹ Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Басина и Я. Полякова. М., 1975. С. 184.

² Там же. С. 192.

многообразных систем родства культур — выделены основные аналогии между языком, искусством, правом, культурой, благодаря чему становится осознаваемой и зримой бессознательная деятельность человеческого духа¹. Универсализм семиотического подхода сближал его с общей традицией рационалистического исследования. В эстетике семиологические описания направлены на выявление инвариантных отношений в художественных текстах: приводятся примеры реконструкции универсальных оппозиций и определения параллелизмов текста, показаны включения текста в коммуникативный процесс более общего порядка, определяются типы коррелирования эквивалентных классов текста, процедуры семиотического анализа и синтеза, даются описания семантических уровней или областей текста и текста в отношении к восприятию.

Семиология есть наука о *формах* — она изучает значения независимо от их содержания. Причем, подчеркивал Ролан Барт, семиология отнюдь не является метафизической ловушкой — это наука в ряду прочих наук, она необходима, но не достаточна². Составляющие структуры при анализе могут меняться в зависимости от вида искусства и выбранной методики описания, однако во всех случаях должна быть сохранена логика движения от «низших» единств текста к «высшим» целостностям с последующим рассмотрением контекстов.

Обосновывая *лингвистику текста*, или *транслингвистику*, Барт понятие текста трактовал широко, подводя под него любой связный отрезок речи, независимо от того, будет ли это сказка, новелла, миф или поэзия. Произведение, приравненное тексту, исследуется с учетом общих требований текстового анализа³. Барт подчеркивал контекстуальность значений — текст рассматривается как «процесс значения в действии... как сам процесс формирования смысла (significance)»⁴. Производство текста «включено» в другие производства (другие «коды») и тем самым связано с обществом, историей, ценностными ориентациями и социокультурным контекстом. В качестве контекстов выступают многообразные «структуриации» текста читателями и ситуации восприятия,

¹ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 62–63.

² Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 1996. С. 237.

³ Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII / Ред. Т. М. Николаева. М., 1978. С. 442.

⁴ Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика / Сост. И. Р. Гальперин. М., 1980. С. 307.

в которых произведение «живет» в тот или иной момент социальной манифестации. *Художественное произведение* предстает в таком понимании как сообщение особого рода — оно не только передает информацию, но и служит одновременно пропагандистским, эстетическим, развлекательным или ритуальным целям.

В текстовом анализе Барт стремился учесть не только роль контекстов, но и индивидуальное восприятие произведений. При этом он развивал концепцию пристального чтения: «Нужно читать внимательно, не торопясь, и останавливаясь по мере необходимости, поскольку отсутствие каких-либо ограничительных условий является основополагающим параметром успешной работы»¹. Пристальное чтение содержит в себе особое аналитическое усилие: текст, раскрываемый в чтении, приобретает дополнительную плотность, как бы особую непрозрачность, сходную с непрозрачностью вещи, но это лишь особое свойство отношения к тексту. Барт настаивал на «беспредельной открытости» текста и его «опрокинутости в бесконечность», из чего следовал вывод о принципиальной невозможности нахождения «единственного смысла» произведения, которого просто-напросто нет. Возражая против единственного значения, несомненно ограничивающего жизнь произведения, Барт в то же время рассматривает значение как своеобразное эхо, зависящее от вызвавшего его голоса. Группируются голоса согласно порядку отдельных кодов — текст превращается в структуру, соединяющую в себе изолированные интерпретации («коды»). «Коды» марксизма, психоанализа или экзистенциализма оказываются равнозначными, важны не существенные отличия между ними, а, наоборот, родство концептуальных возможностей.

Текстовый анализ Барта предполагал следующие правила:

1. Членение текста на сегменты (фразы, группы фраз), являющиеся единицами чтения.

2. Наблюдение смыслов, вторичных значений, ассоциативных или реляционных значащих отношений.

3. Исследование «выходов» текста в социокультурный контекст.

Развертывающийся анализ текста совпадает с самим процессом чтения, похожим на замедленную съемку.

Сущность текста более всего проявлена в межтекстовых связях: «Основу текста составляет не его внутренняя закрытая структура, поддающаяся объективному изучению, а его “выход” в другие тексты, другие коды,

¹ Там же. С. 310.

другие знаки». ¹ Таким образом, идея структуры объединена с принципом комбинаторной бесконечности текстовых превращений. И при этом Барт полагал, что можно соединять различные философско-эстетические позиции, «смещать» каждую из них в свое время и тем самым создавать предпосылки для нейтрализации каждой позиции, благодаря чему устраняется опасность догматического чтения. И опять-таки возникает антропологический сюжет: единый «код» для обоснования общности различных процессов создания значений Барт находит в психоанализе — проблематика текста, соотносимая с вопросами формы, спроецирована на антропологические интуиции — семиотические и психоаналитические идеи соотнесены.

В рамках *трансформационной грамматики* анализ произведений осуществляется как с точки зрения *отклонения* от норм естественного языка, так и с точки зрения аналогии языковых и собственно художественных проявлений. Например, стиль может быть рассмотрен как определенная система отклонений. Сами теоретики трансформационной методологии в искусствознании отмечали первенство русских формалистов, обосновавших идеи лингвистической поэтики, но своим собственным достижением считали описание «системной логики» эволюции искусства. Уже в футуризме автор был понимаем как *аноним*, устанавливающий связи, присущие самому миру. Связи предметов свидетельствуют за автора, произведение же выступает как преднамеренная конструкция. О футуристах говорили как о «неличных поэтах» ², а Ролан Барт называет автора «гостем своего текста»: художник лишь фиксирует акты «первописьма» — представлена эстетика деперсонализации.

Композиция у кубофутуристов строилась по аналитическому принципу, произведение становилось «партитурой», допускающей различные исполнения. Именно с этой позицией авангарда более всего сопоставим тезис о *смерти человека*, обсуждение которого собственно и вводит структуралистскую концепцию в сферу социального и антропологического философствования. Субъект оказывается в таком случае именно тем «элементом истории», который может быть вынесен за ее скобки или, во всяком случае, выступает как зависимая переменная независимой структурной логики осуществления. Определение человека оказывается не субстанциальным, а функциональным: человек — точка пересечения силовых линий языка, социума или дискурса («функция дискурсивных

¹ Там же.

² Винокур Г. Хлебников // Русский современник. 1934. № 4. С. 222.

практик»). В центре стоит задача обнаружения логики поэтического языка, ибо только через нее может конкретно проявить себя *письмо* (*écriture*), понимаемое как воспроизведение литературно-языковых инвариантов — литературных форм. Задача анализа состоит в том, чтобы обнаружить «модель архитектуры поэтического значения», «организм дискурса» (Ю. Кристева)¹. Внимание обращено на процесс «производства смысла». Текст является «пермутацией текстов», ибо он выступает как *интертекстуальность*, в пространстве текста напластовываются и интерферируются многие высказывания, пришедшие из других текстов. На основе этих принципов Кристева анализировала роман, карнавал, язык и отдельные произведения, используя «алгоритмы построения аналитических правил» и восходя от текстов к «космогонии романа».

Конструктивен отказ от идеи изолированного значения произведений в пользу идеи интертекстуальности, стремящейся выявить «поэтологию», «мозаику цитат», диалогичность текстов в каждом произведении. Интертекстуальность становится конституированием смысла² — это особенно отчетливо предстает при анализе таких произведений, в которых интертекстуальность стала конструктивным принципом. Идея интертекстуальности приобрела статус «прикладной» эстетической методологии и стала актуальной научной программой. Можно сказать о формировании особой позиции понимания: мир предстает как *семио-сфера*.

В 1962 году Роман Якобсон и Клод Леви-Строс предприняли опыт анализа сонета Шарля Бодлера «Кошки». Якобсон показал соотнесенность грамматической формы и драматического содержания. Повторяемость и контраст грамматических значений служат основой для структуризации искусства или мифа. «В поэтическом произведении лингвист обнаруживает структуры, сходство которых со структурами, выявляемыми этнологом в результате анализа мифа, поразительно»³. Анализируя сонет, авторы устанавливают изоморфизм между *реальным*, *ирреальным* и *сюрреальным*: строение сонета поставлено в соответствие со схемой психоаналитических символов, а языковые грамматические оппозиции выступают моделями смысловых и ценностных противопоставлений.

¹ Kristeva J. Bachtin. Das Wort, der Dialog und der Roman // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. III. Frankfurt a. M., 1972. S. 345.

² Lachman R. Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyj's «Peterburg» und die fremden Texte // Poetika. 1983. № 1–2. S. 67.

³ Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». С. 232.

«Любовники» и «ученые» соответственно объединяют вокруг себя элементы, находящиеся во взаимном сближении или отдалении: любовник-мужчина привязан к женщине, так же как ученый — ко вселенной; это два типа связи: в основе первой лежит близость, в основе второй — отдаленность. Леви-Строс и Якобсон находят в сонете Бодлера единые структурообразующие принципы разных уровней произведения.

М. Риффатер подверг сомнению подход «компаративного структурализма», ибо, по его мнению, вывод одной системы подобий из другой не мотивирован. Структуралисты устанавливают аналогии и соответствия между «материальным воплощением» произведения и его толкованием, знаком и значением, текстом и восприятием, «данностью» (текстовое бытие произведения) и антропологической константой достаточно произвольно. И Виктор Шкловский, оценивая структуралистскую поэтику в поздних работах, писал, что «в искусстве все сложнее... искусство — это спор, спор сознания, осознания мира. Искусство диалогично, жизненно. И тот, кто думает, что слово только слово и текст только текст, тот прежде всего не художник»¹. Тотальная семиотизация эстетического опыта была определена Шкловским как утрата жизненного наполнения поэтического языка («язык превращается в технологическое средство эстетического опыта»).

Критикуя «романтическую герменевтику», структуралисты выдвигают программы «объясняющей текстуальной стратегии», «логики интерпретации», «текстуального анализа как критического понимания», «семиотической интерпретации» и т. п. Позиция «научного анализатора коммуникации» возвышается над позицией «читателя вообще». Исходное требование к анализу в структуралистской герменевтике состоит в необходимости соединения семиотики и методов интерпретации. Областью, где осуществляется это соединение, является *прагматика*. Во всех случаях структуралистские варианты интерпретации, сближаясь с тем или иным способом толкования произведений, сохраняют неизменной главную установку на *текст*, который рассматривается в коррелятивном единстве с объясняющей теорией, толкованием и восприятием. Значение произведения — это эффект «продуцирующей системы»². Сделан вывод о том, что чем больше значений содержит текст, тем он жизнеспособней. Структурно-семиотическая интерпретация моделирует

¹ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. С. 84.

² Sturrok J. Roland Barthes // Structuralism and Science. From Levi-Strauss to Derrida. Oxford; New York, 1979. P. 64.

ситуацию, при которой на первое место выходит плюральность позиций и конкуренция смысловых допущений и толкований текста. Восприятие, можно сказать, представляет собой «форму единого потока», в который вливаются все отдельные переживания, что делает многообразие восприятий «формально единым», — совокупность интерпретаций задает исходный конституированный закономерный мир (в нем определяет себя субъект) и возможности для выхода за пределы ограничительных предпосылок конкретной интерпретации. Возникающая при восприятии целостная значимость — это «конфигурация» значений, во многом зависящая от опыта субъекта. Х. Г. Гадамер, замечает М. Вишке, высказывает общее сомнение в правомочности эстетизации именно того опыта, который в состоянии передать только произведение искусства¹. Произведение становится «субъектом» искусства, обладающим неисчерпаемостью в понятии, и существует в потенциальности познания, которое одновременно преобразует человека. Произведение всегда больше того, что человек *эстетически* испытывает при его восприятии, — эта мысль постоянно воспроизводится во всей стратегии исследования формы и структуры. Произведение — встреча с неоконченным событием и в качестве встречи само — часть этого события. Интерпретация становится особым способом философствования — так в теориях интерпретации своеобразно восстановлен вопрос о структурах существования. «Прочтение» текстов релевантно конструированию «реального»: «В процессах конструирования мира человек создает спасительные компромиссы между внешним миром и своими нуждами, ценностями и потребностями»². Эта тема конструирования чрезвычайно близка авангардному требованию преобразования мира.

Структура и интерпретации. Структуралисты рассматривают искусство как символическую деятельность — оно становится своеобразным «тестированием», создает поле воображения, в котором человек и человечество могут свободно «играть» реальность. Акт *знания* настолько возвышен, что это способно привести анализ к «интерпретативному хаосу»³. Поэтому в стратегии истолкования вводятся ограничивающие

¹ Вишке М. Конечность понимания. Произведение искусства и его опыт в интерпретации Х.-Г. Гадамера // Исследования по феноменологии и философской герменевтике / Пер. с нем. П. Осадчего. Минск, 2001. С. 55–56.

² Fluck W. Literary as Symbolic Action // Amerika Studien. 1983. № 3. P. 364.

³ Seung T. S. Structuralism and Hermeneutics. New York, 1982. P. 192.

маркеры: к примеру, Н. Холланд, представитель «школы критиков Буффало», обосновывает «трансактивную парадигму», в которой может быть соединен читатель и текст в актах восприятия. Трансактивная парадигма не субъективна и не объективна — она представляет отношение между субъектом, объектом и восприятием. Ценность и значение произведения определяется психическими условиями восприятия, в которые включаются *память, фантазия, фобии и вдохновение, наблюдение и зрение*. Интерпретирующее восприятие предстает как защитный механизм психики, создающей особый сублимационный фон перед разрушающими действиями реальности.

В концепции Стэнли Фиша, представляющего американскую *рецептивную критику*, соединена «грамматическая логика» искусства и «интерпретативная стратегия» критика. Чтение происходит все время, следовательно, все время изменяется отношение текста и читателя. В конечном счете каждый создает свою версию текстуального значения, так как индивидуальное восприятие зависит от личного эмоционального опыта. Текст не имеет иных значений, кроме тех, что приданы интерпретатором.

Позиция Фиша соединяет разные подходы и может быть понята как выражение основных ориентаций в понимании стратегий интерпретации этого времени. С одной стороны, она близка тому стилю философствования, который идет от Фридриха Ницше и Серена Кьеркегора, от творчества Франца Кафки — мир понимается с позиций сменяющих друг друга конфликтующих перспектив. С другой стороны — стремится ограничить волю к интерпретации, связывая ее с системой установившихся взглядов: «плюрализм сдерживается, закованный в кандалы парадигм»¹. В крайних случаях значение произведения-знака рассеивается по многообразным полям интерпретации, — традиционно ориентированных критиков это побудило говорить о потенциальной опасности «текстуального солипсизма», при котором утрачивается возможность для «интерсубъективной коммуникации»².

Сближение теорий интерпретации с психоанализом в 60–70-х годах вновь актуализирует логику становления русской формальной школы и чешского структурализма, но с очень существенной разницей. Если в формализме и структурализме стремились найти надындивидуальные

¹ Neubauer J. Critical pluralism and the confrontation of interpretation // Poetics. 1985. Vol. 14. № 5. P. 433–436.

² Seung T. K. Op. cit. P. 198.

характеристики значения через определение формы и структуры, то для теорий интерпретации роль оснований играют образы и стратегии психоанализа. Произведение предстает как знак определенного глубинного опыта, спроецированного в процесс порождения новых значений, возникающих при восприятии. Тут возникает особый мифолого-антропологический интерес структурализма, связывающий структуризацию и тематизированное в творчестве «мифологическое» освоение мира: «эстетика мифа» встречается с «эстетикой конструирующего рассудка», — в «точных структурах» просматриваются «основные космические формы» — формируется «интерсубъективная субъективность»¹. «Антропологическое начало» сопровождает форму и структуру как *другое*: событие смысла разворачивается между однозначными полюсами «антропологии» и «рефлексии».

В связи с этим искусство, утрачивающее мифологическое измерение, Леви-Строс считал более похожим на рассуждение о языке живописи, чем на саму живопись. «Искусство метауровня» теряет традиционный характер и естественную слитность с реальностью человека и природы. Утрата репрезентативной значимости приводит к нарушению природы искусства: «Конкретная музыка до старости будет тешить себя иллюзией, что она о чем-то говорит; на самом деле она лишь бродит около смысла»². Структуралист-антрополог убежден в том, что живопись, создаваемая самым известным художником XX в., является одним из свидетельств того «тюремного заключения», которому «персонаж» современности ежедневно подвергает собственную человечность, — и Пикассо внес вклад в ограничение того замкнутого мирка, в котором человек, оставаясь наедине со своими творениями, предается иллюзии самодостаточности. Современному искусству, по мысли Леви-Строса, нет дела до человека — оно занято самим собой, используя все, что попадает в сферу его внимания, только как материал. Сегодняшний художник мог бы сказать: «Привычка писать отвлекает меня от теперешнего положения людей».³ Мир уподоблен образу Вавилонской библиотеки, содержание основного правила которой составляют идеи комбинаторного анализа, иллюстрированные вариантами повторений. Возражения Леви-Строса направлены против самодостаточного семиотического

¹ Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 281.

² Леви-Строс К. Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное // Семиотика и искусствознание / Под ред. Ю. М. Лотмана. М., 1972. С. 38.

³ Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984. С. 85.

анализа: он стремился найти в искусстве «мифологический аспект»¹, соединяющий чувственное и рациональное начала человеческого бытия. Только произведение, созданное в традициях символизма, считает Леви-Строс, открывает первичные модели человеческого поведения.

Структурализм на этой фазе как бы вступает в противоречие с самим собой, ибо его центральная категория содержит негацию в отношении к самой себе: в ней «в качестве имманентного момента присутствует неструктурируемое начало (*Nicht-Strukturellen*)»². Структура несет в себе момент собственной инаковости. Теории интерпретации вошли в проблемное поле структурализма как бы именно для того, чтобы сыграть роль одного из посредников между авангардным эстетическим опытом и структуралистской аналитикой.

Именно сближение структурализма с феноменологией, психоанализом, герменевтикой, философией жизни и «теориями чтения» знаменует переход на стадию постструктурализма. Текст предстает как *трансмутация* различных смыслов. В равной степени «творят» текст и автор, читатель и критик. Субъект искусства становится особого рода вакуумом, готовым к любому наполнению. Поэтому Барт говорил о возвращении субъекта в литературоведческое исследование. «Возвращается субъект не как иллюзия, но как фикция... последняя фикция идентичности. Эта фикция становится театром общественности, куда мы вводим свою множественность»³. Происходит сближение структурно-семиотической традиции с философией жизни, в которой смещено понятие устойчивости, а горизонты восхождения выстроены от *нигилиста* до *сверхчеловека*⁴. Автор — деперсонализированное существо, его жизнь, как и жизнь читателя, критика или интерпретатора, получает законченность лишь благодаря воздействию текста. Текст как бы вбирает жизнь в себя, одновременно открывая ее самому субъекту, причем показывает не мало-значущие детали, а «истинную субъективность», зафиксированную в тексте. Текст, обладающий в отличие от произведения неиссякаемым символическим потенциалом, способен «ускользнуть» от многоликих

¹ Boon J. M. From Symbolism to Structuralism. Levi-Strauss in a Literary Tradition. Oxford, 1972. P. 51.

² Sus O. Die Kunst als strukturelles und nicht-strukturelles Phänomen (Paradoxa des Strukturalismus und des Meta-Strukturalismus) // Actes du VII Congrès international d'esthétique, II. Bucarest, 1977. P. 237.

³ Barthes R. Le Plaisir du texte. Paris, 1973. P. 98.

⁴ См.: Делез Ж. Ницше / Пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. СПб., 1997.

«языков власти», которая, по Барту, представляет собой паразитическое образование внутри транссоциального организма. Чтобы уйти из-под власти языков, текст, по Барту, должен постоянно «смещаться». Это делает его похожим на своеобразную игру или на театр одного актера-текста, представляющего себя для себя самого, — Барт высоко ценил тот вариант текстовой игры, который создали Ф. Ницше и С. Кьеркегор.

Текст, говоря словами Барта, «запускает» языковую машину, моделируя мир, в котором ничему не отдается предпочтения. Текст — полифункционален, в нем должно быть немного от идеологии, немного от представления, немного от субъекта. Но главное назначение текста — «увернуться» от власти, не стать стереотипом, не заостенеть, не превратиться в пропаганду чего-либо неизменного, подавляющего текстовую игру. Однако игра должна иметь правила в виде стратегий истолкования — в этом плане Барт отдает предпочтение психоаналитической критике, «код» психоанализа кажется наиболее универсальным. Именно формальность понятий психоанализа дает основание Барту считать психоаналитическую критику текста всеобъемлющей и способной целостно объяснить интерпретации как проявления первичного *желания письма*, в котором реализуется функция *либидо*. Каждое чтение, по Барту, связано с текстом определенностью желания, точно так же стремление к критическому объяснению текста — это изменение *желания*. Соответственно приметы («фигуры») романа, укорененные в легитимных дискурсах, должны быть смещены и оспорены, поскольку в них скрыто присутствует идеология ангажированности. Поэтому текст пишется *как бы* без участия автора, в противоборстве и в согласии с другими текстами. Мифология, история, религия, искусство и философия — вот основные резервуары интертекстуальности. И каждый текст является интертекстом, воплотившим в себе другие тексты, присутствующие в более или менее узнаваемой форме.

Концептуальные изменения структурализма: структура — текст — письмо. Главные представители «второй волны» структурализма Жак Деррида (1930–2004), Жиль Делез (1925–1995), Феликс Гваттари (1930–1992), Жан Бодрийяр (р. 1929), Поль де Ман (1919–1983), Хэролд Блум (р. 1930), Юлия Кристева (р. 1941), Жан-Франсуа Лиотар (р. 1924). К постструктуралистской традиции также относят работы позднего Барта о «политической семиологии» и «власти языка», и работы Фуко об «археологии знания» и «эстетиках существования». Общим для постструктуралистской ориентации является интерес ко всему «неструктурному» в структуре — именно выявление

и описание эффектов, которые возникают на границах структуры и неструктурируемого мира. Парадоксальные позиции и представления контекстуального пространства соответствующим образом влияют на возникновение и осуществление текста.

В центр внимания полагается не логика структурности, а онтология желания как исходного начала индивидуальной и социальной жизни. Желание — предельная плотность и интенсивность реальности, которая ни к чему не сводима. «Человек структурный» уступает место «человеку вожделеющему» — теоретические исследования этого нового субъекта предполагают критику предшествующей традиции метафизики, выражением которой является, с точки зрения Деррида, *логоцентризм*.

При этом именно в концепции *литературности* русских формалистов Деррида увидел их особые заслуги для практики деконструкции: «Решающий прогресс последнего полувека состоял, по-моему, именно в эксплицитной формулировке вопроса о литературности, особенно начиная с русских формалистов... Возникновение этого вопроса о литературности позволило избежать определенного числа редукций и недопониманий, которые всегда будут иметь тенденцию к рецидивам (тематизм, социологизм, историцизм, психологизм под самыми замаскированными формами). Отсюда необходимость формальной и синтаксической проработки»¹. Введенное формалистами различие языков оказалось весьма значимым в последующем философском истолковании: идея *разнесения* или *разлигения* может быть поставлена в соответствие с различием *коммуникативного* и *поэтического*. Различение или разнесение, соотносимое Деррида с позициями Ницше, Фрейда и Хайдеггера, основывается на том, что *différance* как разность-оттяжка именно про-изводит различия и продуцирует эти различия, поэтому *différance* — не просто один из концептов, а концепт, продуцирующий концепты. Это своеобразный концепт-генератор, который задает самую возможность продуцирующей деятельности. Речь идет об исходном продуцировании различий — в таком контексте дифференциация поэтического и практического сразу же выходит за границы поэтики и приобретает философско-эстетический характер. Можно сказать, что в различенности поэтического и практического специфически было сформулировано принципиальное против(со)поставление бытия и сущего — онтически-онтологическая разница.

¹ Деррида Ж. Позиции. Беседа с Жаном-Луи Удбином и Ги Скарпетой // Деррида Ж. Позиции / Пер. В. В. Библихина. Киев, 1996. С. 127.

Структура в постструктурализме как бы размыкается и теряет определенности контура и логической действенности — значения и смыслы оказываются принципиально открытыми, ибо они ориентированы в бесконечность возникающих соотношений. Внешнее и внутреннее теряют определенность, вместо них появляются соответствующие понятия, преодолевающие однозначную концептуальность. В результате создается представление о субъекте как о существе непрерывного ускользания, ухода, смещения. Если структуралистский субъект выступал как точка пересечения функциональных отношений, то в постструктурализме субъект определяется с помощью понятий, обозначающих интенсивность существования: «безумец, колдун, дьявол, шизофреник, ребенок, путник, номад, революционер». Это существо стихии, преодолевающей структурный запрет, его цель состоит в том, чтобы подорвать существование порядка и дать возможность осуществиться собственной тактике самосозидания. Очевидно присутствие трансформированных позиций неовитализма, философии жизни, психоанализа — установок и понятий, противостоящих знанию как выражению структурности.

Жак Деррида открыл путь за пределы субстанциональности знака и структуралистской оппозиции «означающее/означаемое». Как будто бы продолжают идеи структуралистов — дается критика традиционного метафизического понимания субъекта как самодостаточного («центрированного на себе самом»), прозрачного и внутренне целостного существа. Отдан приоритет *письму*: философия и критика оказываются проявлениями игры письма. Следовательно, нужно понять систему трансформации знания, не отнеся ее к какому-либо принципу или предпосылке: «“игра различений” не имеет причины и конечной цели» и не может оказываться в настоящем, резюмироваться в какой бы то ни было абсолютной одновременности или мгновенности. К философским текстам (Руссо, Гегель, Ницше, Гуссерль, Фрейд, Леви-Строс и др.). Деррида относится в известном смысле как к художественным, стараясь выявить *текстуальность*, обнаружить историческое состояние *письма*. Процесс написания может рассматриваться как лингвистическая схема романтического приема иронии. Соответственно анализ может быть определен как «*деконструктивная герменевтика*». Можно говорить о наследовании сократовско-кьеркегорианской манеры мышления: в развертывании опыта деконструкции рассеивается *субъект* — эстетический опыт авангарда как бы перелился в философствование («игра различений экзистенциально наполнена»). Для деконструкции вопрос заключен в том, *как* взаимодействуют между собой стратегии артикуляции

во всей их множественности, причем каждая из стратегий вписана в свое собственное пространство.

Деконструкция тематизирует не диалог («сопричастность»), а именно *другое*: «искусство колебания», движение от одной позиции к другой, борьбу между инверсией и реверсией, изменение иерархии ценностей. Философия становится особого рода эстетическим опытом — она неотделима от «смеха» и от «карнавала», от перманентного артистически-эстетического саморазоблачения¹. Деконструкция оказалась особым энергично-рефлексивным событием, предельно сближившим интеллектуальные построения и эстетический опыт. Особенностью является то, что *опыт и рефлексия — эстетизм и логос* — предстают не как взаимоотражения («свое иное»), а как бы сливаются в одной событийности — жест деконструкции сближается с экзистенциальным переживанием мира в его противоречивой и утратившей цельность наличности. Культура предстает как своеобразный палимпсест, переключки голосов, взаимодействие и игра смыслов и откликов.

Литература

Источники

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII / Ред. Т. М. Николаева. М., 1978.
3. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 1996.
4. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвистическая / Сост. И. Р. Гальперин. М., 1980.
5. Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984.
6. Винокур Г. Хлебников // Русский современник. 1934. № 4.
7. Делез Ж. Ницше / Пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. СПб., 1997.
8. Деррида Ж. Позиции. Беседа с Жаном-Луи Удбином и Ги Скарпетой // Деррида Ж. Позиции / Пер. В. В. Бибикина. Киев, 1996.
9. Куюнджиг Д. Смех как «другой» у Бахтина и Деррида // Бахтинский сборник. Вып. 1. М., 1990.
10. Леви-Строс К. Из книги «Мифологические». 1. Сырое и вареное // Семиотика и искусствознание / Под ред. Ю. М. Лотмана. М., 1972.

¹ Куюнджиг Д. Смех как «другой» у Бахтина и Деррида // Бахтинский сборник. Вып. 1. М., 1990. С. 100.

11. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
12. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Басина и Я. Полякова. М., 1975.
13. Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983.
14. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с ит. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. СПб., 1998.
15. Якобсон Р., Леви-Строс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Басина и Я. Полякова. М., 1975.

Дополнительная литература

1. Грякалов А. А. Структурализм в эстетике. Л., 1989.
В книге дается история и анализ структуралистских концепций, включая формализм в эстетике XIX века, русскую формальную школу, Пражский лингвистический кружок (ПЛК), французский структурализм.
2. Грякалов А. А. Письмо и событие. СПб., 2004.
В этой книге автор продолжает свой анализ структурализма и постструктурализма на материале художественных и философских текстов.
3. Структурализм «за» и «против». М., 1975.
Книга представляет собой антологию текстов представителей структуралистской поэтики и эстетики, снабженную комментариями и вступительной статьей В. Крутоуса.
4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
Наиболее полное изложение и анализ концепций структурализма и постструктурализма.
5. Французская семиотика. От структурализму к постструктурализму. М., 2000.
Подборка работ французских структуралистов с подробными комментариями и вступительной статьей Г. К. Косикова.
6. Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005.
Учебное пособие, в котором излагаются основные эстетические концепции XX века и дается их анализ.

Темы семинарских занятий

1. Эстетика структурализма: историческая тенденция и концепция.
2. Переход от формализма к структурализму и от формы к структуре. Понятие «славянский структурализм».

3. Эстетический опыт и рефлексия. Понятие структуры в эстетике структурализма. Основные категории структурализма.
4. Семиология искусства и проблема эстетического. Концепции семиологии искусства.
5. Семиотическая проблематика в эстетике 60-х годов XX века и тема структуризации. Искусство и семиосфера.
6. Структурализм и интерпретации.
7. Переход от структурализма к постструктурализму.

Темы курсовых работ

1. Идеино-теоретические источники формирования эстетики структурализма.
2. Западнославянский и восточнославянский структурализм. Понятие «славянского структурализма» В. Эрлиха.
3. Понятие структуры по Я. Мукаржовскому. Категории функции, нормы, ценности в эстетике структурализма.
4. Семиология в контексте эстетической проблематики. Художественное произведение как совокупность знаков и значений.
5. Текст как категория структурализма.
6. Текстовый анализ по Р. Барту. Идея «пристального чтения». Роль и участие автора в произведении.
7. Интертекстуальность как эстетическая методология.
8. Критика «романтической герменевтики» в структурализме.
9. Теории интерпретации и проблемное поле структурализма.
10. Эстетика постструктурализма: представители, общие положения и главное отличие от эстетики структурализма.
11. Практика деконструкции Ж. Деррида.

Глава 29

ЭСТЕТИКА В ИСКУССТВЕННОМ МИРЕ: ОТ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА К СОВРЕМЕННОЙ «ТЕОРИИ»

Что такое современная «теория»? За последние десятилетия произошли фундаментальные перемены в характере философствования, которые привели, как и в культуре постмодерна в целом, к стиранию границ и различий, смешению жанровых и дискурсивных категорий. На смену «-измам» различных философских направлений, а также четким границам между другими академическими дисциплинами — социологией, психологией, политологией, литературной критикой — пришел тип письма, называемый все чаще просто «теорией» и представляющий все эти дисциплины сразу и ни одну в отдельности. Американский постструктуралист Джонатан Каллер описывает становление «теории» начиная с 60-х годов, когда стали появляться междисциплинарные работы, представлявшие новый взгляд на проблемы текста и культуры. Жанр «теории» включает в себя работы по искусству, лингвистике, психоанализу, интеллектуальной и социальной истории, антропологии, проблемам пола и т. п. Представленные в этих работах взгляды и аргументы продуктивны не только в своих областях, но и для всей современной рефлексии. Т. е. предлагаемые теорией ходы мысли можно использовать при анализе самых разных тем и объектов. Основное предназначение теории заключается в критическом пересмотре традиционных взглядов на творчество, литературу, опыт, на соотношении языка и действительности, т. е. она занимается проблемами, которые традиционно относились к сфере ведения эстетики, даже если сам этот термин упоминается не часто. Теория пытается сформулировать, что стоит за такими явлениями, которые мы называем языком, письмом, смыслом, литературой, субъектом, полом. Поскольку природа теории деконструктивна и состоит

в том, чтобы бросать вызов утвердительным постулатам, она не является тем, чем можно овладеть; теория бесконечна.

Наибольший вклад в теорию принадлежит постструктурализму, который был отчасти развитием, отчасти критикой структуралистских идей. Этот термин применяется в отношении широкого круга теоретических дискурсов, содержащих критику понятия объективного знания и самотождественного субъекта. Их общей основой является осознание неопределенности, текучести, двойственности и сложной взаимосвязи текстов и значений. Для постструктурализма характерно отрицание эссенциализма, апеллирующего к реальности, независимой от языка и идеологии, как если бы, например, «истина» или «прекрасное» существовали сами по себе. Субъекты создаются посредством культурных значений и практик, являются инкарнированными, телесными существами, участвующими в материальных процессах, приобретают идентичность в языковых играх и социальных взаимоотношениях. Реальность в постструктурализме предстает фрагментарной, событийной, наполненной различиями и культурно обусловленной. Особое внимание уделяется языку и текстуальности в конструировании реальности и идентичности.

Постструктуралистские теории предполагают осознание того, что мы живем в мире текстов. Это означает отрицание традиционного представления о языке как «прозрачном» медиуме, обеспечивающем отображение реальности. В мире текстов реальность всегда опосредована, и это опосредование обусловлено тем, как работает язык, системой различий, структурой идеологии, которая пытается «натурализировать» властные отношения и ограничить наше понимание того, как формируется мир, культурными кодами, определяющими понимание реальности, вытеснением и подавлением некоторых значений и видов опыта, которые оставляют тем не менее следы разрывов и пустот, позволяющих деконструировать или демистифицировать господствующие интерпретации. Значение текстуально и интертекстуально; не существует ничего за пределами текста. Идеи Жака Деррида могут быть сопоставлены с психоаналитическими, марксистскими или феминистскими концепциями, поскольку также делают акцент на подавлении и вытеснении, которые могут быть обнаружены и деконструированы, если быть внимательным к маргинальным аспектам текстов, дискурсов, структур. Тексты отмечены избыточностью значения, связанной с неустранимой многозначностью языка и риторики. «Таким образом, современные феминистские, психоаналитические, марксистские теории

(а также историзм) имеют прямое отношение к постструктурализму. Но одновременно термин постструктурализм подразумевает в первую очередь деконструкцию и работы Жака Деррида»¹. Постструктуралисты занимались не отрицанием структур, но их децентрацией, выявлением их неструктурной и неструктурируемой «изнанки», всегда ускользающей от репрессивной власти центра. В структурализме уже были предпосылки постструктуралистских теорий, поскольку он сделал своим предметом бессознательное, но дальнейшая радикализация его установок привела к отказу от структуралистского сциентизма и позитивизма, который стал расцениваться как новый вариант типичной западной «философии тождества», и переходу к ницшеанской «философии различия». В определенном смысле, как полагал Жак Деррида, структурализм неотделим от философии. Философы всегда стремились концептуализировать знание и опыт, выстраивая такие систематические каркасы, которые позволяли бы выносить окончательные суждения по поводу противоречивых мнений. Структурализм в этом смысле является наследником эпистемологических проектов (от Платона до Канта и Гуссерля), направленных на поиск истин универсального разума и границ познания. И литературная критика, начиная с Аристотеля, разделяла эти амбиции, поскольку использовала набор понятий (мимесис, форма, метафорическое и буквальное значение), заимствованных из философии. Таким образом, структуралистский подход к текстам представляет собой предел развития традиционной критики, выявляя с исключительной ясностью ее внутренние противоречия. Переход от структуралистской систематики к постструктуралистской деконструкции — это критика статичности в пользу изменчивости и движения, которое, однако, понимается не по-гегелевски — как прогрессивное «саморазвитие» субстанции, планомерно подчиняющее иное тождеству, а по-ницшеански — как дионисийская «невинность становления», которое не имеет ни начала, ни цели, ни единого основания. Различие (Ж. Делез) противопоставляется гегелевскому диалектическому «отрицанию», поскольку последнее является моментом внутри абсолюта и не выводит за рамки всеохватывающей тотальности, не подрывает единства метафизической картины мира.

Деконструкция и основные понятия постструктурализма.

Началом постструктуралистского движения считается знаменитый доклад Жака Деррида (1930–2004) «Структура, знак и игра в дискурсе

¹ Каллер Дж. Теория литературы. М., 2006. С. 143.

гуманитарных наук» на конференции «Язык критики и науки о человеке» в университете Джона Хопкинса в Балтиморе (США) в 1966 году. Деррида ставит под вопрос философскую фикцию понятия «центра» как условия понимания и интерпретации. Функцией этого центра, история различных имен которого и представляет собой историю западной метафизики, всегда было ограничение «структурности структуры», т. е. игры. За всеми этими именами скрывается определение бытия как присутствия. «...Все имена, относящиеся к основе, первопричине или же центру, всегда отсылают к определенному инварианту присутствия (эйдос, архе, телос, энергия, усия (сущность, существование, субстанция, субъект), алетейя, трансцендентальность, сознание, Бог, человек и т. д.)»¹. Именно идея наличия онтологического или аксиологического центра, создающего структуры или управляющего ими, получает у Деррида название онто-тео-телео-логоцентризма, составляющего суть западной метафизики. Кроме того, постструктурализм выявил политическое измерение метафизической потребности в единстве смысла, поскольку за поиском абсолютной истины распознавалась воля к абсолютной власти, насилие интерпретации по отношению к различию и инаковости, к «другому». Поскольку претензия на идентичность и тождество является сутью любой идеологии, постструктуралистские стратегии децентрации и дестабилизации идентичности не только антиметафизичны, но выражают также и желание отказа от авторитета, иерархии, власти, идеологии. Идеология — это «воля к всеобщности» любого тотализирующего дискурса, следовательно, борьба с идеологией — это задача Литературы (Р. Барт), сопротивления Языку, как источнику принудительной власти. В этом случае понятие идеологии меняет свое значение по сравнению с классическим — это не слепота по отношению к неискаженной подлинной сущности, но, наоборот, непризнание сомнительного и мистифицированного характера любой сущности, невозможности иначе как насильственным и произвольным способом замкнуть символическую цепь. Письмо расценивается как сила сопротивления и революции, способная подорвать установившийся порядок. В бунтарской атмосфере 60-х годов постструктуралистские теории, направленные против принципа власти, сочетались с социальной критикой и леворадикальными политическими движениями.

Основная оппозиция постструктурализма, присутствующая у Деррида, Барта, Кристевой, — противопоставление произведения (Книги)

¹ Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000. С. 353–354.

и Текста. Вместо структуры произведения предметом анализа становится многомерная глубина его Текста, бесконечной ткани означающих и кодов, за которой скрывается бесцельное становление гетерономных желаний; однозначному структурному объяснению приходит на смену множественность интерпретаций и комментариев, которые вплетаются в эту же ткань. «Текст значит Ткань; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей... Теория текста открыто определила означивание... как арену наслаждения»¹. Понимая, что невозможно напрямую отрицать истину-логос, не становясь «еще одним взмахом на диалектических качелях», Деррида вводит понятие «различия» (*différance*), которое позволяет поставить под сомнение присутствие, наличие этой истины. Истина отступает в бесконечную ретроспективу прошлого, оставляя нам только следы своего отсутствия. Смысл производится не в бинарных оппозициях статичных замкнутых структур, а в игре между присутствием одного означающего и отсутствием других. Вот как Т. Мой описывает значение неологизма *differance* в работах Деррида: «Написанное через -а, чтобы отличить его — на письме, не в устной речи — от обычного французского слова “различие” (*différence*), оно получает значение большей активности благодаря окончанию “-апсе” и таким образом может переводиться... и как “различие” и как “откладывание”... Производящее смысл взаимодействие между присутствием и отсутствием относится к откладыванию: смысл никогда не присутствует целиком, не явлен полностью, но конституируется только в потенциально бесконечном процессе отсылок к другим, отсутствующим означающим. “Следующее” означающее... придает смысл “предыдущему”, и так до бесконечности»².

«Метафизика присутствия» принимала разные формы — от платоновских идей до соотносящегося с самим собой в рефлексии самознания. Но всегда она предполагает инстанцию логоса, самотождественного смысла, независимого от материальности выражающих его

¹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 515.

² Мой Т. Сексуальная/текстуальная политика. Феминистская литературная теория. М., 2004. С. 134.

знаков. Парадигмой такой «внутренней» самосоотнесенности было говорение, как бы дематериализующее знаки, находящееся в непосредственной близости к сознанию. Поэтому логоцентризм совпадает с фоноцентризмом, а письмо рассматривается как производное и второстепенное средство передачи трансцендентального означаемого. Значение кажется полностью явленным в слове (логосе), голос превращается в метафору истины, живого присутствия, в то время как письмо — обманчивый посредник, вклинивающийся между смыслом и пониманием. Деррида радикализирует семиологию Ф. де Соссюра, в которой значение создается отношениями различия в структуре, и рассматривает любой знак как вовлеченный в бесконечную игру отсылок обозначения, так что присутствие чего-либо возможно только через следы отсутствия всех остальных элементов бесконечной сети знаков. Присутствие всегда отсрочено и отложено, и эта отсрочка является источником процесса означивания. «Различание» представляет собой движение, посредством которого любой язык конституирует себя как сеть бесконечных различий. Письмо (прото-письмо, условие возможности любой дифференциации и артикуляции, как письма в узком смысле, так и речи) — это бесконечное смещение смысла, которое, с одной стороны, управляет языком, а с другой — подрывает любые притязания на самодостаточность и завершенность. При этом сама структурность не ставится под сомнение, деконструкции подвергается идея законченности и центрированности структуры, идея о том, что центр «присутствует», как основание бытия и достоверности. В таком случае можно было бы провести различие, как это всегда делала европейская философия, между текстом и «самой» реальностью, между эстетической игрой означающих, миром видимости, и «трансцендентальным означаемым», обеспечивающим тотальность и целостность подлинного мира. Если же центр больше не исключается из игры, то текстом становится все, поскольку невозможно указать на нечто присутствующее вне следов и различий. «Внетекстовой реальности вообще не существует»¹. Означающие отсылают к другим означающим, бесконечная игра различий на поверхности текста разрушает онтологические очевидности. Не существует «трансцендентального означаемого», на котором останавливался процесс откладывания, которое обладало бы смыслом само по себе, ни в чем другом для этого не нуждаясь.

¹ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313.

Очевидно, что религиозное или метафизическое понятие Бога является наиболее репрезентативным примером такого означаемого, общим именем для всех представлений о трансцендентальном мире и иерархичности сущего, структурированного по рангам в зависимости от степени приближенности или удаленности от источника подлинного бытия. Поэтому ницшевское «Бог мертв» тождественно вышеприведенному тезису Деррида о том, что все есть текст. Или, как сформулировала Юлия Кристева, «Бог умер, значит все говорится — между»¹, т. е. монолитный идеологический логос сметается разрушающей любые иерархии полифоничностью текста. Западная философская традиция всегда различала «видимость» и «действительность», «вещи» и их обозначения. Знаки рассматривались как средства приближения к истине, поэтому они должны быть как можно более прозрачны, чтобы не препятствовать живому присутствию сущности. Если речь казалась наиболее адекватным воспроизведением мышления о сущности, то письмо представляло как искусственный, вторичный и обманчивый заменитель речи и мышления. Деконструкция показывает, что ощущение живого присутствия вызывается знаками, ощущение оригинала создается копиями, и вместо встречи с «самой» действительностью мы открываем все новые и новые цепочки знаков и заменителей. В работе «О грамматики», обнаруживая «логику восполнений» в текстах Руссо, который нуждался в знаках, так как реальность не удовлетворяла его, Деррида пишет: «В этой цепочке восполнений обнаруживается своего рода необходимость — необходимость в бесконечном сцеплении звеньев, в неотвратимом умножении восполняющих посредников, которые и вырабатывают смысл того, что при этом отодвигается-отсрочивается, а именно иллюзию самой вещи, непосредственного наличия, изначального восприятия. Все непосредственное уже заведомо оказывается производным»². И далее: «...Так называемая реальная жизнь существ “из плоти и крови”... всегда была письмом и только письмом. Там были только восполнения и значащие замены, которые могли возникнуть лишь в цепи отсрочивающих отсылок, так что “реальное” могло появиться, добавиться и осмыслиться лишь на следах восполнения и по его призыву... И так до бесконечности, ибо в тексте мы читаем, что всякое абсолютное наличие — природа, то, что называется “реальной матерью”, и т. д. — все это уже исчезло

¹ Кристева Ю. Разрушение поэтики // Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М., 2006. С. 22.

² Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 311–312.

или же вовсе не существовало, а смысл и язык открываются нам лишь благодаря письму как отсутствию некоего естественного наличия»¹. Кроме того, такой мир-текст утрачивает онтологическое основание и, следовательно, становится возможной ницшеанская реабилитация мира феноменов, где события возникают на «автономной поверхности», которая не обладает ни единством, ни однородностью.

Различие в этом мире, в отличие от гегелевского отрицания, не обеспечивает целесообразного развития и сохранения обогащенного целого, а приводит к хаотичной игре гетерогенных сил. Структура произведения и автор — два полюса моноцентризма и насилия, подлежащие деконструированию. Децентрация структуры приводит к высвобождению подавленных, маргинальных элементов, ясно очерченному смыслу противопоставляется множество блуждающих по тексту желаний, которые и являются подлинным источником беслично-безымянного письма «скриптора», вносящего неустойчивость и неопределенность в иерархию целого. Произведение телеологично и теологично, внутренне упорядоченно и предназначено для осуществления коммуникативной власти над читателями. Текст, в отличие от произведения, не имеет внутренней иерархии, нарративной структуры, не упорядочен и не подчиняется авторской воле. Пространство текста безгранично, непрерывно и нелинейно, так что из каждой точки текста исходит неопределенное множество путей, по которым можно странствовать бесконечно. При этом текст, будучи хранителем самых разнообразных кодов, отнюдь не однороден, в нем царит гераклитовская «война», обеспечивающая полисемию и вариативность. Следовательно, существует неустранимое противоречие между анархией текста и моноцентризмом возникающего на его основе произведения. Произведение совершает насилие над множеством возможностей текста, телеологически актуализируя или подавляя их. И это не просто процесс эстетического оформления хаоса, поскольку телеология оформления задается социально-идеологическим инстанциями, стоящими за волей автора и добивающимися авторитарной власти над аудиторией, которая вместе с эстетическим очарованием формы усваивает и идеологическое содержание. Но это насилие не проходит бесследно, «идеальное преступление» по отношению к тексту невозможно — внимательное чтение, подобное детективному расследованию, обнаружит улики: скрытые противоречия, лакуны,

¹ Там же. С. 313.

разрывы, указывающие на репрессивную сущность произведения. Метод деконструкции как раз и представляет собой дезорганизацию власти произведения и высвобождение множества подавленных текстуальных смыслов. Деррида и его последователи показывают, что природа текстуальности такова, что неизбежно искажает замысел автора, подрывает претензии на законченность значения и вовлекает читателя в свободную игру производства новых значений. Понятия текста и письма в постструктурализме используются как анархическое противопоставление идеологической власти. Поскольку прямой протест против логоса невозможен — он всегда будет выражен на языке логоса, — единственный способ борьбы с властью логоцентризма заключается в демонстрации двусмысленности, неразрешимости любых утверждений, в выявлении присущих самому тексту апорий и напряженностей между логикой и риторикой, между тем, что намеревался сказать автор и что «сказалось» помимо его намерений.

Идеи деконструкции, наряду с психоанализом Жака Лакана и марксизмом, повлияли на феминистскую критику, которая стремится разрушить фундаментальную оппозицию «мужское/женское», вокруг чего до сих пор разыгрывается борьба за превосходство в означивании в современной культуре и литературе. Наиболее яркая фигура в этом движении — *Юлия Кристева* (р. 1941), которая, благодаря своему бескомпромиссному антиэссенциализму, избегает превращения феминизма в перевернутый сексизм, когда женское тело и женское письмо превозносятся как сфера свободы, наслаждения, воображения и щедрости, но при этом мысль остается в плену метафизики гендерных различий. Кристева указывает на общий кризис понятия идентичности, в условиях которого половая идентичность также оказывается сомнительным понятием. Она отвергает представление о специфическом «женском письме» и «женской природе». «...У Кристевой нет теории “женственности” или тем более “женской природы”. Зато есть теория маргинальности, подрыва и диссидентства»¹. Еще в 1966 году Кристева вводит понятие интертекстуальности, осмысляя понятия «диалога» и «полифонии» Михаила Бахтина и делая акцент на продуктивности текста, всегда представляющего собой поглощение и трансформацию другого текста. Вместо автора Кристева говорит о скрипторе, который не «мыслит, но сталкивает (точки зрения, сознания, голоса:

¹ *Мой Т.* Сексуальная/текстуальная политика. Феминистская литературная теория. М., 2004. С. 196.

тексты)»¹. Постструктуралистские теории «смерти автора» (Р. Барт, М. Фуко), высвобождающие пространство для свободного движения письма, текста, полисемии, комментария, связаны с общим кризисом идентичности. Лебядкин у Достоевского говорит: «Если Бога нет, то какой же я штабс-капитан?» Если Бога (т. е. монологической идеологии) нет, то не только все становится текстом, но и субъект не предсуществует акту высказывания, но становится вместе с текстом, здесь и сейчас. Идеологии, т. е. монологические, замкнутые дискурсы, сталкиваются в полифоническом тексте, «чтобы обескровить друг друга в единоборстве». В работе «Разрушение поэтики» Кристева проводит важное различие между идеологией и текстом, соответствующее различению произведения и текста у Барта. Понятие идеологии акцентирует давление властных интересов на семиозис, господство авторитарного слова выражает голос власти и насилия. Бахтинские теории мениппеи, карнавала, полифонического романа открывают возможности сопротивления, демонтажа «доктрин», притязающих на истину. Впоследствии Кристева сопоставляет диалогизм Бахтина с критикой трансцендентального означаемого и самотождественности у Деррида. Действительно, смеховая, пародийная стихия у Бахтина, так же как и письмо у Деррида — это расщепление и деконструкция логоса, избегающая всякой однозначности. Батай говорил о том, что можно высмеять как присутствие, так и отсутствие Бога. Письмо, движимое *différance*, — это перманентный акт гетерологии, «несерьезного» различения внутри кажущейся идентичности. Согласно Кристевой, вхождение субъекта в символический порядок приводит к вытеснению доэдипального семиотического пространства, в котором пульсируют ритмы тела и бессознательного. «Революционное письмо», по своей значимости не уступающее социальной революции и предвосхищающее ее, вносит беспорядок в символический язык (искусство модернизма и авангарда) и напоминает об утраченном в репрессивной реальности эдипова фаллоцентризма наслаждении текучей подвижности семиотического единственно доступным способом — посредством негативности, которая одновременно является попыткой утверждения нерепрессивной жизни. «С этой точки зрения символическая работа (работа “поэта”) ускользает из-под груза той декоративной безделки или случайной аномалии, который возложила на нее позитивистская

¹ Кристева Ю. Разрушение поэтики // Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. М., 2006. С. 21.

(и/или платоническая) интерпретация. И предстает во всей своей значительности, свойственной той специфической семиотической практике, которая, совершая акт отрицания, одновременно отрицает как обычную речь, так и все то, что вытекает из этого акта отрицания (тем самым она превращается в утверждение — единственное, которое вмещает бесконечность)»¹.

Деконструкция привычно интерпретируется как радикальный вариант «современной софистики» (А. Бадью), провозглашающей конец философии и конец «проекта Истины». Деконструкция, для которой нет ничего за пределами текста, это стирание границ между смыслом и бессмыслицей, знанием и мнением, истиной и заблуждением и, что самое важное, между текстом и его интерпретацией. Но в поздних работах Деррида появляется идея недеконструируемого. Деконструкция существует в промежутке между конструкциями и недеконструируемым, который делает деконструкцию возможной. Ускользание реального утверждается с позиции недеконструируемого «абсолютно другого», каковым в поздних работах Деррида выступает единственность, уникальность этого другого. В работе «Оставь это имя (Постскрипtum)» речь идет о признании и принятии тех невидимых границ, которые охраняют недоступность другого. Ведя разговор об апофатической теологии, Деррида останавливается на парадоксе наименования. Любое означающее повторяемо, и используя его для обозначения единичности, мы оказываемся в апоретической ситуации. Но демонстрация структурной невозможности имени должна привести к ясному осознанию того, что единичность «самой вещи» может быть сохранена, только если она ускользает от нас; условие возможности оказывается условием невозможности. Деррида распространяет этот принцип сохранения «отношения без отношения», сохранения другого в безопасности его инаковости на все — от человека до материальной вещи. «Каждая вещь, каждая форма бытия, ты, я, другой, всякий икс, любое имя и всякое имя Бога может стать иллюстрацией другого... Всякий другой есть абсолютно другой»². Недеконструируемым выступает все, что травмирует меня, что я не могу вообразить и предсказать, что дезорганизует горизонт моих ожиданий. Деконструкция подводит к опыту невозможного и неизбежного высказывания об абсолютной гетерогенности.

¹ Там же. С. 289–290.

² Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum) // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретации. Минск, 2001. С. 242.

Современная теория и эстетизация реальности. В современной теории обсуждение эстетических проблем нередко связано с культурологической рефлексией об истории современности, показывающей, как в процессе развертывания «проекта модерна» эстетические категории, казавшиеся ранее вторичными по сравнению с объективностью бытия и точностью его отражения в знании, все в большей степени воспринимаются как характеристики самой действительности. Современная установка на видимость, подвижность, разнообразие означает принципиальную эстетизацию мышления и самой действительности, и, следовательно, как полагает В. Вельш, эстетика занимает сегодня место «первой философии». На первый план выходят такие темы, как эстетизация реальности, соотношение искусства и воображаемого с реальностью, изменение функций и статуса искусства в становящемся искусственным мире.

Итальянский философ *Джанни Ваттимо* (р. 1936) в работе «Прозрачное общество» описывает эстетическое как сферу формирования опыта современности как такового. Переход западного общества к эпохе постмодерна Ваттимо связывает с рождением и распространением средств массовой коммуникации. Другие, часто называемые черты постмодерна — кризис идеи единой истории, прогресса, плюрализация картин мира и интерпретаций — все это эффекты массмедиа. Если в классическом проекте Просвещения идеал эмансипации и свободы был построен по модели самосознания, прозрачности и единства общества, полной осведомленности субъекта о реальности, то в мире постмодерна, как это ни парадоксально, осуществляется идеал свободы, основанный на опыте потерянности, отрыве от почвы, высвобождения различий и множественности, эрозии самого принципа реальности. Массмедиа, кажется, могли бы стать реализацией Абсолютного самосознания Гегеля, предоставляя полную информацию обо всем происходящем, обеспечивая совпадение между реальностью и сознанием. Но в действительности «увеличение информационных возможностей по отношению к различным аспектам реальности делает все менее понятной идею одной-единственной реальности». Реальность скрывается за переплетением множества образов и интерпретаций, распространяемых массмедиа без какой-либо единой координации. Главное, по мнению Ваттимо, — не противопоставлять этому фантазмагорическому миру ностальгию по единой и устойчивой реальности. Вопреки идеям модерна, наши надежды на эмансипацию следует возлагать именно на то, что современное общество так сложно и хаотично.

Эмансипирующий эффект смешения картин мира Ваттимо усматривает, вслед за Дильтеем, в эстетическом опыте переживания в воображении других форм существования, возможных миров и осознания случайности, незавершенности и относительности своей собственной «реальности». Новая форма гуманности, отказывающаяся от идеи единой человеческой природы, изживание идеи единой рациональности не позволит пренебрегать меньшинствами и индивидуальностями, какими бы случайными и эфемерными они ни были. Современное общество всеобщей коммуникации и гуманитарных наук расстается с метафизической традицией бытия как «основания», «субстанции», а также и с приписыванием «сильного» онтологического статуса таким историческим реальностям, как «государство», «церковь», «нация», «Запад». Ослабление бытия, фабулизация мира, осознание того, что наши интерпретации по-разному создают саму его объективность, Ваттимо считает причиной «эстетизации реальности». «То, что мы называли “дереализацией” <...> есть совокупность феноменов, называемая также “эстетизацией”. Всеобщая эстетизация экзистенции — начиная от рекламы и кончая преобладанием символического статуса над употреблением, и далее, вплоть до информации, обретающей “товарный вид” — все это только результат процесса, тождественного самой современности...»¹ Утрата трансцендентного и метафизического бытия означает обретение его как интерпретации, а это приводит к тому, что современная жизнь отмечена феноменом всеобщей выразительности: все, вплоть до самой реальности, воспринимается как материал для формирования и как предмет эстетического дереализующего переживания. В традиционных теориях искусства эстетический опыт описывался в терминах покоя и гармонии. Современный эстетический опыт, по мнению Ваттимо — это опыт шока, отчуждения, потерянности, утраты оснований. Отсюда и такие его черты, как подвижность и сверхобостренность восприятия и сознания современного человека и соответствующее такому качеству психики искусство, ориентированное не на произведение, а на опыт. Это относится не только к элитарному искусству, но и к миру массмедиа. Вопреки утверждениям критиков современности, Ваттимо считает, что господство средств массовой коммуникации не обязательно приводит к уравниванию и манипуляции. Существует и альтернативная возможность: влияние массмедиа придает опыту подвижность и эфемерность, которые противостоят

¹ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 92–93.

тенденции к универсализации и господству и, обесценивая само понятие реальности со всем его содержанием, порождают анархический опыт колебания, потерянности, игры.

Антагонистом Ваттимо в современной философии является Ханс Ульрих Гумбрехт (р. 1948), противопоставляющий редукции мира к конфликту интерпретаций поиски бытия как присутствия, обнаруживающего себя «по ту сторону значений». В книге «Производство присутствия: чего не может передать значение» Гумбрехт подразумевает под словом «присутствие» непосредственную пространственно-вещественную реальность предметов мира, которые могут оказывать воздействие на наше тело и чувственность. Присутствие ослабляется «значением», которое дематериализует вещь, отвлекает внимание от ее конкретности. «Метафизикой» Гумбрехт называет такую позицию, при которой значению придают более высокую ценность, чем материальному присутствию вещей; т. е. — это мировоззрение, устремленное в буквальном смысле «дальше» физического. Метафизика, субъект-объектная парадигма, интерпретация, герменевтика, деконструкция — объекты критики Гумбрехта, поскольку эти понятия выражают тенденцию современной культуры, гуманитарных наук и искусств забывать о присутствии. Бесконечное множество текстов стараются создать «еще немножко смысла», а понятия «реальности», «присутствия», «бытия» кажутся наивными в мире необозримого переплетения текстов и значений. Этой тенденции Гумбрехт противопоставляет «производство присутствия», т. е. такие события и процессы, которые усиливают воздействие присутствующих объектов на человеческое восприятие. Гумбрехт предлагает идеально-типическое различие между культурой присутствия и культурой значения, беря за основу контрастное противопоставление средневековой и новоевропейской культур. В культуре значения господствующими измерениями являются «дух» («самосознание», «субъект»), находящийся в эксцентрической позиции по отношению к материальному миру объектов; «знак», указывающий за пределы данного; «интерпретация», производимая субъектом в акте толкования, проникающем за материальную поверхность мира; «время», как горизонт субъективного сознания; «новизна», обеспечивающая преобразование мира в соответствии с субъективной «мотивацией»; «игра» и «вымысел», отражающие опыт субъективного произвола по отношению к реальности. В культуре присутствия — «тело», включенное в космос, где все наполнено своим собственным внутренним смыслом; «откровение», как событие самораскрытия мира; «вещь», как субстанциальное, суверенное

единство формы и содержания; «ритуал», в котором люди поддерживают отношения с космосом, включая свое тело в его ритм; «пространство», как сфера «дающая место» телам и их взаимодействию. Утомление от культуры значения заставляет Гумбрехта искать возможности и свидетельства преодоления «эпохи знака». Эстетический опыт — наиболее значимая сфера возможной эпифании (невынужденного и суверенного явления) присутствия. Эпифания отмечена усилением интенсивности повседневного опыта, которая не может гарантированно вызываться и удерживаться. В этом опыте вещественность и пространственность мира внезапно проступает сквозь вытесняющие ее знаки. В опыте присутствие и значение всегда проявляются вместе и всегда находятся в конфликте. Эстетическое переживание, делая это продуктивное напряжение явным, характеризуется колебанием между эффектами присутствия и эффектами значения: «...Всякий раз, когда мы в своей культурной ситуации пользуемся словом “эстетика”, мы осознанно или неосознанно имеем в виду эпифанию. Под этим словом мы подразумеваем те эпифании, которые хотя бы на некоторый момент заставляют нас мечтать, стремиться и даже, может быть, вспоминать телом и сознанием, как хорошо было бы жить заодно с вещественным миром»¹.

Один из самых влиятельных исследователей и критиков современности, Жан Бодрийяр (1929–2007), описывает в своих работах медиатизированную реальность современного общества потребления, операциональную по своей сути. Отношение потребителя к «реальному миру», обусловленное функционированием массовых коммуникаций — это отрицание реальности в пользу жадного и ненасытного потребления ее знаков. Общество потребления характеризуется «исчезновением трансцендентности» не только в смысле самодовлеющей замкнутости этого мира, но также и в смысле отсутствия для человека возможности дистанцирования от своей поглощенности порядком социальных означающих. Операциональность реального означает замену реального образами реальности, ее симулирование. В работе «Симуляция и симулякры» Бодрийяр прослеживает несколько фаз развития образа: 1) образ отражает реальность; 2) образ маскирует и искажает реальность; 3) образ маскирует отсутствие реальности; 4) образ вообще не имеет никакого отношения к реальности, он становится своим собственным симулякром. В случае симуляции реальности речь уже не идет о ее ложной репрезента-

¹ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006. С. 120.

ции (идеологии), а о сокрытии того, что реальное больше не является реальным, т. е. о том, чтобы спасти сам принцип реальности. Симулятивное реальное по сути дела уже не является реальным, поскольку с ним не соотносится никакое воображаемое — это гиперреальное, в котором реальное и воображаемое сливаются. В гиперреальном мире все вещи обладают эстетическим очарованием, порожденным не художественным замыслом и не эстетической дистанцией восприятия, а самой искусственностью этого мира. Несубстанциальная, виртуальная реальность сводится к «эффекту реальности», производимому комбинаторными моделями. В цикле бесед «От фрагмента к фрагменту» Бодрийяр анализирует положение искусства в гиперреальном мире. С одной стороны, искусство по-прежнему присутствует в определенных институтах — существуют художники, музеи, художественные дискурсы, эстетические теории. С другой стороны, поскольку эстетическим стало все, не осталось особого пространства иллюзии, отличной от реальности, которое высвобождало бы силу художественного. Фланер бодлеровского Парижа, описанный В. Беньямином, праздный искатель удовольствий, бесцельно блуждающий по современному городу, предвосхищает всеобщую эстетизацию реальности в постсовременности, продвижение от общества производства к обществу потребления. Дэвид Б. Кларк говорит о том, что фланер — пассивный созерцатель — был прообразом потенциально соблазняемого покупателя из следующей фазы современности. Эстетизация жизни города, его превращение в управляемую игровую площадку, сопровождалась распространением роли фланера на все общество. В эстетизированном мире, где исчезает различие между образом и реальностью, человек потребления не в состоянии дистанцироваться от своих потребностей. Когда реальность уже не может считаться более реальной, чем то, что ее симулирует, мир произведенного модерном смысла начинает так же последовательно разрушаться. В современной культуре процесс «вирусной метонимии», о котором писал Бодрийяр, — процесс всеобщего смешения и заражения, трансэстетики, трансэкономики, трансполитики, транссексуальности, сливающихся в универсальном процессе случайного и бессмысленного рассеивания, при котором ни отстранение, ни оценка уже невозможны, — привел к одновременному концу реальности и искусства, которые прежде, различаясь, предполагали друг друга. «...Искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь — искусственность»¹. Дизайн, растворение искусства в повседневности,

¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 154.

и мода, как простое чередование знаков, возвращаются к первобытному ритуалу, форме существования, функциональности, не допускающей оценок. «В некотором смысле эстетическим, убийственно эстетическим, оказывается все»¹.

Некоторые современные философы в поисках утраченной реальности пытаются выйти из освоенного субъектом конвенционального мира представления к непредставимости травматического Реального, используя заимствованные из кантовской эстетики термины «прекрасного» и «возвышенного». Так, например, в работах Жана-Франсуа Лиотара (1924–1998) прекрасное ассоциируется с порядком и осмысленностью, и означает то, что может быть присвоено в представлении воображающим разумом, возвышенное же сводит на нет наши попытки придать событиям определенный смысл и угрожает устойчивости идеологических видимостей, придающих ясные очертания социальной жизни и индивидуального сознания. Современная культура топит все различия в «бульоне эстетизации». Лиотар замечает, что для обозначения этой эстетизации — т. е. утраты объекта и превосходства воображаемого над реальным, — используются различные понятия: медиатизация, инсценировка, симуляция, гегемония артефактов и т. п. Но возвышенное, ускользая от любой адекватной репрезентации в представлении, от любой формы концептуального понимания, возвращает к непредставимому. В мире, где «все возможно», возможным оказывается также и письмо, которое объявляет о невозможности. Письмо не говорит о невысказываемом, оно говорит о том, что не может это сказать, оно свидетельствует, побуждаемое нищетой представления, о муках и апориях искусства. Если прекрасное является способом достижения гармонического баланса между эстетическим опытом и сферой интерсубъективных ценностей и суждений, то возвышенное — это средство выразить путем аналогии радикальную гетерогенность того, что выходит за границы опыта явлений. Невозможность представления порождает феномен негативной репрезентации. Более того, представление, изображение не просто «недостаточны» для выражения непредставимого, но специально конструируются для того, чтобы об этом непредставимом забыть. В такой перспективе язык по отношению к травматическому опыту оказывается не раскрывающей событие, а, наоборот, скрадывающей, заговаривающей его практикой. Сопротивляться этой современной потере памяти возможно только сохраняя в силе апории представления непредставимого.

¹ Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург, 2006. С. 165.

С позицией Лиотара не соглашается Жак Рансьер (р. 1940), называющий ее отказом от эстетической традиции, от работы анализа, который мог бы разрушить тайну возвышенного. Тем самым Рансьер вступает в полемику и с Аленом Бадью, настойчиво призывающим разграничить сферы опыта — науку, искусство, политику, любовь и предупреждать возможность «швов», т. е. присоединения и подавления, подмены философии одной из этих сфер. С точки зрения Бадью, самый свежий и самый опасный сегодня — поэтический шов, ставящий философию в положение служанки искусства. Но усилие этих авторов вернуть искусство самому себе, с точки зрения Рансьера, оказывается тщетным, поскольку «оно само» не существует; точно так же обстоит дело с философией и политикой. Критикуя идею автономии, Рансьер доказывает, что современная антиэстетика не только не освобождает искусство, но и заставляет его служить своим целям — подтверждению теории события у Бадью, свидетельству Непредставимого у Лиотара. Философия, искусство и политика не могут быть отделены друг от друга. В работе «Эстетическое бессознательное» Рансьер показывает, что современный культурный опыт сформирован тремя «революциями», осуществившимися в сфере чувственного: политической, психоаналитической и эстетической. Область художественных и философских высказываний организуется в соответствии с политикой равенства, которую совместно осуществляют психоанализ и эстетика. Эстетическая революция упраздняет иерархии классического режима искусства, восстанавливая тем самым справедливость, равноправие чувственного мира — нет больше разделения на благородные и низменные темы, существенные и несущественные эпизоды, все обладает равной художественной ценностью, все одинаково значимо. Так же и в психоанализе научная ценность признается за деталями, казавшимися бессмысленными, незначительными или опасными с точки зрения господствовавшего в те времена позитивизма. В психоанализе, как и в современном искусстве, ничто не вызывает пренебрежения, нет вещи, которая не имела бы значимости.

Эстетическое бессознательное возникает на пересечении этих революционных потоков. Искусство, как и фрейдовское бессознательное, — это способ мышления вне его самого, безмолвное мышление произведения (симптомами), когда мысль, в отличие от артикулированной речи классической системы репрезентации, воплощается в материальных «следах». «Эстетика» это не название какой-то особой философской дисциплины, а обозначение специфического режима идентификации искусства, который пришел на смену изобразительному режиму.

Иерархия изящных искусств, в которой «природа-законодательница» определяла по законам мимесиса, какие сюжеты и какие формы достойны изображения, сменяется искусством вообще, разрушающим старинные каноны, само различие искусства и жизни, вносящее в храм искусства все самое ничтожное, и эстетикой, как формой осмысления этой утраты нормы, в результате которой судьба искусства связывается с парадоксальным средоточием чувственности («айстесиса»), отношения которого с творчеством («пойесисом») больше не опосредуются «мимесисом», а представляют собой внепонятийное, непредсказуемое соединение противоположностей.

Этот же слом идентификации обусловил не только исчезновение «природы-законодательницы» или «человеческой природы», но и социальной природы. Изящные искусства и различные жанры соотносились с социальной иерархией публики, теперь же искусство предлагает себя любому взгляду, творческая способность и чувственный отклик свободно встречаются друг с другом, оставляя в прошлом превосходство высших классов над низшими, превосходство активного рассудка над пассивной чувственностью. Эстетика предлагает небывалый прежде образ равенства, что и порождает утопические социальные и политические ожидания, обращенные к современному искусству, начиная с Шиллера и романтиков до Адорно и ситуационистов. С точки зрения Рансьера, «эстетика... есть мысль о новом беспорядке»¹. Именно в этом свойстве эстетики — быть узлом противоречий и смешений, составляющих саму суть современности, — и коренится недовольство эстетикой, которое сопровождает ее все две сотни лет с момента ее возникновения. Рансьер подчеркивает, что связь эстетики и политики заключается не в идейном содержании, а в том, что и политика и искусство — это две сферы «разделения чувственного», т. е. организации сферы опыта. Политика является не просто сферой борьбы за власть, а конфликтом по поводу различения объектов в общем пространстве и времени и субъектов в их способности к речи и действию. Политика наделяет зримостью то, что прежде ею не обладало, различает осмысленные требования в том, что прежде казалось бессмысленным бормотанием варвара. Таким образом, политика обладает своей эстетикой, присущим ей способом формирования опыта. Но это значит также, что существует имманентная политика эстетики, указывающая на связь искусства, создающего символическую интерсубъективную среду вокруг материальной формы, с определенным

¹ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 58.

типом человеческого сообщества. Уже у Шиллера «свободная видимость» статуи отсылает к «свободной игре» человеческих способностей, определяющей «человечность человека» и лежащей в основе не только искусства в узком смысле, но и «искусства жить». Новое «эстетическое» искусство, ставящее под сомнение прежние иерархии, делающее своим предметом случайное, мимолетное, вытесненное, обращающееся к средоточию чувственности любого человека, несет в себе обещание новой формы совместной жизни. Ведь наиболее глубинная революция заключается не в смене власти, а в трансформации самого чувственного опыта, из которого может вырасти новая человечность. Рансьер указывает также на фундаментальное противоречие современного искусства, которое сохраняется и в актуальных формах художественной практики, — суверенное произведение искусства несет в себе обещание освобождения, но осуществление этого обещания привело бы к упразднению искусства, к превращению его в форму жизни, а следовательно, и к исчезновению той самой свободной игры различий, которая порождает и эстетическое, и политическое обещание. Таким образом, как полагает Рансьер, и сегодня сохраняется противоречие между двумя политиками эстетики: «политики становления искусства жизнью и политики противленческой формы»¹. Это напряжение не означает конца эстетики, напротив — именно оно обеспечивает функционирование эстетического режима искусства.

В работах самого известного представителя Словенской школы психоанализа *Славоя Жижека* (р. 1949) утраченное в современной культуре реальное описывается в лакановских терминах, как травматический остаток, который не прекращает не вписываться в символическую вселенную. В своем понимании искусства Жижек исходит из его определения, данного Лаканом в семинаре по этике психоанализа: искусство всегда возникает вокруг осевой пустоты невероятной-реальной Вещи (*das Ding*). Вещь в лакановском психоанализе — это «не поддающееся забвению доисторическое Другое»², напоминающее об изначальном наслаждении, утраченном в результате отчуждения в Воображаемом и Символическом. От этой травмы утраты наслаждения невозможно избавиться всю жизнь, она является источником постоянной нехватки, пустоты, порождающей желания; это недостижимое, нераспознаваемое нечто, как говорит Лакан, будучи мне чуждым, тем не менее находится

¹ Там же. С. 83.

² Лакан Ж. Семинары. Этика психоанализа. М., 2006. С. 95.

в самой сердцевине моего субъективного мира. Последователь Лакана и Жижека Яннис Ставракакис пишет о том, что в феномене сублимации, напрямую имеющем отношение к искусству, «Вещь предстает в виде утраченного/невозможного Реального, место которого занимают воображаемые или символические объекты... но ни один из них не способен возместить или скрыть эту утрату, которая является результатом той же самой символизации»¹. Сублимация не может обеспечить восполнения утраченной Вещи, невозможного реального; «она лишь “воссоздает” пустоту, остающуюся после этой утраты, которая структурно не может быть представлена нами». С одной стороны, сублимация тесно связана с попыткой создать в представлении место для непредставимого. Искусство — возвышенное искусство, — таким образом, оказывается выражением, «демонстрацией» невозможности. С другой стороны, полагает Ставракакис, нельзя не учитывать замечания Лакана о том, что сублимация в конечном счете имеет воображаемую природу. Позиция Лакана по поводу сублимации остается двойственной, поскольку он показывает, что сублимация принимает формы исторически и социально обусловленных фантазматических иллюзий по поводу Вещи. «В плане сублимации объект неотделим от воображаемых, чисто культурных построений. Дело не в том, что сообщество признает эти объекты полезными, а в том, что оно находит в них своего рода поле разрядки, где может... тешить себя иллюзиями в отношении *das Ding*, колонизировать поле *das Ding* разными воображаемыми образованиями. Именно в этом направлении развиваются коллективные, получающие признание со стороны общества формы сублимации»². Это означает, что сублимация дает в итоге фантазматический, воображаемый ответ на вопрос о природе Вещи.

Основная идея работ Жижека заключается в постоянном указывании на дистанцию, отделяющую Вещь, Реальное от идеологического «эффекта реальности». Необходимо признать фундаментальное неустранимое препятствие, антагонизм, ограничивающий процессы воображаемой и символической интеграции, из-за чего реальность «с маленькой буквы», создаваемая иллюзиями воображения и символическими структурами, не может совпасть с собой. Реальное ускользает от представления и опосредования дискурсом, невозможно напрямую прикоснуться к нему,

¹ Ставракакис Я. Двусмысленная демократия и этика психоанализа // Логос. 2004. № 2 (42). С. 207–208.

² Лакан Ж. Семинары. Этика психоанализа. М., 2006. С. 131.

но следует указывать на эту невозможность единственно доступным способом — посредством провала символизации, посредством символического представления непредставимой невозможности. Согласно Жижеку, Реальное — это гримаса реальности, не тайна, находящаяся за пределами явлений, а разрыв, непоследовательность самих явлений, «призрак, возникающий в расщелинах реальности, поскольку реальность никогда не бывает гомогенной... но всегда страдает от своей двойственности»¹. В искусстве Жижека интересуют произведения, показывающие онтологическую неполноту реальности, воплощающие «минимальное различие», которое отличают предмет от него самого. В своей последней книге Жижек называет это различие «параллаксом», имея в виду, что Реальное можно увидеть только «вкось», при искажении перспективы, только как промежуток между явлениями, не обладающий никакой позитивной сущностью или идентичностью. Так, «черный квадрат на белом фоне» Малевича — это «обозначение исключительно формального минимального различия, лакуны на фоне “ничего” не рассказывающего содержания»². Здесь обнаруживается различие как таковое, «чистое» различие между Чем-то и Ничем, в котором и «становится видна» Вещь; и переход после этого к «реалистическому» репрезентативному содержанию воспринимается уже не как обогащение, а скорее как утрата реальности в воображаемых проекциях.

В своих работах Жижек часто обращается к интерпретации произведений массовой культуры, например голливудских фильмов или детективных и фантастических романов. Он объясняет это изменившимся сегодня, по сравнению с модернизмом, статусом интерпретации, способом соотношения между текстом и комментарием. И в том, и в другом случае признается, что интерпретация входит в само содержание интерпретируемого объекта, но если элитарное произведение модернизма на время нарушает «фоновые ожидания» обыденного сознания, с тем чтобы впоследствии истолкование исцелило шок от тревожащей непостижимости этого произведения, современная теория, наоборот, обращается к произведениям, отмеченным массовой популярностью, «острая» их банальное содержание, находя травматическое и жуткое в самом обыденном³. Следовательно, специфика интерпретаций, пред-

¹ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 233.

² Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М., 2008. С. 259.

³ То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока / Под ред. С. Жижека. М., 2003. С. 9–10.

лагаемых современной теорией, заключается в демонстрации невозможности увидеть в хаосе смысл (как в модернистском поиске глубинной сути) и неудачи любого отдельного повествования в его попытке интегрировать травматическую Вещь в символическую вселенную.

Литература

Источники

1. Бенвенуто С. Мечта Лакана. СПб., 2006.
2. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2009.
3. Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003.
4. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006.
5. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.
6. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб, 2000.
7. Кристева Ю. Разрушение поэтики. М., 2006.
8. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998.
9. Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007.

Дополнительная литература

1. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006.

Известнейший американский постструктуралист анализирует современные представления о литературе, языке, тексте, интерпретации, идентичности, субъекте. Также в книге дается краткая характеристика основных теоретических школ и направлений современной мысли — деконструкции, феминистской теории, постколониальной теории, марксизма, нового историзма, психоанализа и др.

2. Компаньон А. Демон теории. М., 2001.

Книга, которая принесла заслуженное признание автору, ученику Р. Барта и Ю. Кристевой, посвящена подведению итогов постструктуралистской теории литературы. В книге анализируется соотношение теории и практики литературы, проблемы соотношения текста и реальности, «смерти автора», моделей чтения.

3. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996.

Книга американского философа представляет собой одно из лучших введений в проблемы посмодернистского мышления, с его текстуализмом, духом иронии, утопией «эстетизированной культуры». Отдельная глава посвящена истолкованию текстов Ж. Деррида.

4. Современная литературная теория. Антология. М., 2004.

Сборник ключевых работ западных теоретиков последних десятилетий. Включает в себя разделы, посвященные основным направлениям современной теории: постструктурализму и деконструкции, психоанализу, рецептивной критике, постмодернизму, неомарксизму и феминизму.

Темы семинарских занятий

1. Постструктурализм и современные эстетические теории.
2. Эстетические аспекты деконструкции.
3. Проблема эстетизации реальности в современной философии: массмедиа, симуляция, виртуальная реальность, непредставимое.

Темы курсовых работ

1. Место эстетики в современной философии.
2. Произведение и Текст в постструктурализме.
3. Деконструкция и литературная теория.
4. «Революционное письмо»: искусство и борьба с иерархиями.
5. Современные теории о современном искусстве.
6. Эстетические проблемы медиафилософии.
7. Изобразительный и эстетический режимы искусства в работах Ж. Рансьера.
8. Непредставимое в современной эстетике.
9. Тема «конца искусства» в современной философии.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. РОССИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА XXI ВЕКА

Мы завершаем процесс рассмотрения долгого пути развития эстетической мысли, начиная с самых первых представлений о красоте и искусстве до формирования рационалистических концепций в лоне античной философской мысли, двигаясь затем к воспроизводящим ее основные принципы на новом теоретическом уровне ренессансной и просветительской философии, а от нее — к романтическим тенденциям XIX века и безбрежному морю эстетических концепций XX века. На основе применения исторического социокультурного подхода к эстетическим явлениям в масштабе их трехтысячелетнего развития проведен анализ источников, историографической литературы, охарактеризованы главные тенденции развития эстетической мысли, сформирован корпус базовых тем, опираясь на которые эстетическая мысль в XXI веке прокладывает дорогу в будущее. В результате удалось систематизировать исторический материал по трем большим периодам и показать, каким образом в эстетике происходит смена парадигм: доклассической наследует классическая парадигма, а та уступает место постклассической, современной. При этом подчеркивалось, что русская эстетическая мысль, являющаяся составной частью европейской эстетики, имеет свои оригинальные и неповторимые особенности. Поэтому в этой главе, венчающей собою всю масштабную работу по анализу корпуса источников и концепций мировой эстетической мысли, было бы логично дать ретроспекцию российской эстетической мысли за последнее десятилетие, чтобы в сознании читателя сложилось представление о современном состоянии и векторах движения в будущее отечественной эстетической науки.

Общая картина современного состояния российской эстетики.

Российская эстетика начала XXI века отличается многообразием школ, тематических направлений, авторских позиций. Надо сказать, что в определенной мере плюрализм присутствовал и в предшествующие годы, ибо уже начиная с 70-х годов говорили о существовании нескольких школ в советской эстетике: московской, ленинградской, свердловской, киевской — и о самостоятельных позициях нескольких ведущих ученых, но все это было известно только «в своем кругу», потому что официально никаких школ и позиций не могло быть, кроме одной монолитной державы марксистско-ленинской эстетики. После 1990 года право на свободное мышление вне идеологических препон и на самостоятельное авторское толкование эстетических проблем из отдаленной мечты превратилось в реальную действительность.

Первоначально возникла даже некоторая растерянность от потери привычного идеологического горизонта, устанавливавшего вехи, по которым в прежние времена должна была ориентироваться мысль философа. Ощущалась робость при обозрении раскрывшейся дали, манящей мысль в неизведанные пространства. Но эта начальная неуверенность постепенно стала преодолеваться, и отечественная эстетика вступила в XXI век в ситуации, которую можно определить как «системный плюрализм». Понятие «системного плюрализм», введенное в научный оборот Л. Н. Столовичем¹, в данном случае выбирается не только для того, чтобы охарактеризовать способ мышления отдельных значимых персон в сфере эстетики, но и для обозначения общей картины ее современного состояния. Сложившиеся в ней позиции, кажущиеся при взгляде с близкого расстояния взаимно несовместимыми, при более широком, панорамном обзоре, теряют остроту своего противостояния и в своем переплетении образуют единую картину, или, точнее сказать, наполненный внутренним движением полиэкран.

Итак, системный плюрализм означает, что современную российскую эстетику при всем многообразии существующих в ней методологических направлений, научных тем и дискуссионных вопросов нельзя считать аморфным образованием, как это представляется на первый взгляд. При более глубоком рассмотрении вырисовываются скрытые контуры некой системы эстетического знания, находящегося в процессе непре-

¹ Столович Л. Н. О «системном плюрализме» в философии // Вопросы философии. 2000. № 9.

рывной динамики и роста. В этом можно видеть отражение специфики российской культуры нового века в целом.

Нередко звучащие суждения о том, что отечественная эстетика пребывает в кризисе, следует трактовать как осознание состояния смены парадигм, что выразилось в стремлении осмыслить новые горизонты эстетического знания в современном культурном контексте, оценить соотношение былых традиций и зарождающегося проблемного поля, проанализировать состояние современного понятийно-терминологического аппарата.

Ограниченные возможности учебного пособия позволяют указать только *главные линии* развития российской эстетической науки в последние годы, упомянуть лишь некоторые имена и школы, являющиеся, на наш взгляд, наиболее репрезентативными, что не умаляет, конечно, значение других направлений мысли, научных точек зрения и позиций, включение которых в данное издание, к сожалению, из-за недостатка места представляется физически невозможным.

В последнее десятилетие в ведущих университетских центрах страны — Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургском государственном университете, Уральском государственном университете им. А. М. Горького, университетах других городов — активно, как никогда раньше, проводились конференции, посвященные обсуждению позиций и перспектив развития современной эстетической науки (материалы этих конференций опубликованы). Даже перечисление тематики этих дискуссий характеризует общий контекст научных интересов отечественных эстетиков: «Эстетика: прошлое, настоящее, будущее» (М., 2005), «Методы, понятия и коммуникация в современном эстетическом дискурсе» (М., 2008), «Границы современной эстетики и новые стратегии интерпретации искусства» (М., 2010), «Эстетика сегодня: состояние и перспективы» (СПб., 2000), «Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века» (СПб., 2001), «Стратегии этической и эстетической рефлексии» (СПб., 2005), «Горизонты культуры: от массовой до элитарной» (СПб., 2007). Ученые Института философии издали сборники статей «Эстетика на переломе культурных традиций» (М., 2002) и «Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда» (М., 2005, 2006), главным направлением научных исследований екатеринбургских эстетиков стало изучение социокультурных оснований и духовных парадигм художественной культуры рубежа XX–XXI веков.

На протяжении 80–90-х годов в российской эстетике наметилась тенденция к рассмотрению искусства как в системе социума, так и в кон-

тексте культуры, ее внутренних взаимосвязей. В это время появились исследования, посвященные проблемам связи этического и эстетического, искусств и морали, искусства и науки, искусства и религии. В 2000-е годы этот процесс вышел на новый уровень развития. Исследователи разных областей гуманитарного знания стали обращаться к анализу тех сфер человеческого бытия, эстетические смыслы которых раньше не были выявлены. Так появились работы, посвященные рассмотрению категорий опыта, события, телесности, чувственности, хаоса и порядка, репрезентации, в которых эстетические смыслы выявились в новом качестве, заиграли новыми красками, что, в свою очередь, способствовало расширению предметного поля эстетической науки, укрепило фундаментальность и универсальность понятия *Aesthesis* в современной мировоззренческой картине и стало способствовать органичному включению проблематики и методологии эстетики в различные области гуманитарного знания (философскую антропологию, философию культуры, психологию, гносеологию, онтологию, филологию и т. д.)¹. Так, А. А. Грякалов в монографии «Письмо и событие. Эстетическая топография современности» разрабатывает концепцию эстетики события, которая сводит авангардный эстетический опыт и теоретическую рефлексию в проблематике *письма*, продолжая начатый эстетикой XX века анализ линии последовательности: форма — структура — текст.

Одновременно и в категориях традиционной эстетики обнаружилились смыслы междисциплинарного содержания, выходящие за рамки прошлых трактовок академической эстетики².

В последнее десятилетие стало невозможным сохранение исключительно академического статуса эстетической науки. Сама жизнь потребовала, чтобы она откликнулась на запросы реалий современной культуры. Это привело к активной разработке проблем прикладной эстетики: эстетики рекламы, дизайна, виртуального мира Интернета

¹ Наука и искусство. М., 2005, Опыт и чувственное в современности. Философско-антропологические аспекты. М., 2004; *Ethos* и *Aesthesis* современного философствования СПб., 2000; *Эпштейн М. Н.* Философия тела; *Тульгинский Г. Л.* Тело свободы. СПб., 2006; *Грякалов А. А.* Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб., 2004; *Махлина С. Т.* Словарь по семиотике культуры. СПб., 2009.

² См., напр.: *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006; *Катарсис. Метаморфозы трагического сознания.* СПб., 2007; *Савгук В. В.* Философия фотографии. СПб., 2005; *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2005, *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М., 2003, 2010.

и массмедиа¹, моды, бизнеса, городской среды, эстетики повседневности; во многих российских университетах при кафедрах эстетики начали работать образовательные программы по арт-менеджменту и арт-рынку².

В российской культуре в 2000-е годы радикально изменился ландшафт художественной культуры — то, что в советские времена было маргинальным, стало доминирующим, то, что раньше считалось «андеграундом», авангардом, стало преобладающим направлением, распространение массовой культуры превзошло все ожидания. Если в западном мире эти процессы разворачивались постепенно на протяжении всего XX века и уже нашли там теоретическое осмысление, то российская культура оказалась не готовой к такому стремительному перевороту. Это потребовало от эстетики динамичного реагирования на сложившееся положение. В последнее десятилетие появилось большое количество работ, посвященных анализу искусства нового столетия, выстраиванию такой системы координат, в которой оно нашло бы свое законное место и можно было бы установить ориентиры в его понимании в контексте исторического процесса художественного развития в целом. Осмыслению новых художественных феноменов, выстраиванию нового понятийного и терминологического аппарата были посвящены конференции, дискуссии, материалы которых нашли отражение в опубликованных сборниках статей и монографиях. Вместе с тем потребовалось переосмысление многих категорий традиционной философии искусства, таких как художественная ценность, образ, художественное произведение, онтология искусства, автор, художественное восприятие и т. д., а также и трактовок исторических этапов развития искусства³.

¹ Новые аудиовизуальные технологии М., 2005; Мосорова Н. Н. Эстетика дизайна. Екатеринбург, 2001; Дзиков С. А. Эстетика рекламы. М., 2004; Костина А. В. Эстетика рекламы. М., 2001; Сальникова Е. В. Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы. М., 2001.

² См., напр.: Фундаментальное и прикладное в этике и эстетике. СПб., 2000; Методы, понятия и коммуникация в современном эстетическом дискурсе. М., 2008; Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2, М., 2006; Санкт-Петербург как эстетический феномен. СПб., 2009.

³ См., напр.: Акопян К. З. XX век. Контексты. Искусство. История болезни как повод для размышлений. М., 2005; Горизонты культуры: от массовой до элитарной. СПб., 2008; Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в культуре постмодернизма. СПб., 2004; Савчук В. В. 1) Конверсия искусства. СПб., 2001; 2) Режим актуальности. СПб., 2004; Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005; а также сборники: Онтология искусства. Екатеринбург, 2005; Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества.

Большое количество эстетических конференций, коллективных сборников научных статей, с присущей им полемичностью, плюральностью подходов, мнений, оценок, создали живую среду, необходимую для дальнейшего развития теоретической мысли и научного общения, созревания новых концептуальных идей.

Обобщая ситуацию, сложившуюся в российской эстетике в начале XXI века, можно выделить четыре блока проблем: во-первых, философская рефлексия об искусстве, во-вторых, эстетика отдельных видов искусства, где ведущее положение занимает эстетика кино, в-третьих — социология искусства, в-четвертых — психология искусства, взятая в аспекте междисциплинарного подхода к художественным текстам. Мы остановимся только на тех трактовках вышеуказанных блоков проблем, которые являются в действительности новаторскими.

Разработка проблем эстетики как философской рефлексии об искусстве. Недостаток места позволяет нам более-менее подробно осветить деятельность только трех научно-исследовательских центров: Сектора эстетики Государственного института искусствознания (ГИИ), Отдела эстетики и теории искусства Института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, сектора эстетики Института философии Российской Академии наук.

Если перечислить основные направления работы сотрудников сектора эстетики ГИИ, то они будут выглядеть приблизительно следующим образом. Ставятся задачи: преодолеть разрыв между классической эстетикой в ее традиционных формах и тем новым художественным опытом, который принесла с собой культура XXI века; установить более тесный союз с дискурсом об искусстве со стороны художественной критики, теории искусства и сообщества арт-мира, как наиболее приближенных к практике современной художественной жизни. Необходимо исследовать логику развития художественной культуры в XXI веке, учитывая ее нелинейный характер и другие моменты, связанные с деятельностью самоорганизующихся систем. Не вызывает сомнения важность междисциплинарного характера научных исследований, тщательного анализа ситуации переходности, в которой пребывает художественная культура последних десятилетий, разработки в данной связи методологии изучения переходных процессов на протяжении всей истории художественной культуры.

СПб., 2006; Эстетика без искусства? Перспективы развития. СПб., 2010; Искусство после философии. СПб., 2010.

Приведенный список поставленных проблем адекватно отражает насущные задачи эстетической науки в XXI веке; его можно считать *парадигмой современной российской эстетической мысли*. При этом надо оговориться, что поле исследований, проводимых сотрудниками Института, конечно, гораздо шире перечисленных здесь тем, но в учебном пособии не представляется возможным охарактеризовать их более подробно. Сошлемся только на несколько работ по вышеобозначенной тематике¹.

Заведующему сектором теоретического искусствознания проф. Н. А. Хренову свойствен широкий диапазон искусствоведческих, культурологических и эстетических исследований, тематику которых можно систематизировать по следующим рубрикам: переходные эпохи в истории культуры и связанное с ними изменение культурных функций искусства; изучение чередования широкомасштабных циклов культуры, происходящего на основании множащихся перед культурным переломом субкультур и контркультур, что и является, как показал исследователь, свидетельством приближающейся точки бифуркации. Таким образом, открытие Н. А. Хреновым роли маргинальных явлений культуры в подготовке больших культурно-исторических сдвигов приблизило к пониманию механизма исторической динамики. Выявленные закономерности смены циклов в истории искусства позволяют найти более точное объяснение процессов, происходящих в современной культуре, представляющихся в первом приближении совершенно спонтанными и хаотичными.

Другое направление интересов Н. А. Хренова связано с анализом субъективных факторов в творчестве и восприятии искусства.

¹ Теория художественной культуры. Вып 11–12. М., 2009; Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / Отв. ред. О. А. Кривцун. СПб., 2000; Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2002; Хренов Н. А. 1) Социальная психология искусства. Теория. Методология. История. М., 1998; 2) Мифология досуга. М., 1998; 3) Публика в истории культуры. М., 2002; Хренов Н. А., Соколов К. Б. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картина мира, ментальность). СПб., 2001; Вайман С. Т. 1) Неевклидова поэтика. М., 2001; 2) Драматический диалог. М., 2003; Русская художественная культура. Контуры духовного опыта / Отв. ред. С. Т. Вайман. СПб., 2003. Серия «Искусство в исторической динамике культуры»: Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2003; Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2004; Поколение в социокультурном контексте XX века / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2005; Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов. М., 2007.

Исследователь ставит задачу проникнуть в глубинную психологию личности до уровня «залегания» в ней архетипов коллективного бессознательного. Овладение этими символами создает возможность раскрыть особенности массового сознания при восприятии зрелищных форм искусства от фольклорных видов до современного кинематографа. Исследовательские проекты Н. А. Хренова носят междисциплинарный характер, что позволяет их автору приходить к выводам высокого уровня теоретического обобщения с опорой на разнообразный конкретный материал¹.

Активную творческую работу в области философской рефлексии об искусстве ведет также Отдел эстетики и теории искусства Института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств. Своеобразие исследовательского подхода, реализуемого в трудах его сотрудников, заключается в совмещении эстетики и теоретического искусствознания, помогающем понять процессы формообразования в новейшем искусстве, обнаружить новые измерения в художественных практиках последних десятилетий. Сотрудниками отдела опубликовано несколько коллективных монографий². Наиболее четко принципы философской рефлексии об искусстве проявились в исследованиях О. А. Кривцуна. В его авторских монографиях³ разработана теория художественно-исторического процесса, выявлены социокультурные и психологические факторы художественного творчества; осуществлен анализ статуса художника в разных типах обществ; показаны формы влияния искусства на сложение менталитета европейских культур. На основе изучения механизмов развития художественной культуры О. А. Кривцун показал порядок чередования устойчивых и переходных культурных эпох в европейской истории.

¹ Хренов Н. А. 1) Культура в эпоху социального хаоса. М., 2002; 2) «Человек играющий» в русской культуре. М., 2005; 3) Социальная психология искусства: переходная эпоха. М., 2005; 4) Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006; 5) Воля к сакральному. М., 2006; 6) Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006; 7) Русский Протей. СПб., 2007; 8) Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М., 2007; 9) Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008.

² Искусство Нового времени — опыт культурологического анализа. СПб., 2000; Метаморфозы творческого Я художника. М., 2005; Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008.

³ Кривцун О. А. 1) Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. М., 1992; 2) Творческое сознание художника. М., 2008; 3) Психология искусства. М., 2009.

Пристальное внимание к новым тенденциям в эстетике и искусствоведении отличает работы: О. В. Беспалова¹, В. Е. Завязкина², Е. А. Кондратьева³, М. А. Петрова⁴.

Тема взаимоотношения искусства и философии в современном мире является одной из центральных в исследовательской работе сотрудников Сектора эстетики Института философии Российской Академии наук (заведующий сектором — В. В. Бычков). Несмотря на множасьщиеся тенденции к размыванию сущности искусства, на звучащие со всех сторон заявления антиэссенциалистского характера, они сохраняют убеждение, что философские подходы к искусству не утратили своей актуальности, так как создают позицию «внеаходимости» по отношению к разбушевавшемуся морю стихии «нон-классики» и «постклассической культуры». Философия искусства актуальна еще и потому, что в современной культуре наблюдается обратное по отношению к антиэссенциализму движение — наполнение искусства философской проблематикой, подаваемой, конечно, специфическим для искусства образом — через усложненную образность и эмоциональную напряженность. При этом достаточно очевидно наличие встречного движения — со стороны современной философии к искусству: в трудах многих властителей дум конца прошлого — начала нынешнего века философский дискурс явно сближается с художественным. Сложившаяся ситуация создает неопределенность положения эстетики, осцилирующей в поле притяжения между полюсами искусства и философии. Тем не менее состояние «неравновесности», насколько известно, создает динамику развития ситуации и перетекания ее в другие, более устойчивые состояния, так что она не только не вредит развитию эстетических идей, но придает им энергетический импульс. Творческая активность сотрудников Сектора эстетики нашла выражение в коллективных и индивидуальных авторских работах, опубликованных в периодических изданиях, и авторских монографиях.

С 2005 года сектор эстетики издает ежегодники по теоретическим проблемам эстетики и художественной культуры⁵. Сквозь все четыре

¹ Беспалов О. В. Символическое и дословное в языке искусства XX века. М., 2010.

² Завязкин В. Е. Классическое в неклассическую эпоху. М., 2010.

³ Кондратьев Е. А. Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации. М., 2010.

⁴ Петров М. А. Симультанность в искусстве: культурные корни и парадоксы. М., 2010.

⁵ Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1–4. М., 2005, 2006, 2008, 2010.

выпуска ежегодника проходят сквозные темы, которые варьируются, откликаясь на возникающие с течением времени новые проблемы, но при этом они сохраняют тематическое единство. Читатель может быть уверен, что, открыв любой из четырех выпусков, он найдет в нем самый разнообразный материал: по русской теургической эстетике, культуре Серебряного века, а также по современной зарубежной эстетике, анализу феноменов постмодерна и по широкому кругу проблем современной художественной культуры.

Диапазон научной деятельности заведующего сектором проф. В. В. Бычкова необычайно широк и интересен. В монументальном корпусе его трудов прослеживается три пласта: во-первых, традиции христианской патристики, во-вторых, идеи европейской классической эстетики, особенно таких мыслителей, как Шеллинг и Владимир Соловьев, и в-третьих — неожиданно сочетающееся с ними глубокое знание и неподдельный интерес к современной постмодернистской эстетике, побуждающий откликаться на самые волнующие события и острые проблемы художественной жизни в XXI веке.

Как христианский мыслитель и исследовать религиозной мысли, В. В. Бычков создал уникальный труд по всеобщей истории православной эстетики, где с энциклопедической полнотой представлены категории и формы выражения христианской эстетической мысли¹. Так же фундаментально исследованы им образы русского православного эстетического сознания — от Древней Руси² до мыслителей Серебряного века, носителей теургического сознания³.

Продолжая традиции философской эстетической классики, В. В. Бычков трактует красоту как проявление Универсума, как символ всеединства, переживание полноты бытия, наполняющее человека особого рода чувствами — эстетическими, принципиально отличающимися от удовольствий утилитарного плана жизни. Развитие этих стержневых идей нашло дальнейшее развитие в капитальной монографии «Эстетическая аура бытия: современная эстетика как наука и философия искусства»⁴. Ее можно назвать детальным синопсисом современных эстетических

¹ Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica в 2 т. М.; СПб., 1999.

² Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992.

³ Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

⁴ Бычков В. В. Эстетическая аура бытия: современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010.

проблем, идущих как от философии, так и от самой художественной жизни. Автор располагает их по трем регистрам: в первом еще звучат мотивы классической эстетики, во второй врывается серийность авангарда — постмодерна, третий заполняется медiallyм виртуальным пространством. Так воссоздается многоцветная, переливающаяся красками аура современного бытия культуры.

Особую сферу интересов В. В. Бычкова образуют такие формы культуры, которые далеко отклонились от классики и гуманистического сознания, за что получили собирательное название «Пост-культура». Недостаточная оперативность концептуального аппарата традиционной эстетики для анализа таких феноменов «нон-классики», как хеппенинг, перформансы, энвайромент и др., заставила искать иные подходы. Поиски ученого привели его к мысли, что современные артефакты требуют особого способа их анализа — не традиционного дискурсивного эстетического мышления, а философского подхода, связанного с поэтически-медитативным проникновением в их сущность. По инициативе В. В. Бычкова была создана исследовательская группа по неклассической эстетике, реализовавшая проект «КорневиЩе»¹, публикацию словаря «Лексикон нон-классики»², сборника «Эстетика на переломе культурных традиций»³ и издание работ, способствовавших возрождению диалогического метода обсуждения эстетических проблем⁴.

Работу в направлении экспликации концептуальных и образных форм выражения постмодернистской эстетики продолжает Н. Б. Маньковская, опубликовавшая ряд статей и монографий, дающих читателю развернутую картину постмодернистской идеологии как за рубежом, так и в России⁵.

Известный исследователь русской и западноевропейской эстетической мысли К. М. Долгов проследил процесс реконструкции эстетического,

¹ КорневиЩе («КорневиЩе. Неклассическая эстетика»). М., 1998, 1999, 2000.

² Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.

³ Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002.

⁴ Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. 1) Триалог. Разговор первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. М., 2004; Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. 2) Триалог. Разговор второй о философии искусства в разных измерениях. М., 2009.

⁵ Маньковская Н. Б. 1) Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995; 2) Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; 3) Эстетика русского постмодернизма. М., 2000; 4) Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб., 2009.

происходивший на протяжении XIX–XX веков¹. В последнее время он обратился к идеям православной эстетики. В капитальном труде им создан яркий портрет русского православного мыслителя К. Н. Леонтьева².

Рефлексия об искусстве. Эстетика кино. Из эстетических разработок природы отдельных видов искусства мы выбираем эстетику кино как наиболее репрезентативную в методологическом отношении. Отчасти данный момент можно объяснить тем, что исследования кино как вида искусства имеют глубокую традицию в нашей стране. Вклад в него внесли как мастера киноискусства, рефлектировавшие над своим творчеством и положившие начало кинопоэтике, т. е. теории «кинематографического письма», подтверждавшейся экспериментами Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Роома, так и теоретики. Разработкой структурного анализа фильма занялись представители «формальной школы», авторы «Поэтики кино» 20-х годов, чьи начинания были продолжены «Семиотикой кино» Ю. М. Лотмана в 70-е годы и далее. Методология анализа фильма в нарастающем темпе вбирала в себя и представляла в концентрированном виде методологические посылы, исходившие от теорий других искусств, использовала средства феноменологии, герменевтики, антропологии, психоанализа, семиотики. Но это одна сторона дела. Другая заключается в том, что современная российская, как и зарубежная, теория фотографии и кино формирует совершенно новые принципы эстетического отношения к миру, становится лабораторией разработки *новой теории чувственности*³.

Для ведущих теоретиков визуального искусства при расхождении в частностях характерно общее согласие в том, что инструментальный аппарат классической эстетики не вполне применим к современным масс-медиа. Образность этих художественных практик, обязанных своим появлением и развитием, с одной стороны, инженерной технике, с другой — коммуникативным технологиям, имеет иную природу, чем традиционная практика, на обобщении которой строилась классическая

¹ Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. М., 2004.

² Долгов К. М. Восхождение на Афон: Жизнь и мирозерцание Константина Леонтьева. М., 2008.

³ Савгук В. В. Философия фотографии. СПб., 2005; Фоменко А. Н. Монтаж, фактография, эпос. СПб., 2007.

эстетика. Нельзя забывать, что время ее рождения — XVIII век, эпоха рационализма, усиленного занятиями языком и знаковыми системами. Что же касается современной ситуации, то нарастающее влияние визуальных медиа в современной культуре можно объяснить тем, что они угадывают скрытое желание современного человека вырваться из-под власти языка. Е. Петровская прямо заявляет, что доминирование визуальных медиа в современной культуре толкает общество в сторону «дорефлексивных сообществ»¹.

Подобные идеи развивает О. Аронсон, настаивая на внеязыковой, внесемиотической природе кино, так как мысль и язык «не успевают» за кинообразом. Последний выходит за границы языкового мира и обращается к той стороне нашей жизни, которая не охвачена языком. В результате кино дает возможность человеку хоть на время вырваться из знаковых сетей языка и ощутить непосредственное дорефлексивное бытие в мире. В таком случае кинематографический образ надо рассматривать по аналогии с образами сновидения. А для анализа их существования в дознаковом, дорефлексивном мире требуется выработка нового категориального аппарата эстетики².

Рассматривая кино как «событие», Аронсон использует весь арсенал понятий феноменологии и психоанализа, погружая исследовательский зонд в сферу подсознания и «предсознания» человека, где уже есть способность чувствовать, переживать, но человеческое «я» еще не оформилось полностью, поэтому эту чувственную сферу нельзя назвать эстетической в традиционном понимании, так как классическая эстетика рассматривала художественные переживания как высшие — интеллектуальные. Здесь же мы реально имеем дело с *новой чувственностью*, которая формирует коллективного субъекта киновосприятия.

На еще большей десубъективизации зрителя кино настаивает В. Куренной³. Условия восприятия фильма гораздо более строгие, считает он, чем восприятие станковых изобразительных произведений, где зрителю оставлено пространство для варьирования своего поведения и, следовательно, — право на рефлексии и самоанализ. Кино в этом смысле гораздо деспотичнее и полностью забирает себе право на владение зрительскими чувствами и переживаниями.

¹ Петровская Е. 1) Антифотография. М., 2003; 2) Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М., 2002.

² Аронсон О. Метакино. М., 2003.

³ Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М., 2009.

Из многочисленных работ М. Ямпольского остановимся только на его теории интертекстуальности фильма, исходящей из разных источников: во-первых — из теории «двусложного текста» Ю. Тынянова, из которой следовало, что в пародии происходит сплавление содержания основного текста со смещенным планом значения, что создает двойственность восприятия при чтении; во-вторых — из теории диалогизма М. Бахтина; в-третьих — из так называемой теории анаграмм Ф. де Соссюра. Отсюда одна из сквозных тем Ямпольского — синхрония двух позиций зрительской памяти по отношению к фильму: центральной и периферийной. Он называет ее «памятью Тиресия» — иллюзорной нитью «в хаосе текстов и бытия», эта метафора предназначена символизировать современное состояние культуры, обладающей природой интертекста¹.

Социология искусства. Социологические исследования искусства в XXI веке продолжают расширять тот задел, который уже был создан в предыдущем столетии (теперь уже без «оглядки» на идеологические нормативы). Из многочисленных работ по социологии искусства, созданных в последние годы², остановимся на двух, которые могут дать читателю наиболее широкое представление о том, что происходит в этой отрасли науки. Это учебное пособие для вузов «Введение в социологию искусства» и коллективный труд «Театр как социологический феномен».

В учебном пособии по социологии искусства прослеживается развитие социологических подходов к искусству на протяжении двух последних веков, устанавливаются методологические и концептуальные основания этой науки, дается объяснение таких социологических категорий, как публика, аудитория искусства, художественная коммуникация. Авторы обращают внимание на то, что художественную коммуникацию надо понимать не только в духовном смысле, но и в самом что ни на есть материальном — как маркетинг в сфере искусства, как арт-менеджмент и арт-бизнес. Исследование ведется с междисциплинарных позиций,

¹ Ямпольский М. Б. 1) Память Тиресия. М., 1992; 2) Язык — тело — случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004.

² Дуков Е. В. Развлечения и город. М., 2006; Жидков В. С., Соколов К. Б. 1) Искусство и картина мира. СПб., 2003; 2) Искусство и общество. М., 2005; Системные исследования культуры: 2005. СПб., 2006; Социология искусства. СПб., 2005; Фохт-Бабушкин Ю. У. Искусство в жизни людей. СПб., 2001.

позволяющих показать взаимодействие социологии искусства со смежными науками: психологией, культурологией, семиотикой и экономикой культурной сферы общества¹.

В коллективном труде «Театр как социологический феномен»² участвуют почти все известные в нашей стране социологи искусства и художественной культуры, поэтому данная книга является наиболее представительной из всех работ в этой области. Перечислим только некоторые вопросы обширного поля социологических исследований искусства, содержащиеся в предлагаемой книге. Интерес социологов вызывает: степень приобщенности разных групп населения к различным видам искусства, в особенности к театру; структура аудитории театра; ее демографический состав; психологические процессы, происходящие при восприятии спектакля; публика как социологическая категория; типология форм отношения публики к искусству и др. Исследование снабжено систематизированной библиографией, позволяющей читателю ознакомиться с необходимой литературой для дальнейшего изучения социологических проблем искусства.

Психология искусства как теория. Современное состояние гуманитарного знания характеризуется проницаемостью границ между направлениями и дисциплинами и появлением гибридных междисциплинарных дискурсов, которые на Западе обычно подводятся под понятие «теории», имеющее специфический смысл³. Теория осуществляется в виде свободных комментариев к культуре с использованием концептов и теоретических ходов из самых разных источников — антропологии, лингвистики, психоанализа, искусствоведения, социологии, истории идей, различных философских направлений. Теория стимулирует мышление и позволяет по-новому посмотреть на общепринятые постулаты, сталкивая, казалось бы, несовместимое — философию и голливудский кинематограф, искусство и политическую идеологию. Теория затрагивает проблемы, которые можно отнести к сфере ведения эстетики в ее современном понимании — т. е. проблемы текста, образа, переживания, коммуникации. В отечественной философии также появились авторы,

¹ Дуков Е. В., Жидков В. С., Осокин Ю. В., Соколов К. Б., Хренов Н. А. Введение в социологию искусства: Учеб. пособие для гуманитарных вузов. СПб., 2001.

² Театр как социологический феномен. СПб., 2009.

³ См. об этом, напр.: Каллер Дж. Теория литературы. М., 2006. Гл. 1; Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001.

которых мы вправе отнести к представителям этого нового жанра интеллектуального творчества.

К таким авторам относится В. П. Руднев — философ, лингвист, психолог, развивающий в своих работах оригинальную философию текста, комбинируя, в духе современной теории, самые разные интеллектуальные парадигмы — структурализм и постструктурализм, психоанализ и психиатрию, аналитическую философию и теорию речевых актов. Одним из основных приемов Руднева является сопоставление психических феноменов — различных расстройств (невроз, психоз, обсессия, истерия, депрессия), психологических защит (вытеснение, замещение, повторение, отрицание), характеров (психастеник, шизоид и т. д.) — с текстуальными стратегиями и, шире, культурными периодами (авангард, модернизм, постмодернизм). Это сопоставление основано на аналогии между техниками исследования психики, разработанными психологией XX века, и техниками литературного и филологического анализа. Поскольку «бессознательное структурировано как язык» (Ж. Лакан), анализ бессознательного и анализ глубинной структуры текста производятся сходным образом. Как психике, так и тексту свойственны определенные модальности (типы отношения высказываний к реальности) и механизмы защиты (способы реагирования на травмирующую ситуацию), образующие определенное выразительное единство. Язык вообще есть «форма жизни» (Л. Витгенштейн), а художественный дискурс, возникающий вследствие процессов сублимации, особенно пригоден для изучения этих стилей жизни, выражающих переплетение психики и текста. В творчестве понятия невроза или психоза выходят из области психопатологии и становятся фактом эстетики, определяя формальные особенности текстов. Это позволяет, например, использовать такие концепты, как «невротический дискурс», «психотический дискурс», «поэтика деперсонализации» (при депрессии) и т. д. Эти понятия не только применяются Рудневым для истолкования отдельных текстов и авторов, но и приобретают более широкое культурологическое значение. Так, например, согласно Рудневу, феномены невроза и психоза в расширительном смысле определяют специфику культуры XX века. Невроз описывается им, в соответствии с переосмысленной концепцией Лакана, как деформация реального воображаемым при сохранении символических связей, т. е. общего языка с другими людьми, и соотносится с модернизмом. Психотик же создает свой собственный язык, разрушая коммуникацию и деформируя символическое; психотический дискурс поэтому характерен для авангардистского искусства. Или, в терминах

уже не психоанализа, а характерологии, культуру XX века Руднев называет шизоидной, или аутистической, когда погруженное в себя и свои артефакты современное сознание утрачивает связь с реальностью. Кроме того, Руднев также замечает, что к концу XX века возрастает значение депрессии (по сравнению с неврозом навязчивых состояний и истерией, двумя классическими «викторианскими» неврозами начала века, возникающими как реакция на запреты). Запреты и вызванные ими неврозы утрачивают свое значение, но вместо этого возникает депрессивное чувство пустоты и бессмысленности, мир десемантизируется и деперсонализируется, депрессивное время направляется в сторону распада и угасания; все эти симптомы находят выражение в современном искусстве¹.

Завершая обзор современного состояния эстетической мысли в нашей стране, следует назвать те *учебники и учебные пособия* по эстетике, которые находятся на уровне современного состояния разработки вышеперечисленных теоретических проблем, но излагают их языком, доступным не только для тех, кто профессионально изучает эстетику, но и для всех гуманитариев. Неоднократно переиздававшийся, начиная с 60-х годов, учебник Ю. Б. Борева², наполнялся с каждым новым изданием дополнительными материалами. Многократно переиздавались также учебники В. В. Бычкова³ и О. А. Кривцуна⁴, учебное пособие для вузов «Эстетика» под редакцией А. А. Радугина⁵. В 2006–2011 годах было осуществлено издание избранных трудов М. С. Кагана⁶, куда вошли его учебники по эстетике, философии культуры и теории ценности. Новейшим пособием по философии искусства стала книга И. П. Никитиной, сочетающая научный анализ эстетических универсалий (художественный образ, пространство и время в искусстве и др.) с большим количеством примеров, поясняющих авторскую позицию по основным проблемам эстетики, с легкостью и общедоступностью изложения⁷.

¹ Руднев В. П. 1) Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000; 2) Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2003.

² Боров Ю. Б. Эстетика. М., 2002.

³ Быков В. В. Эстетика. М., 2004.

⁴ Кривцун О. А. Эстетика. М., 2004.

⁵ Эстетика. М., 2000.

⁶ Каган М. С. Избранные труды. Т. 1–7. СПб., 2006–2011.

⁷ Никитина И. П. Философия искусства. М., 2008.

Из учебных пособий, посвященных истории эстетической мысли и эстетике XX века, назовем «Историю эстетических учений» В. П. Шестакова¹, представляющую собой расширенный вариант его же «Очерков по истории эстетики» 1979 года, и учебное пособие под редакцией Н. А. Хренова и А. С. Мигунова², охватывающее многие (хотя и не все) направления эстетической мысли минувшего столетия. К нему приложена хрестоматия эстетических текстов, выпущенная под редакцией тех же авторов³.

В заключение остается сказать несколько слов, подводящих теоретические и практические итоги проделанной работы. Конечная цель любого научного проекта — понять закономерности жизни, строения и развития исследуемого предмета. Эту задачу и пытались осуществить авторы настоящего учебного пособия, будучи уверенными в том, что историческая ретроспекция эстетической мысли приближает к пониманию ее сегодняшнего состояния и возможностей развития в будущем.

Если в результате знакомства с предлагаемым трудом читатель поймет, что эстетика представляет собой не абстрактную дисциплину, а живую творческую мысль, направленную на постижение многообразных выразительных форм природы и человеческого мира, если он почувствует не просто интерес, но и вкус к занятиям ее проблемами, авторы будут считать свою работу выполненной.

¹ Шестаков В. П. История эстетических учений. М., 2009.

² Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005.

³ Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2008.

АВТОРЫ

*Акиндинова Татьяна Анатольевна,
доктор философских наук*

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Учение о красоте.

Глава 7. Эстетика Канта: от метафизики красоты к аналитике вкуса.

Глава 8. Проблемы творчества в дискуссии Гете и Шиллера.

Глава 17. Эстетика неокантианства: искусство как предмет аксиологии и философии культуры.

Глава 23. Феноменологический анализ искусства: Структура эстетического феномена в исследованиях Романа Ингардена; Эстетический феномен в философской систематике Николая Гартмана.

Глава 24. Эстетические проблемы в экзистенциализме: Проблемы генезиса и сущности искусства в онтологии М. Хайдеггера; К. Ясперс: искусство как экзистенциальная коммуникация.

Глава 25. Психологическая эстетика: У истоков новой науки.

Глава 26. Интерпретация художественного произведения как проблема эстетики XX столетия: Становление и развитие герменевтики в эстетике.

*Аныхтин Александр Владимирович,
кандидат философских наук*

Глава 16. Позитивизм: искусство как эстетический опыт: Точные методы в эстетике. Информационная эстетика.

Вместо заключения. Российская эстетика XXI века: Рефлексия об искусстве. Эстетика кино.

Вихрова Евгения

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Эстетика архитектуры и живописи.

*Грякалов Алексей Алексеевич,
доктор философских наук*

Глава 28. Эстетика структурализма.

Джежер Нина Станиславовна

Глава 13. Многогранность эстетической мысли. Русская эстетика первой половины XIX века.

Глава 14. От утилитаризма к символизму. Русская эстетика второй половины XIX века.

Глава 18. Актуальность символа. Символизм в русской эстетике Серебряного века: Символизм первой волны.

*Никонова Светлана Борисовна,
кандидат философских наук*

Глава 1. Становление эстетического чувства. Специфика эстетического восприятия в культурах Востока: Истоки искусства и представления о красоте на заре человечества; Эстетика в искусстве, мировоззрении и повседневной жизни Китая и Японии.

Глава 2. Умопостигаемая красота античного мировосприятия.

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Музыкальная эстетика.

Глава 12. Артур Шопенгауэр: эстетика за пределами мира.

Глава 27. Эстетические проблемы аналитической философии.

*Петров Марк Тимофеевич,
кандидат исторических наук*

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Основные черты культуры и эстетики эпохи Возрождения.

*Погоняйло Александр Григорьевич,
доктор философских наук*

Глава 3. Средневековая эстетика.

*Полубояринова Лариса Николаевна,
доктор филологических наук*

Глава 26. Интерпретация художественного произведения как проблема эстетики XX столетия: Рецептивная эстетика.

*Прозерский Вадим Викторович,
доктор философских наук*

Введение

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Основные черты культуры и эстетики эпохи Возрождения; Риторика и поэтика Возрождения.

Глава 10. Немецкий идеализм и эстетика Шеллинга.

Глава 11. Диалектика Гегеля. Красота как идея в чувственной форме.

Глава 13. Многогранность эстетической мысли. Русская эстетика первой половины XIX века.

Глава 14. От утилитаризма к символизму. Русская эстетика второй половины XIX века.

Глава 16. Позитивизм: искусство как эстетический опыт.

Глава 18. Актуальность символа. Символизм в русской эстетике Серебряного века.

Глава 19. От «формальной школы» к структурному анализу текста.

Глава 20. Полифония и диалогизм. Эстетика Бахтина.

Глава 22. Судьбы марксистской эстетики в России. Постмарксистская эстетика 90-х годов XX века.

Вместо заключения. Российская эстетика XXI века.

*Радеев Артем Евгеньевич,
кандидат философских наук*

Глава 4. Эстетика эпохи Возрождения: Учение о красоте.

Глава 15. Эстетика Ницше: эстетика жизни.

Глава 25. Психологическая эстетика: Психологическая эстетика Л. С. Выготского.

Глава 26. Интерпретация художественного произведения как проблема эстетики XX столетия: «Образцовый читатель» в концепции У. Эко.

*Савгенкова Нина Михайловна,
кандидат философских наук*

Глава 25. Психологическая эстетика: Психоаналитическая эстетика.

Сергеев Владислав

Глава 1. Становление эстетического чувства. Специфика эстетического восприятия в культурах Востока.

*Сидоров Алексей Михайлович,
кандидат философских наук*

Глава 21. Эстетика марксизма: революционное искусство и революция в искусстве.

Глава 29. Эстетика в искусственном мире: от постструктурализма к современной «теории».

Вместо заключения. Российская эстетика XXI века: Психология искусства как теория.

*Устюгова Елена Николаевна,
доктор философских наук*

Глава 5. Искусство между воображением и рассудком. Эстетика XVII века.

Глава 9. Романтическая душа в поисках формы.

Глава 22. Судьбы марксистской эстетики в России. Постмарксистская эстетика 90-х годов XX века: Синергетическая парадигма в эстетике.

Вместо заключения. Российская эстетика XXI века: Общая картина современного состояния российской эстетики.

*Юровская Эльга Павловна,
доктор философских наук*

Глава 6. XVIII век — Век Просвещения.

Глава 23. Феноменологический анализ искусства: Философские основы эстетики М. Дюфренна.

Глава 24. Эстетические проблемы в экзистенциализме: Философские основы эстетических взглядов Сартра.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
----------------	---

РАЗДЕЛ I

Предыстория философской эстетической мысли

<i>Глава 1</i>	
Становление эстетического чувства.	
Специфика эстетического восприятия в культурах Востока	15
<i>Глава 2</i>	
Умопостигаемая красота античного мировосприятия	46
<i>Глава 3</i>	
Средневековая эстетика	82
<i>Глава 4</i>	
Эстетика эпохи Возрождения	114
<i>Глава 5</i>	
Искусство между воображением и рассудком. Эстетика XVII века	151
<i>Глава 6</i>	
XVIII век — век Просвещения	178

РАЗДЕЛ II

Классическая эстетика

<i>Глава 7</i>	
Эстетика Канта: от метафизики красоты к аналитике вкуса	211
<i>Глава 8</i>	
Проблемы творчества в дискуссии Гете и Шиллера	234
<i>Глава 9</i>	
Романтическая душа в поисках формы	261

<i>Глава 10</i>	Немецкий идеализм и эстетика Шеллинга	296
<i>Глава 11</i>	Диалектика Гегеля. Красота как идея в чувственной форме	320
<i>Глава 12</i>	Артур Шопенгауэр: эстетика за пределами мира	343
<i>Глава 13</i>	Многогранность эстетической мысли. Русская эстетика первой половины XIX века	364
<i>Глава 14</i>	От утилитаризма к символизму. Русская эстетика второй половины XIX века	392

РАЗДЕЛ III

Эстетика XX века.

Современные эстетические теории

<i>Глава 15</i>	Эстетика Ницше: эстетика жизни	419
<i>Глава 16</i>	Позитивизм: искусство как эстетический опыт	443
<i>Глава 17</i>	Эстетика неокантианства: искусство как предмет аксиологии и философии культуры	466
<i>Глава 18</i>	Актуальность символа. Символизм в русской эстетике Серебряного века	488
<i>Глава 19</i>	От «формальной школы» к структурному анализу текста	512
<i>Глава 20</i>	Полифония и диалогизм. Эстетика М. М. Бахтина	532
<i>Глава 21</i>	Эстетика марксизма: революционное искусство и революция в искусстве	557
<i>Глава 22</i>	Судьбы марксистской эстетики в России. Постмарксистская эстетика 90-х годов XX века	581
<i>Глава 23</i>	Феноменологический анализ искусства	611

<i>Глава 24</i>	
Эстетические проблемы в экзистенциализме	635
<i>Глава 25</i>	
Психологическая эстетика	662
<i>Глава 26</i>	
Интерпретация художественного произведения как проблема эстетики XX столетия	689
<i>Глава 27</i>	
Эстетические проблемы аналитической философии	718
<i>Глава 28</i>	
Эстетика структурализма	741
<i>Глава 29</i>	
Эстетика в искусственном мире: от постструктурализма к современной «теории»	767
<i>Вместо заключения</i>	
Российская эстетика XXI века	791
Авторы	809

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Директор издательства *Р. В. Светлов*
Заведующий редакцией *В. Н. Подгорбунских*
Редактор *И. Е. Степанов*
Корректор *Т. Г. Шарипо*
Верстка *Т. О. Прокофьевой, О. М. Кукушкиной*
Художник *О. Д. Курта*

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15
Издательство Русской христианской гуманитарной академии
Тел.: (812) 310-97-91; факс: (812) 571-30-75
e-mail: editor@rchgi.spb.ru
URL: <http://www.rhga.spb.ru>

Подписано в печать с готового оригинал-макета 13.04.2011.
Формат 60 x 90 $\frac{1}{16}$. Бум. офсетная. Гарнитура OctavaC.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 51,00.
Тираж 1000 экз. Заказ № 3719.

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфическое
предприятие «Искусство России».
198099, Санкт-Петербург, ул. Промышленная, д. 38/2.

В предлагаемом вниманию читателей учебном пособии избрана методология, которую можно обозначить как изложение эстетики в культурно-историческом ключе. Эстетика рассматривается не только как философская дисциплина, но и как самосознание художественной практики, эстетической культуры и культуры как таковой.

Авторы глав учебника стремились изложить исторический и теоретический материал в его современной интерпретации, не избегая заостренных трактовок. Однако в целом книга создавалась коллективом единомышленников, и все ее разделы связаны единой смысловой канвой, демонстрирующей современное прочтение истории эстетики как важнейшей части духовной культуры человечества.

На основе применения социокультурного подхода к эстетическим явлениям в масштабе их трехтысячелетнего развития проведен анализ источников, историографической литературы, охарактеризованы главные тенденции развития эстетики, сформирован корпус базовых тем, опираясь на которые эстетическая мысль в XXI веке прокладывает дорогу в будущее.