

ЭСТЕТИКА

П.С. ГУРЕВИЧ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



КНОРУС

П.С. ГУРЕВИЧ

ЭСТЕТИКА

Учебное пособие



УДК 17(075.8)
ББК 87.7я73
Г95

Гуревич П.С.
Г95 Эстетика: учебное пособие / П.С. Гуревич. — М.: КНОРУС, 2011. — 456 с.
ISBN 978-5-406-00349-7

В учебном пособии дан краткий обзор истории эстетики, представлено изложение эстетической теории, основных идей и проблем классической эстетики, выраженных в ее главных категориях. Сделана попытка провести классификацию эстетических понятий, осветить новейшие эстетические концепции, представленные постмодернизмом и интегральной эстетикой. В ходе исторического развития эстетика разработала множество категорий. Они рождались в разное время и в разных контекстах, поэтому возникла проблема определенной классификации данных понятий, их внутреннего соотношения, концептуальной сцепленности. В пособии избран следующий принцип: вначале речь идет о таких категориях, которые составляют изначальный каркас эстетики как дисциплины. Затем автор, проводя идею целостности (холонистичности) искусства, группирует материал (и соответственно разные понятия) вокруг исторически сложившихся представлений о том, что искусство может выражаться в авторе, в произведении и в зрителе (читателе). По этим трем контрапунктам и размещены основные категории современной эстетики.

Для студентов вузов.

УДК 17(075.8)
ББК 87.7я73

Гуревич Павел Семенович

ЭСТЕТИКА

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.006828.04.10 от 28.04.2010 г.

Изд. № 2037. Подписано в печать 26.05.2010. Формат 60×90/16.

Гарнитура «PetersburgС». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 28,5. Уч.-изд. л. 25,9. Тираж 2000 экз. Заказ № 216

ООО «Издательство КноРус».

129110, Москва, ул. Большая Переяславская, 46, стр. 7.

Тел.: (495) 680-7254, 680-0671, 680-1278.

E-mail: office@knorus.ru <http://www.knorus.ru>

Отпечатано в ОАО «Московская типография № 2».

129085, Москва, пр. Мира, 105.

ISBN 978-5-406-00349-7

© Гуревич П.С., 2011

© ООО «Издательство КноРус», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	8
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ	
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА	12
1.1. Предмет эстетики.....	12
1.2. Эстетический опыт.....	17
1.3. Эстетическое переживание.....	29
1.4. Эстетическая ценность.....	31
1.5. Мера реальности в эстетике.....	34
1.6. Виды и степени эстетического единства.....	35
Контрольные вопросы.....	37
Литература.....	38
ГЛАВА 2. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ.....	39
2.1. Что такое категория?.....	39
2.2. Красота.....	48
2.3. Прекрасное.....	54
2.4. Возвышенное.....	61
2.5. Безобразное.....	63
2.6. Ритм.....	66
2.7. Мера.....	67
2.8. Игра.....	68
2.9. Истина.....	70
Контрольные вопросы.....	72
Литература.....	72
ГЛАВА 3. ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН	73
3.1. Сущностный подход к искусству.....	73
3.2. Теории происхождения искусства.....	74
Контрольные вопросы.....	85
Литература.....	86
ГЛАВА 4. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА.....	87
4.1. Мимесис.....	87
4.2. Художественный образ.....	92
4.3. Знак.....	94
4.4. Художественный символ.....	96
4.5. Канон.....	104
4.6. Стиль.....	106
4.7. Форма-содержание.....	112
Контрольные вопросы.....	113
Литература.....	114

ГЛАВА 5. ТВОРЕЦ И ЕГО СПОСОБНОСТИ.....	115
5.1. Что такое искусство?.....	115
5.2. Искусство — в творце.....	116
5.3. Творчество.....	118
5.4. Вдохновение	122
5.5. Гений.....	124
5.6. Воображение.....	126
5.7. Фантазия.....	136
5.8. Вкус.....	142
5.9. Ирония.....	151
Контрольные вопросы.....	159
Литература.....	159
ГЛАВА 6. ИСКУССТВО - В ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	160
6.1. «Герменевтика подозрения».....	160
6.2. Скрытое намерение: симптоматические теории.....	164
6.3. Намерение творца.....	164
6.4. Трагическое.....	166
6.5. Драматическое.....	180
6.6. Героическое.....	184
6.7. Комическое.....	193
6.8. Гротеск.....	199
Контрольные вопросы.....	205
Литература.....	205
ГЛАВА 7. ИСКУССТВО - В ЗРИТЕЛЕ.....	206
7.1. Восприятие.	206
7.2. Катарсис.....	208
7.3. Проекция.....	210
7.4. Сублимация.....	212
Контрольные вопросы.....	214
Литература.....	214

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ

ГЛАВА 8. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В АНТИЧНОСТИ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИИ.....	215
8.1. Античная эстетика.....	215
8.2. Средневековая эстетика.....	223
8.3. Эстетика Возрождения.....	228
Контрольные вопросы.....	238
Литература.....	238
ГЛАВА 9. ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОЙ ЭСТЕТИКИ.....	239
9.1. Философский скептицизм Юма.....	239
9.2. Просвещение.....	240

9.3. Классицизм.....	244
9.4. Стиль бидермейер.....	248
9.5. Натурализм.....	249
9.6. Реализм.....	256
Контрольные вопросы.....	208
Литература.....	258
ГЛАВА 10. ЭСТЕТИКА КАНТА И ШИЛЛЕРА.....	259
10.1. Эстетическая система Канта.....	259
10.2. Феномен прекрасного у Канта.....	263
10.3. Кант о прекрасном.....	267
10.4. Прекрасное в природе.....	•• 269
10.5. Игра.....	270
10.6. Программа эстетического воспитания Шиллера.....	271
Контрольные вопросы.....	274
Литература.....	275
ГЛАВА 11. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГЕГЕЛЯ.....	276
11.1. Феномен прекрасного.....	278
11.2. Критика принципа подражания.....	281
11.3. Эстетическое чувство.....	282
11.4. Проблема идеала.....	284
11.5. Абсолют и красота.....	288
11.6. О романтическом искусстве.....	292
11.7. О будущем искусства.....	294
Контрольные вопросы.....	295
Литература.....	295
ГЛАВА 12. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ШЕЛЛИНГА И РОМАНТИКОВ.....	296
12.1. Эстетика Шеллинга.....	296
12.2. Эстетика романтиков.....	301
Контрольные вопросы.....	• 328
Литература.....	328
ГЛАВА 13. ЭСТЕТИКА ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ.....	329
13.1. Шопенгауэр.....	329
13.2. Ницше.....	337
Контрольные вопросы.....	348
Литература.....	348
ГЛАВА 14. ЭСТЕТИКА ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА.....	349
14.1. Кьеркегор.....	350
14.2. Камю.....	351
14.3. Сартр.....	352
14.4. Хайдеггер.....	362
Контрольные вопросы.....	364
Литература.....	364

ГЛАВА 15. ПСИХОАНАЛИЗ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ.....	365
15.1. Эстетические взгляды Фрейда.....	365
15.2. Психоанализ и творчество.....	369
15.3. Юнг.....	372
15.4. Миф.....	378
15.5. Норма и патология в эстетическом опыте измененных форм сознания.....	380
Контрольные вопросы.....	387
Литература.....	387
ГЛАВА 16. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ.....	388
16.1. Гуссерль.....	388
16.2. Шелер.....	390
16.3. Ингарден.....	391
16.4. Дюфрени.....	392
16.5. Хайдеггер.....	394
Контрольные вопросы.....	396
Литература.....	396
ГЛАВА 17. ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ КОНЦА XIX—XX В.....	397
17.1. Символизм.....	397
17.2. Импрессионизм.....	403
17.3. Модернизм.....	403
17.4. Авангард.....	405
17.5. Сюрреализм.....	407
Контрольные вопросы.....	411
Литература.....	411
ГЛАВА 18. ИНТЕГРАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ ОБ ИСКУССТВЕ . . .	412
Контрольные вопросы.....	422
Литература.....	422
ГЛАВА 19. ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	423
19.1. Постмодернизм.....	423
19.2. Бодрийяр о судьбе эстетики.....	433
19.3. Ризома.....	438
19.4. Симулякр.....	439
Контрольные вопросы.....	451
Литература.....	451
Заключение.....	452

Павел Семенович Гуревич — доктор философских наук, доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором Института философии, автор многочисленных работ, посвященных философии культуры и эстетике: «Музыка и борьба идей в современном мире», «Философия культуры», «Тайны красоты», «Эстетика. Учебник для вузов» и др. Он участник многих международных конгрессов и симпозиумов. Академик РАЕН, Международной академии информатизации, Академии социальных и психологических наук, профессор Калифорнийского университета (США), академик Нью-Йоркской академии наук.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Что такое красота? Чем можно объяснить предельную тягу человека к совершенному? Можно ли представить себе идеал прекрасного, который будет близок всем культурам? Как можно определить искусство? Что думают философы о назначении искусства? В чем выражается специфика художественного творчества? Каковы философские основания эстетики? В чем особенность эстетического восприятия действительности? Эти вопросы волнуют тех философов, которые работают в области эстетики.

Эстетика (греч. *aesthesis* — «ощущение, чувство»; *aesthetes* — «чувствующий») — философская наука, исследующая такое ценностное мироощущение, которое прежде всего характеризуется категорией прекрасного и наиболее полно выражается в такой форме человеческого сознания и деятельности, как искусство. Вместе с тем в процессе своего развития эстетика постоянно уточняла систему категорий, которые она использует. Некоторые авторитетные эстетики (например, польский философ В. Татаркевич, 1886—1980) констатируют, что категория прекрасного «работала» применительно к материалу искусства с античности и до XVIII в. включительно. Место «прекрасного» занимают другие категории и понятия: интересное, характерное, фантастическое, гротескное, безобразное. Эта тенденция еще более усилилась в XX — начале XXI в. Известный отечественный философ Е.Г. Яковлев рассматривал совершенное как важнейшую категорию эстетики¹. К эстетике также относятся такие понятия и термины, как «красота», «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое», «катарсис», «гармония», «порядок», «искусство», «ритм», «поэтика», «красноречие», «музыка», «калокагатия», «канон», «мимезис», «символ», «образ», «знак», «свет», «цвет» и некоторые другие².

Возникновение эстетики как самостоятельной философской дисциплины относится к XVIII в., т.е. к эпохе Просвещения. В период нарастания рационалистических, прагматических ориентаций появление эстетики выражало поиск того смысла бытия, который невозможно полностью выразить через систему логических понятий и ходов мысли, но который вместе с тем не сводился к религиозной вере. Эстетика открывала новый мир, в котором господствовало чувство. Однако это чувственное восприятие не имеет ничего общего с гносеологией (тео-

¹ Яковлев Е. Эстетическое как совершенное. М., 1995.

² Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // Культурология : энциклопедия. В 2 т. / под ред. С.Я. Левит. М., 2007. Т. 2. С. 1095.

рией познания), которая тоже связана с чувственным познанием, но лишь постольку, поскольку ведет к понятийному, логическому знанию. В эстетике же «чувственное познание» оказывается самоцелью. Иначе говоря, оно ни к чему не ведет, ничему не подчинено. «Чувственное познание» становится самоценным.

Термин «эстетика» был введен в 1735 г. немецким философом Александром Баумгартеном (1714—1762). В работе «Философские размышления о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735) он обозначил этим термином науку о чувственном познании, постигающем и создающем прекрасное. Последнее выражается в образах искусства в противоположность логике — науке о рассудочном познании. Проблемам чувственного познания Баумгартен посвятил незавершенный труд «Эстетика»¹. Хотя сам Баумгартен не является основателем эстетики, однако введенное им понятие отвечало запросам развития эстетической мысли. Вот почему эстетика стала самостоятельной философской наукой. «Значение Баумгартена заключается не только в том, что он стал “крестным отцом” эстетики, назвал задолго до него возникшую область знаний “эстетикой”, но и в том, что он выделил ее из общей философии и искусствознания как самостоятельную философскую дисциплину, определяя ряд ее важнейших проблем, в том числе и аксиологических. Такое самоопределение эстетики не было “волевым решением” Баумгартена. Идея о необходимости специальной науки об общих законах искусства, о вкусе, о прекрасном и возвышенном “носилась в воздухе”»².

А. Баумгартен определил эстетику как искусство мыслить. Он шел от риторики. Здесь содержится указание на то, что для решения поставленных нами задач особую роль играют словесные искусства. Чтобы понять эстетический опыт, важно погрузиться в глубины мистических состояний языка. Эстетической мысли свойственно прежде всего воображение, интерес к способности человека творить образ.

Однако проблематика эстетики как совокупности знаний о прекрасном разрабатывалась с самых глубоких времен. В XVIII в. искусствознание разделилось на три ветви: художественную критику (Д. Дидро «Салонь»), историческое искусствознание (И.И. Винкельман. «История искусства древности») и эстетику (основоположники — А. Баумгартен, И. Кант). Эстетика составляет высший, философско-теоретический уровень знаний об искусстве. Эстетика в значительной

¹ Баумгартен А. Эстетика. Т. 1. 1750; Т. 2. 1758.

² Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994. С. 96.

степени выявляет собственный смысл искусства, его обособленность от прикладных умений и его возвышение до той, почти религиозной роли, которую понятие и практика искусства играют в нашей жизни.

«Что побудило философию вспомнить о “прекрасном”?» — спрашивает немецкий философ Г. Гадамер. На фоне общей рационалистической ориентации на математическую определенность законов природы, признания значимости природы для овладения ее силами опыт прекрасного, опыт искусства предстал той областью, где царят субъективность и случайность. Так выглядело великое заблуждение XVII в.

На что здесь вообще мог претендовать феномен искусства? Обращение к античности все же дало нам возможность выяснить, что и в прекрасном, и в искусстве заложен смысл, который невозможно исчерпать с помощью понятий. Как же удостовериться в их истинности? А. Баумгартен говорил о «чувственном познании». Для нашей великой традиции познания, начатой еще греками, «чувственное познание» представляется чем-то парадоксальным. С познанием мы имеем дело тогда, когда оно, оставив позади себя субъективную чувственную обусловленность, постигает в вещах разумное, всеобщее и закономерное. Чувственное в своей единичности рассматривается поэтому как частный случай всеобщей закономерности.

То, что мы, сталкиваясь с ним в жизни, принимаем за ожидаемое и рассматриваем как частный случай всеобщего, конечно же нельзя считать познанием прекрасного ни в природе, ни в искусстве. Закат солнца, производящий на нас неизгладимое впечатление, не просто один из закатов: это тот неповторимый закат, который является для нас «трагедией неба». Именно в области искусства впервые выяснилось, что произведение искусства нельзя понять как таковое, если оно рассматривается лишь со стороны его встроенности в другие взаимосвязи. Его истина, обращенная к нам, — это не обнаружение заключенной в нем всеобщей закономерности, а глубокое эстетическое потрясение.

Когда мы встречаемся с каким-то проявлением чувственного опыта, у нас есть возможность соотнести его со всеобщим. Однако что-то нас останавливает, и мы сосредоточиваемся на индивидуальном, случайном, единичном. Художественно-творческий процесс может рассматриваться как непрерывающийся поиск, наиболее существенным результатом которого является рождение из хаоса доступных сознанию впечатлений и фактов новой оригинальной идеи. Творчество касается не только идеи, но и всех художественных средств. Творческое мышление можно понимать: 1) либо как порыв инстинктивных творческих сил (точка зрения, уходящая своими истоками в древнеиндийскую

и древнегреческую философско-эстетическую мысль), либо как психическую энергию, ищущую выход из темных подсознательных сфер человеческой психики в понятную сферу осознанного (Фрейд, Адлер); 2) как результат интуиции, превосходящей дискурсивно-познавательную и практически-созидательную формы человеческой деятельности в возможностях познания и преобразования мира (А. Бергсон, понимающий интуицию как иррациональное слияние познающего субъекта с сущностью познаваемого объекта); 3) как воплощение интуиции в познаательно нечетких произведениях человеческой духовной деятельности, в частности в искусстве (Витгенштейн, В. Кандинский и большинство теоретиков и практиков абстракционизма).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА КАК ФИЛОСОФСКАЯ НАУКА

1.1. Предмет эстетики

■ Хотя эстетика тесно связана с философией, она является не разделом последней, а самостоятельной наукой, имеющей свой специфический предмет. Эстетика не тождественна искусствоведению ни в целом, ни его частным разделам, хотя искусствоведение имеет много точек соприкосновения с эстетикой и во многом на нее опирается. Эстетика тесно связана с рядом гуманитарных дисциплин (этикой, психологией и др.), но ее предмет не следует смешивать с предметами этих дисциплин. Можно определить эстетику как науку, которая занимается всеми явлениями, связанными с эстетической деятельностью человека, причем в центре ее внимания находятся общие проблемы искусства.

Человек может осознавать симметрию, гармонию, единство в многообразии не только как черты практической полезности, но и как результат своих творческих сил и возможностей, своего умения и мастерства. Эти черты начинают доставлять человеку своеобразную бескорыстную радость, которая является основой формирования эстетического отношения к реальности. На последующих ступенях развития красота сознательно связывается с полезностью как самого труда, так и его предметов. Возникает эстетическая оценка.

Человек обладает способностью не только отражать красоту, но и творить ее. В этом смысле искусство является «человековедением». При этом возникает вопрос, чем отличается искусство от наук, изучающих человека (психологии, социологии и др.). Художник мыслит в образах. Эти образы носят в себе печать красоты и, кроме того, эмоционально насыщены. Художественный образ — не просто познанная и реализованная в чувственно-конкретных образах реальность, а уникальная конструкция творческого воображения художника.

Стадии художественного процесса просматриваются от возникновения замысла (через оформление его в воображении художника) до воплощения в материале, свойственном тому или иному виду искусства. Хотя в художественном произведении содержание и форма представляют собой неделимое единство, в эстетике они могут рассматриваться отдельно. Основой содержания художественного произведения является идейно-эмоционально интерпретированная тема, причем эта интерпретация предметно-образная и совершается согласно законам красоты. Тема — объективный компонент содержания. Для характеристики содержания в искусстве важное значение имеет психологическая правда человеческой духовной жизни, причем правда, имеющая специфическое предназначение — вызывать эстетическое волнение.

Однако эстетическое волнение не может быть вызвано иначе как посредством художественной формы, которая при всей связанности с содержанием обладает и собственными возможностями воздействия. Форма художественного произведения — сложная структура, которая организует объективно-субъективную правду произведения. Форма опирается на материал, посредством которого идейное содержание получает материальную, чувственно-предметную реализацию.

Выделим две предпосылки подлинного новаторства: а) объективную — новизну жизненного материала; б) субъективную — оригинальность художественной интерпретации этого материала. Жизненность художественных традиций опирается на преемственность в области человеческих духовных ценностей, которые являются предметом искусства, а также на устойчивую значимость специфической «эстетической реальности», создаваемой автором согласно законам красоты.

Ставя перед собой задачу очертить круг эстетических проблем, исследователи обычно используют два подхода. Первый имеет целью установить «ключевые» понятия, поскольку в каждом эстетическом исследовании есть нечто, указывающее на то, что эстетика — область философская, но вместе с тем своеобразная. При ином подходе философы эстетики отказались от этих ключевых понятий во имя других отраслей философии и стали пользоваться понятиями «произведение искусства», «эстетический объект» и др. Взгляды американского философа, основоположника инструменталистской версии прагматизма Джона Дьюи (1859—1952) породили описание искусства как «переживания». Ученые, работающие в этом направлении, до сих пор не могут обозначить границы философской эстетики как таковой.

К философской эстетике издавна относились как к производной дисциплине, проблемы которой должны решаться на независимых от

эстетики философских моделях. Со ссылкой на Канта, выдвинувшего понятие «эстетического суждения», отличающегося от научного или этического, можно поставить вопрос о пределах распространения философского анализа на эстетику

За последнее время приемы лингвистического анализа проникли и в эстетику, породив отождествление последней с метакритикой, главная цель которой — «прояснение разговора об искусстве». Основным средством этой методологии является определение эстетических категорий, т.е. описаний, истолкований и оценок произведений искусства. Ж.Ф. Лиотар в книге «Постмодернистский удел» ввел понятие «метарассказ». Этим термином и его производными (метаповествование, мегаистория, метадискурс) Лиотар обозначает все те «объяснительные системы», которые, по его мнению, организуют буржуазное общество и служат для него средством самооправдания: религию, науку, психологию, искусство.

Во все эпохи понятие «современность» означало призыв к свободе в искусстве. «Спор древних и новых» в XVIII в. — яркий тому пример. В этом смысле на протяжении последних веков, начиная с XVII и кончая XX, современность означала активное неприятие устаревших, изживших себя произведений искусства. Вместо понятия абсолютной, вечной, неизменной, универсальной красоты современность предлагает понятие красоты относительной, исторической, становящейся весьма обособленной. Защитники современности заменяют принцип подражания принципом соперничества. Они выступают за новый вкус, локализуя это понятие, придавая ему национальный колорит. Современность противостоит сверхвременному, сверхнациональному вкусу. Отсюда защита национального языка, интерес к фольклору.

Возможны три вида отношений между эстетикой и философией:

- 1) равноправие эстетики внутри философской системы (Кант, Гегель);
- 2) абсолютизация эстетики (Шеллинг);
- 3) подчиненное положение эстетики (Витгенштейн).

Взаимосвязь эстетики и философии прослеживается и в трудах Герберта Рида (1893—1968).

Эстетическая теория Рида — это попытка определить место человека в современном мире. Программа воспитания искусством рассматривается в эстетике Рида в трех аспектах: соотношение культуры и цивилизации, природы и общества, предметных знаний и эмоциональных ощущений. Отечественный исследователь Н.А. Кормин отмечает, что «эстетическое измерение философии есть загадочное, та-

инстинтивное измерение, в которое попадает философ и его творчество, и элиминирование этой таинственности, “невозможной возможности” метафизики, носящей на себе “отблеск незнаемого на известном”, привлекающей “ореолом открытости”, элиминирование колдовских интонаций метафизики может привести к обесцениванию самого высокого познания»¹.

А возможна ли универсальная наука эстетика? Не вызывает сомнений, что такая наука возможна. Если наука есть попытка понять природу чего-либо путем формулировки гипотез с последующей проверкой их истинности для всех наблюдаемых случаев, то основные проблемы эстетики заключаются в ответах на вопросы: что такое благо? что такое красота? что такое искусство?

Поскольку каждый обладает способностью к восприятию блага, красоты и искусства, данные для адекватной науки эстетики не являются отдаленными или эзотерическими, но обеспечение адекватности требует неустанного поиска новых сведений для проверки нашей гипотезы не только во всех мировых культурах, но и в каждой вновь формирующейся ее разновидности.

Для чего темнокожей красоте из джунглей по вступлении в возраст женской зрелости выбивать клыки, а резцы стачивать на треугольник и натирать листовым соком с золой, пока не станут черными? А иначе она вроде и неполноценный человек среди своих — вызывает сожаление, презрение, насмешки. Представления о красоте различны. Рубленый орлиный профиль конкистадора, который для европейца олицетворяет мужественную красоту, азиату может представляться уродством «длинноносого» племени. Красота относительна...

Можно ли найти сходные черты в различных культурах, ощущениях людей вообще и ощущениях ценности, красоты и искусства в частности? Люди различных культур имеют нечто общее, ибо всех их объединяет наличие схожего опыта. Все личности имеют в опыте ощущения, восприятия, понятия, воспоминания, «гештальты» и творческое воображение. Все человеческие существа обладают близким в некоторых отношениях ощущением ценности. Но картина здесь затемнена отчасти из-за того, что различные виды и аспекты ощущения ценности незаметно переходят друг в друга; что такие термины, как «благо» и «ценность», несут несколько значений; что природа ценности не одинаково интерпретировалась различными философскими системами.

¹ *Кормин Н.А.* Эстетика и философия. М., 2009. С. 5.

Ощущения красоты у разных людей также в некоторых отношениях сходны и включают в себя не только интуицию внутренней ценности, но и проекцию ощущаемой ценности как выступающей в некотором объеме.

Наконец, художественные восприятия у разных людей также сходны в некоторых отношениях, ибо искусство есть все, что создано человеком, а изящное искусство есть все то из созданного человеком, что предназначено способствовать возникновению ощущения красоты (или безобразного). Следовательно, эстетика универсальна по отношению к различным культурам.

Отказываться от точных определений предмета эстетики преждевременно. Поскольку само понятие «дефиниция» имплицитно содержится при оценке объекта, такой отказ от поисков определений противоречил бы основам эстетики и свел бы большинство философских дискуссий о природе и истоках эстетического суждения на нет.

Поддающиеся оценке понятия так или иначе связаны с представлением о какой-то норме или принадлежат к какому-то типу объектов. К таким описательным понятиям, как «гора», «облако» и т.п., как правило, не подходят с оценкой «хорошо» — «плохо». Однако философы сталкиваются сегодня с такой ситуацией, когда художественные критики разбирают и критикуют произведения искусства, не имея описания идеального объекта своего анализа, т.е. объективных критериев оценки, основывающихся на представлении об определенной норме. Без этого художественная критика не может претендовать на объективность и адекватность оценок и превращается просто в формулирование тех или иных личных склонностей, индивидуальных вкусов и т.д.

Альтернатива этой позиции состоит в допущении, что в процессе критического восприятия имплицитно содержится представление о том, что такое произведение искусства. Тогда в задачи философской эстетики входят поиск и теоретическая разработка этого понятия. Каждое из этих положений кажется внутренне непротиворечивым и логичным.

Неправильно определять объект эстетики через какую-либо выполняемую искусством функцию — религиозную, воспитательную, гедонистическую. Не существует ни одной внешней функции, которой бы служили все предметы, воспринимаемые нами как произведения искусства. Нельзя подходить к предмету на основании одних только внешних функциональных характеристик. Единственной характеристикой, которая не вызывает возражений и может стать элемен-

том определения понятия «произведение искусства», способна стать внутренней функцией, а именно то, что тот или иной сделанный предмет предназначается для эстетического восприятия или служит этой цели.

| Эстетики давно пришли к выводу, что оценки произведений искусства в соответствии с формальными требованиями не являются собственно эстетическими. Более перспективны оценки на основании так называемых эстетических качеств, в состав которых входят «эмоциональность», «структурные черты». Но их недостаток в том, что они не несут универсального характера.

1.2. Эстетический опыт

Категория «эстетический опыт» используется в эстетике в двух тесно связанных между собой смыслах. Она означает: а) особые «навыки», «умение» воспринимать эстетические ценности и специфическое невербализируемое «знание», приобретенные эстетическим субъектом в процессе его предшествующего художественно-эстетического развития (как онто- и филогенетического, так и духовного и социокультурного), и б) конкретный процесс, акт эстетической деятельности (восприятия или творчества), вершащийся в конкретный момент восприятия или творчества и в принципе невозможный без и вне первого (а) компонента опыта, субъективного генетически данного и накопленного «знания» и «умения»¹.

До недавнего времени осмысление эстетического опыта базировалось на тех положениях, которые были выдвинуты еще в платоновской концепции прекрасного, т.е. оно ставилось в зависимость от соотношения искусства и природы, красоты, истины и добра, соотношения формы и содержания, а также отражения и творения. Эти проблемы, традиционно признанные каноническими для эстетического анализа, в ходе исторического развития потеряли свое первоначальное значение, а их осмысления уже недостаточно для того, чтобы раскрыть смысл и сущность эстетического опыта. Для систематизации представлений о сущности и функциях искусства стоит задуматься над тем, какая сторона эстетического опыта и почему стала объектом исследования в том или ином эстетическом учении. Истории эстетических учений незнакома проблема воздействия искусства (исключением являются только «Поэтика» Аристотеля и «Критика способности суждения» Канта).

¹ Бычков В.В. Эстетический опыт // Культурология : энциклопедия. Т. 2. М., 2007. С. 1113-1114.

Воздействие искусства в историческом аспекте рассматривалось как прикладное явление, внешнее по отношению к художественной сущности искусства. Поэтому проблемами воздействия искусства до сих пор занимались соответственно риторика, теология, философия/морали, психология вкуса, теория средств коммуникации. Это области знания, которые заинтересованы в результате художественного воздействия, а не в самом искусстве как таковом. Вопрос о восприятии произведений искусства считался неуместным для обсуждения и несоместимым с идеей искусства, как, например, это утверждал Гёте.

Философия искусства с античности до наших дней осмысляла продуктивную сторону эстетического отношения, а моменты восприятия и переживания — как не собственно эстетические — передавала для осмысления психологии и другим областям знания. Таким образом, именно то, что наиболее существенно для художественной практики и эстетического опыта — динамика человеческой субъективности, — было отнесено как несущественное к областям эмоционально-аффективного поведения и поставлено в ряд явлений, обусловленных чисто психологически. Следовательно, пока человеческая личность воспринималась с точки зрения тех культурно-предметных форм, в которых это функционирование обнаруживалось, отношение к продукту творчества с позиции его субъективной наполненности рассматривалось в категориях теории аффекта и эмоций, а с позиции его «эстетической проницаемости» — в категориях художественного вкуса. В результате единые моменты целостного явления — эстетического опыта — определились как обособленные и находящиеся в разных причинно-следственных рядах.

Эстетическое отношение является отношением наслаждения. В нем можно выделить три момента, в целом характеризующих направленность эстетического опыта: продуктивность, рецептивность и коммуникативность. При этом продуктивность, рецептивность и коммуникативность являются самостоятельными функциями. Таким же образом нужно исследовать и эстетический опыт. С помощью редукции можно проникать в любой срез эстетического опыта и выявлять те моменты, которые имели конститутивное значение в культурной традиции.

Эстетический опыт можно структурировать с двух сторон: внешней и внутренней. Первое — внешнее структурирование — позволяет определить его функции в культурной традиции. Второе — внутреннее структурирование — раскрывает «модальности восприятия», т.е. те механизмы, в которых протекает субъективное означивание культурно-исторического опыта.

Эстетический опыт определяется как многозначный и по существу 'диффузный', т.е. как нечто непознаваемое. Многозначность эстетических феноменов описывается современными философскими теориями прекрасного и искусства с помощью понятия «негативность». Было бы бессмысленно попытаться дать этому вполне спекулятивному понятию гегелевской философии однозначное определение, ибо последнее должно быть сформулировано в терминах современной эстетики. Негативность понимается как особый род значимости эстетических знаков. Например, в отличие от двусмысленного словесного выражения многозначность эстетического явления определяется как неразложимая на множество определенных значений.

Первым признаком эстетического можно считать тот факт, что чувственное познание реализуется без отнесения его к понятию, потому что чувственное восприятие в эстетике самоценно. Такой род познания/или обретенного опыта можно назвать восприятием или созерцанием. **Эстетическое созерцание** — это непосредственно-целостное видение реальности через призму эстетической установки субъекта. Эта непосредственность обнаруживается в том, что субъект сам находит предмет своего созерцания, открывает для себя его эстетическую ценность и получает наслаждение не только от данного предмета, но и от самого процесса. Созерцание толкуется как непосредственное сверхчувственное усмотрение истины, добра и красоты (линия Платона) либо как чувственная интуиция, зависящая только от способности субъекта (Кант).

Эстетический опыт — это такое схватывание формы предмета, которое благодаря свободной игре воображения, не прибегающего к определенному понятию, рождает особое эстетическое удовольствие или неудовольствие. Наслаждение рождается ощущением целесообразности формы, т.е. улавливанием соответствия предмета некоей внутренней цели, внутренней природе. При общем впечатлении эта целесообразность формы воспринимается, к примеру, как соразмерность частей друг с другом и с целым или как гармоническое сочетание звуков или красок. Чем основательнее выражена эта целесообразность формы, чем острее осознается внутренняя динамика вещи, движение ее бытия, тем большее удовольствие вызывает данное произведение и тем более прекрасным оно кажется нам.

Но не рождает ли так трактуемый эстетический опыт предельный субъективизм? Ведь у каждого может возникнуть собственное представление о красоте того или иного предмета. Однако особенность эстетического опыта в том и состоит, что он общезначим. Созерцание

целесообразности формы носит всеобщий характер. В этом сплаве / субъективности чувственного восприятия и всеобщности восприятия и оценки и раскрывает себя тайна эстетического. Но каким образом можно надеяться, что через субъективное проступает нечто универсальное? Эта всеобщность эстетического опыта находит свое обособление во всеобщих понятиях разума и во всеобщей логике мышления, а также в известной спектральности наших эмоций. Восход солнца, рождающий игру красок, не единичное явление. Его можно наблюдать каждое утро. Но в то же время это единичное событие в той неповторимости, в какой оно рождает отклик в нашем сердце. Мы воспринимаем восход как пробуждение жизни, как торжество природы, как созвучие нашему радостному ощущению бытия. Это сугубо индивидуализированное восприятие и позволяет нам оценивать восход как проявление прекрасного.

От Платона до Толстого искусство обвиняли в возбуждении эмоций и в нарушении тем самым порядка и гармонии нравственной жизни. Поэтическое воображение, согласно Платону, питает наш опыт печали и наслаждения, любовные утехы и гнев, орошая то, чему надлежало бы засохнуть. Шекспир никогда не строил эстетических теорий, но он не рассуждал отвлеченно о природе искусства. Однако в единственном отрывке, где он говорил о характере и функции драматического искусства, особое ударение сделано на этом пункте. «Цель (лицедейства. — П.Г.) как прежде, так и теперь, — объясняет Гамлет, — была и есть — держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток»¹.

Но образ страсти — это не сама страсть. Поэт, представляющий страсть, не заражает нас этой страстью. В шекспировских пьесах мы не заражаемся честолюбием Макбета, жестокостью Ричарда III, ревностью Отелло. Мы не находимся во власти этих эмоций, мы смотрим сквозь них, мы, кажется, проникаем в их подлинное естество и сущность. В этом отношении теория драматического искусства Шекспира — если у него была такая теория — полностью согласуется с концепцией изящных искусств у великих художников и скульпторов Возрождения.

Драматическое искусство раскрывает нам новые перспективы и глубины жизни. Оно дает знание о человеческих делах и судьбах, человеческом величии и нищете, в сравнении с которыми наше обычное существование кажется бедным и тривиальным. Каждый из нас неяс-

¹ Шекспир В. Гамлет // Поли. собр. соч. В 8 т. М., Т. 6. 1957—1960. С. 75.

по и смутно чувствует бесконечные возможности жизни, которые молчаливо ждут момента, когда они будут вызваны из дремоты в ясный и сильный свет сознания. И это как раз не степень заразительности, а степень усилия и яркости, которые и есть суть меры достоинства искусства.

Катарсический процесс, описанный Аристотелем, предполагает не очищение или изменение характера и качества самих страстей, а изменение в человеческой душе. Через трагическую поэзию душа обретает новое отношение к своим эмоциям. Душа испытывает эмоции жалости и страха, но вместо того, чтобы ими взволноваться и обеспокоиться, она находит состояние мира и покоя. На первый взгляд это кажется противоречием. Ибо эффект трагедии, как показал Аристотель, — синтез двух моментов, которые в нашей реальной жизни и практическом опыте исключают друг друга. Высшее напряжение нашей эмоциональной жизни осознается в то же время как то, что дает успокоение. Мы переживаем страсти, чувствуя весь их диапазон и высшее напряжение. Однако, попадая в сферу искусства, мы оставляем позади себя как раз гнет, сильное давление наших эмоций, и притом этот эмоциональный эффект способен наделять этим умением зрителя. При восприятии художественных произведений наши эмоции не властвуют над нами, и мы не поддаемся нашим эмоциям.

Русский философ В.С. Соловьев в статье «Красота в природе» показывает, что требования новых эстетиков (реалистов и утилитаристов) сводятся к тому, что эстетически прекрасное должно вести к реальному улучшению действительности. Требование, по мнению философа, вполне справедливое; и, вообще говоря, от него никогда не отказывалось и идеальное искусство, его признавали и старые эстетика. Например, древняя трагедия, по объяснению Аристотеля (в его «Поэтике»), должна производить действительное улучшение души человеческой через катарсис. Подобное же реально-нравственное действие приписывает Платон (в «Республике») некоторым родам музыки и лирики, укрепляющим мужественный дух.

Отечественный исследователь А.А. Цуркан анализирует источник трагического как экзистенциального переживания, рассматривает яркие формы объективации трагического и способов его преодоления в античности¹.

В работе показано, что специфика трагического заключается в том, что о нем мы можем судить только по литературно-философским

¹ Цуркан А.А. Трагическое в античной и современной западноевропейской литературно-философской традиции : автореф. дис.... д-ра филос. наук. Воронеж, 2000. С. 25.

формам его объективации, в которых имеется предложенная еще Аристотелем внешняя, формально-эстетическая схема трагического конфликта («перипетия», «узнавание», «сострадание», «очищение»). Но для понимания природы трагического мало указать лишь на его эстетическую форму, поскольку за каждой формой кроется некое содержание, в данном случае — мироощущение философствующего ума, его экзистенциальное переживание, которое как раз отражается в виде конфликта, условно обозначаемого как трагический.

Все противоречия между разнообразными эстетическими школами можно в известном смысле свести к одному. Все эти школы признают, что искусство — независимая «вселенная дискурсии». Даже наиболее радикальные защитники традиционного реализма, стремящиеся ограничить искусство миметической (подражательной) функцией, также должны принять во внимание специфическую силу художественного воображения. Однако, по мнению Кассирера, различные школы во многом отличаются в оценке этой силы. Классические и неоклассические теории не одобряют свободную игру воображения. Художественное воображение, с их точки зрения, — великий, но одновременно и опасный дар.

Даже французский поэт и ведущий теоретик классицизма Никола Буало (1636—1711), отстаивавший преимущества античной поэтики, не отрицал, что в психологическом отношении дар воображения необходим каждому подлинному поэту; но если поэт увлечется игрой этих естественных импульсов и инстинктивных сил, он никогда не создаст законченное совершенство. Поэтическое воображение должно руководствоваться и контролироваться разумом, должно подчиняться его правилам. Даже отклоняясь от природы, поэт должен следовать этим законам разума, которые ограничивают его полем вероятного. Французский классицизм обозначает это поле чисто объективными терминами. Драматургическое единство пространства и времени становится физическим актом, измеримым каноническими мерами или часами.

Совершенно иная концепция характера и функции поэтического воображения выдвинута романтической теорией искусства. В романтическом мышлении теория поэтического воображения достигла своей вершины. Воображение отныне — не просто особый дар человеческой активности, создающей художественный мир человека, — это универсальная метафизическая ценность. Поэтическое воображение — единственный ключ к реальности.

Согласно немецкому критику, философу и филологу Фридриху Шлегелю (1772—1829), высшая задача современного поэта — стремле-

пие к новым формам поэзии, которые он называл «трансцендентальной поэзией». Ни один другой поэтический жанр не раскрывал сущности поэтического духа, «поэзии поэзии». Поэтизировать философию и философизировать поэзию — такова высшая цель всех романтических мыслителей. Истинное поэтическое произведение — это не результат работы отдельного художника, это сама вселенная, единственное произведение искусства, которое вечно само совершенствуется. Следовательно, все глубочайшие тайны всех искусств и наук принадлежат поэзии. «Древнейшая поэзия, поэзия легенды, воспоминания и воображения требуют содействующей, вспомогательной силы. Недостаточно наличия поэзии вообще, т.е. поэтического взгляда. Он должен быть укоренен в сердце человека с помощью чувства. Так возникает лирика, поэзия чувства»¹.

Немецкий поэт Новалис (псевдоним Фридриха фон Харденберга (1772—1801) считал искусство магическим слиянием науки, религии и философии через интуитивное вчувствование. «Поэзия, — говорил Новалис, — абсолютная и изначальная реальность. Таков стержень философии. Более поэтично — значит более истинно»².

Кассирер подчеркивает, что в этой концепции поэзия и искусство возводились на такую высоту, какой они никогда прежде не достигали. Они стали Новым Органом для открытия всего богатства и глубины вселенной. Тем не менее эти бурные экстатические хвалы поэтического воображения имели свои строгие ограничения. «Чтобы осуществить свою метафизическую цель, романтикам пришлось пойти на серьезную жертву. Бесконечное было провозглашено подлинным и, по сути, единственным предметом искусства. Красоту стали понимать как символическое представление бесконечного»³.

В перспективе эстетического восприятия художественное произведение (равно как и прекрасное в природе) оказывается неопределенно многозначным. Смыслы, отсылающие к различным эстетическим образам, могут преобразиться, если их «пропустить» Через «негативность»: отрицаются несамостоятельные и односторонние моменты смыслового горизонта образа, но сохраняются его изобразительно-выразительные аспекты. Собственно событийность различного рода, а также неустранимая многозначность и неопределенность горизонтов значения эстетического образа и мотивируют применение в эстетике понятия «негативность».

¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. С. 83.

² Эстетика немецких романтиков. М., 1987.

³ Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию культуры // Избранное. Эссе о человеке. М., 1998. С. 624.

Негативность художественного образа, собственно, толкуется как многозначность. При этом значение образа состоит в том, что он есть только отсылка к другому образу, не выступает в своей позитивной фактичности и определяется как знак. Он опирается при этом на феноменологическую традицию, корректируя ее философией Канта и Гегеля.

Э. Гуссерль различает два типа знаков: языковые выражения и собственно знаки. Языковой феномен обычно имеет только одно значение, оно есть пустая интенция, «пустая мнимость» предмета. Поэтому как небытие предмет соответствует значению своего художественного выражения. Согласно Гуссерлю, значение языкового выражения может осуществляться в соответствующем созерцании, тогда как значение художественного выражения сопрягается с созерцанием по аналогии. Стало быть, значение языковых знаков осуществляется в созерцании значимых знаков, но не в форме знаковых феноменов. Художественный символ, по Гегелю, наличествует уже в своем собственном существовании, имея то значение, для описания и выражения которого он предназначен. В этом смысле произведение искусства всегда является символом.

В художественном выражении указание на иное измерение согласуется с негативностью, ирреальность которой находится в связи с проблемами фиктивного и воображаемого. Поэтому для определения негативности можно использовать современное эстетическое понятие «многосмысленность».

Художественное изображение — это производное фиктивного или ирреального объекта. Здесь имеется в виду не реально-физическая определенность (текст, пластические фигуры и т.д.), а то, что, скажем, герои романов Ф.М. Достоевского или изображения на гравюрах А. Дюрера на самом деле не существуют. Ирреальность функции означает не-действительность изображаемого. Представление или воображение не есть представленная вещь (например, представление о зайце не есть заяц). Фикция поэтому будет рассматриваться как представление и образ в противоположность реальности, независимой от представления и мышления и определяющейся как в себе сущая действительность.

Художественное изображение — образное или воображаемое изображение реального, т.е. предметов, в виде доступного чувству интенционального коррелята чувственного опыта. При этом коррелят — относительное понятие — является не восприятием самих предметов, которые он изображает, но их «пустой мнимостью» даже в фантасти-

ческом представлении. Когда изображенное проявляется в контексте опыта как возможный предмет опыта, тогда его существование, или действительность, оказывается проблемным. Таким образом, художественное изображение — это фикция, т.е. изображение недействительно и ирреально, несмотря на свое реальное содержание.

Эстетическую теорию конституции вещи, разработанную в традициях Канта и Гуссерля, можно противопоставить теории воображаемого Ж.-П. Сартра. Произведение искусства, по Сартру, как воображаемый объект является функцией способности воображения и противопоставляется миру реальности. Воображаемое никогда не может реализоваться, в лучшем случае можно х'оворить лишь о его объективизации, полагает Сартр. Причина ошибки Сартра — в фиксации противоположности между миром представления и миром воображения. Утверждая, что произведение искусства как физический феномен определяется только через свою материальность (или как-в-мире), Сартр, впадая, таким образом, в противоречие, в то же время считает, что эта вещь существует и за пределами мира. Ориентация на положения, заданные платоновской метафизикой, привела к тому, что сложилась традиция интерпретации художественного текста, а понятие «эстетический опыт» и его понимание не стали предметами эстетической теории. Концепция «самодостаточности литературы», предложенная Т.В. Адорно, представляется неприемлемой, так как противостоит катарсической и коммуникативной сущности искусства. Согласно «теории негативности» Адорно, искусство только в процессе противоборства с социальным диктатом общества обретает истинно социальные функции. Поэтому Адорно считает, что если современная «индустрия искусства» предлагает тривиальную продукцию, рассчитанную на чисто потребительский вкус, то подлинное художественное творчество якобы должно отречься от всякого намека на потребление и наслаждение, чтобы сохранить за собой «интенцию автономного творчества».

Согласно Адорно, катарсический эффект означает не что иное, как принятие тех социальных значений, которые даны в наличных общественных отношениях. Следовательно, Адорно идентифицирует коммуникативную функцию искусства с «социализирующей», что и определяет отрицательное к ней отношение. Такая идентификация неправомерна, поскольку ее результатом является отрицание эстетической значимости катарсиса. Таким образом, в адорновской эстетике признание и пафос автономности искусства достигаются ценой отрицания любой коммуникативности искусства.

Адорновская точка зрения представляет собой распространенную в современной эстетике установку, согласно которой первичные формы эстетического опыта рассматриваются только в историческом плане, а эстетическая рефлексия признается высшей формой опыта, снимающей значение более ранних, ей предшествовавших рефлексий. Адорно противопоставляет чистую рефлексию коммуникативности и чувственному восприятию в эстетическом опыте. Для Адорно чистота рефлексии должна служить восстановлению автономности эстетического опыта и «оказывать сопротивление» вторжению идеологии. Однако эта эстетика не решает вопроса о сущности эстетического опыта.

В адорновской точке зрения можно усмотреть гегелевский подход к проблеме художественности, для которого характерно положительное отношение к выходу эстетического опыта из сферы чувственного восприятия, т.е. допущение перерождения эстетического опыта в рефлексивно-феноменологический, эстетического же наслаждения — в наслаждение духовное. Такой подход неприемлем. Он полагает, что эстетический опыт в известном смысле всегда продуктивен, поскольку в нем происходит конструирование человеческой субъективности.

Отталкиваясь от эстетики Адорно, можно выдвинуть иной тезис для понимания искусства. Наслаждение, благодаря которому возможно искусство, является прежде всего эстетическим опытом, который лежит в основе как доавтономного, так и автономного искусства. Эстетический опыт должен снова стать предметом теоретической рефлексии, если речь идет о том, чтобы возродить в современных условиях значение эстетического опыта — как продуктивного, так и рецептивного, а также взятого в коммуникативных отношениях. Наслаждение является изначальной характеристикой любого эстетического отношения, заключающего в себе представление о его непосредственности и целостности. Наслаждение служит тем эмпирически достоверным фактом в эстетическом опыте, с которого нужно начинать расчленение, интерпретацию и осмысление этого опыта, чтобы не ограничивать исследования абстракциями, в течение веков утвержденными эстетической теорией.

Вопреки распространенному ныне суждению, в тексте литературного произведения значение определяет характер языковых выражений, и вследствие этого языковой феномен выражения становится релевантным лишь при условии, если художественное совпадает с языково-значимым. Такие представления близки эстетической теории Адорно, центральное понятие которой — негативность. Согласно Адорно, специфически эстетическое приходит к выражению через

конstellацию или конфигурацию моментов эстетических образований. Создание подобной констелляции — функция духа, ибо именно дух придает формам выражения искусства лад и логичность. Однако не только примат духа связывает Адорно с идеализмом, но и учение об эстетической целесообразности.

Целесообразность без цели означает, по Адорно, что произведение искусства целесообразно как динамическая тотальность, в которой все отдельные единичные моменты ее цели рассматриваются как целое и в то же время нецельно, поскольку выходят за пределы отношения «цель — средство» эмпирической реальности. В связи с этим представляется, что идеи кантовской «Критики способности суждения» наилучшим образом объясняют понятие негативности в искусстве. Сочетание эстетической идеи и идеи разума открывает возможность интерпретировать многосмысленность художественного образа как отсылку к негативному. Тем самым произведение искусства оказывается символическим изображением идеи разума.

Если философы XVIII—XIX вв. определяли эстетику как науку о прекрасном или как философию искусства, то исследователи прошлого века считали, что предмет эстетики гораздо шире. В начале XX в. такие философы, как Бенедетто Кроче (1866—1952), А.Ф. Лосев (1893—1988), характеризовали эстетику как *науку о выражении*. Для Кроче эстетика — наиболее известный раздел его «философии духа». В своем труде «Эстетика как наука выражения и общая лингвистика» Кроче усматривал сущность искусства в «чистых образах фантазии», которые рождает фантазия автора.

Сложные процессы, которые характеризуют культуру второй половины прошлого века, привели к тому, что философы стали отказываться от конкретных определений предмета эстетики. В результате эта дисциплина стала во многом растворяться в других гуманитарных дисциплинах. Ясное представление о предмете эстетики стало утрачиваться. Одновременно в самом культурно-историческом процессе возросла роль эстетического опыта, стала складываться эстетизация различных сторон человеческой жизни. Такое «растворение» эстетического опыта не означает, будто философы окончательно отказались от определения предмета эстетики. Со времен Баумгартена эстетика ¹ прошла длительный путь. Ее разносторонний опыт саморефлексии находит отражение в разработке новых эстетических категорий.

Замечательные произведения искусства прошлых веков с течением времени теряют свой смысл и значение. Так, оратории Баха, «Божественная комедия» Данте, древние соборы и иконы могут утратить

свое религиозное содержание. Однако громадное эстетическое содержание, заключенное в них, продолжает оказывать сильное воздействие на читателей, слушателей и зрителей.

Структура эстетического восприятия имеет три коммуникативных канала, при помощи которых происходит восприятие произведений искусства:

- 1) художественное обобщение;
- 2) ассоциативный потенциал художественного произведения;
- 3) суггестивная сила искусства.

Первая встреча Раскольникова в «Преступлении и наказании» с Аленой Ивановной вызывает у читателя не осознанное им самим смятение. Образ «крошечной, сухой старушонки лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом» не содержит никаких особых отрицательных черт, но он сознательно нарисован Ф.М. Достоевским так, чтобы вызвать у читателя ассоциативное ощущение отвращения. Эта читательская реакция учтена писателем, хотя он добивается ее не путем художественной данности (описания, изображения), а при помощи ассоциации, возникающей в сознании воспринимающего субъекта.

Картина Левитана «Над вечным покоем» не содержит никаких неприятных деталей, но тем не менее вызывает у зрителя ощущение тревоги, настраивает на самоуглубление, беспокойство. Имел ли Левитан в виду именно эту реакцию, когда писал картину? Ассоциация в этом произведении также не данность, она «достроена» зрителем, но отнюдь не произвольно, а в направлении, заранее предусмотренном художником.

На картине Босха «Несение креста» страдальческому смиренному образу Христа противостоят уродливые лица охваченных страстями людей. Суггестивное действие картины — внушение сатирически язвительного отношения к ослепленной предрассудками толпе, готовой уничтожить каждого, чей духовный мир ей непонятен и чужд. Такое воздействие картина оказывает на зрителя при нервном же контакте с ней. И именно на этой почве далее возникает связанный с этой картиной ассоциативный поток: образ агнца, отданного на заклание толпе. Жестокость и насилие — единственное наслаждение этой толпы.

У животных в зачатке заложены те же чувства, которые развились в человеке. Способности к рисованию у шимпанзе характеризуются автоматическими инстинктивными движениями. Сравнивая умение рисовать шимпанзе Конго с техникой известного художника-абстракциониста Дж. Поллока, можно отметить, что у художника «автоматический жест», т.е. жест мастера, доведенный до автоматизма.

Наше восприятие искусства зависит от развитости органов чувств. Каждый человек воспринимает сигналы окружающего мира, идущую к нему информацию через органы чувств — зрение, слух, осязание, обоняние и вкус. Но можно ли предположить, что все каналы, связывающие человека с миром, у всех развиты одинаково? Ясно, что кто-то обладает прекрасным нюхом. Современный человек различает в своей памяти множество запахов. Он держит их в своем распоряжении так отчетливо, так живо, что способен даже в собственном воображении творить ароматы, которых нет в реальности.

У других людей основная масса информации «проходит» через такой орган чувств, как зрение. Эти люди прекрасно воспроизводят зрительные картины, описывают мир в красках и визуальных подробностях. Вот почему К. Маркс, говоря о созидании по законам красоты, отмечал чувство цвета как форму эстетического опыта. Он писал: «Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹. Только когда человек приобретает «глаз», «ухо», он может научиться оценивать оформленность вещей и реагировать на них чувством удовольствия.

1.3. Эстетическое переживание

Употребление термина «эстетическое переживание» начинается после работ А. Баумгартена (с конца XVIII в.). Пифагорейская интерпретация сводила эстетическое восприятие к созерцанию, а эстетическое переживание — к удовольствию от созерцания при тренированности чувств. Для Аристотеля оно — интенсивное удовольствие, утрата воли, зачарованность, возможность различной напряженности удовольствия вплоть до его чрезмерности, специфичное для человека явление, удовольствие самого впечатления без посредства ассоциаций.

Аристотель описывал эстетическую позицию, Платон — способность сознания, необходимую тому, кто должен получить эстетическое переживание. В дальнейшем аристотелевскую линию развивал Гвидо Д'Ареццо, платоновскую — Фома Аквинский и Иоанн Скотт Эриугена, особенно подчеркивающий фактор незаинтересованности в эстетическом переживании. В эпоху Возрождения продолжается развитие тех же линий: платоновской (Фичино), аристотелевской (Альберти). Лишь во времена барокко с понятием «эстетическое переживание» связывается понятие «делириум» — безумие. Хотя еще Платон подчер-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 13. С. 136.

кивал роль «мании» в создании произведений искусства. Но именно в барокко (например, у Винченцо Гравина) это состояние распространяется также на воспринимающего. В целом содержание и дефиниция эстетического переживания сводятся к «переживанию красоты». В период Просвещения Локк и Шефтсбери, а затем Дидро выдвигают на первый план понятие «вкус» (вкус прекрасного), содержание которого (у Шефтсбери особенно) сливается с понятием этического. После Шопенгауэра приобретает права гражданства понятие эстетического (первоначально как низшей формы познания). В «Критике способности суждения» Канта содержится дефиниция эстетического переживания (однако так еще им не именуемого): незаинтересованность, внепятичность, отнесенность к одной только форме, включенность всего сознания — впечатление, воображение, оценка, наконец, отсутствие оснований для общих оценок, неременная единичность последних.

Теперь молено остановиться на теориях эстетического переживания, эстетического чувства, развивающегося под влиянием ряда философских систем и достижений некоторых наук, рассмотреть психологизм Вундта, подчеркивающего несводимость эстетического переживания к любым другим; гедонизм Сантаяны, для которого удовольствие есть качество предмета; когнитивные теории (от Баумгартена до Кроче), акцентирующие на интуиции, духовном синтезе, озарении в процессе эстетического переживания; иллюзионизм Гартмана, у которого эстетическое переживание практически сводится к симулированию чувств; теории игры (от Шиллера и Дарвина к Гроссу); теорию вчувствования (Гердер, Новалис, Липпс), подчеркивающую экстраверсию эстетического переживания; прямо противоположные теории вчувствования теории созерцания (например, А. Бергсон), где эстетическое переживание есть пассивная отдача предмету. Среди этих теорий можно выделить теорию изоляции Мюнстерберга (необходимость отвлечения от всех внешних связей), теорию психической дистанции Бэллоу («высвобождение от себя»). Наконец, специально указать на теории «упоения», которые выглядят как рожденные поэтическим воображением (П. Валери, Селинкур, Бремон).

Очевидна частичность, неполнота каждой из этих теорий. Можно, судя по всему, склониться к позиции польского философа Романа Ингардена (1893—1970), согласно которой развитие эстетического переживания проходит ряд последовательных фазисов или состояний, среди которых и пассивные, и активные, и чисто эмоциональные, и интеллектуальные (т.е. частичные концепции понятия эстетического переживания) втягиваются в общую картину как элементы растянутого

но времени процесса, представляющего собой в известном упрощении постоянное чередование мечтательности (пассивное «растворение» в предмете восприятия) и сосредоточенности на предмете.

1.4. Эстетическая ценность

В эстетике рассматривается проблема соотношения подлинности и эстетической ценности в искусстве. Понятие подлинности применительно к искусству употребляется в трех значениях — аутентичности, уникальности и творческой способности. Многие авторы ограничивают проблему аутентичности только областью изобразительных искусств, полагая, что подлинное литературное произведение подделано быть не может. Однако проблема аутентичности существует и в литературе: аутентичность здесь означает, что произведение написано тем автором, которому оно приписывается. При таком анализе аутентичность выступает как чисто историческая категория, не имеющая явной связи с эстетической ценностью.

Понятие эстетической уникальности обладает тремя важными аспектами. *Сравнительный аспект* касается истинности всеобщего суждения. Если мы хотим удостовериться, отличается ли данная картина эстетически от других в такой степени, что считается уникальной, необходимо сравнить ее со всеми существующими картинами. *Исторический, или временной, аспект* уникальности сужает границы этого сравнения. Если во время создания данной картины не существовало подобных ей произведений живописи, то она уникальна. Наличие копий может считаться свидетельством эстетической уникальности оригинала, ибо обычно копируются лучшие работы. *Ценностный аспект* уникальности в искусстве состоит в том, что даже самая точная копия эстетически уникальной картины не может иметь равную с ней эстетическую ценность. Из сказанного вытекает, что для изобразительного искусства аутентичность есть необходимое условие уникальности, а последняя есть необходимое условие эстетической ценности.

Существенным фактором развития изобразительного искусства является постоянная зависимость художника, стремящегося к оригинальности, от произведений, созданных до него. Эта зависимость побуждает художника стремиться к новым художественным целям. Даже прекрасные произведения, принадлежащие к «школе» крупного мастера, никогда не достигают его уровня, ибо мастер создает свой индивидуальный стиль, а «школа» только копирует его. Творческая способность наравне с аутентичностью и уникальностью и составляет

необходимое условие эстетической ценности произведения искусства. Итак, наша высокая оценка эстетической уникальности произведения может быть одновременно и признанием творческой способности его создателя... Индивид, который уравнивает копииста (пусть даже весьма умелого копииста) с Леонардо да Винчи, не способен к оценке произведения искусства.

Можно исследовать дефиницию красоты в том варианте, в каком она толкуется английским философом, представителем неореализма Джорджем Муром (1873—1958). Он рассматривает прекрасное через призму «добра», которое мыслится как основополагающая этическая категория. В этом случае эстетическая ценность сводится к функции этической ценности. Попробуем извлечь зерно истины, анализируя взаимоотношение этики и эстетики. Не будет откровением утверждать с позиции интуитивизма, что взаимоотношения эстетической ценности произведения и этических ценностей переживания, возникающие у различных людей, сложны и с трудом поддаются формулировке.

Здесь мы сталкиваемся с трудностями трактовки «прекрасного». Если картины Боттичелли, стихи Вордсворта или концерты Вивальди были и остаются прекрасными, этого не скажешь о музыке Стравинского, картинах Пикассо, пьесах Жюльен и Бекетта. Как бы мы ни хвалили произведения этих мастеров, в основе нашей оценки всегда будет лежать убеждение в том, что их искусство имеет своей целью добро и поэтому обладает этической ценностью.

Если нечто мы называем с эстетической точки зрения добрым (т.е. восхищенное созерцание творит добро), то здесь нас поджидает ряд трудностей. Например, эстетическая ценность не всегда может быть выражена в терминах восхищенного созерцания, ибо следует учитывать способность к эстетической оценке воспринимающего субъекта. Если школьник ничего не понимает в картинах Пикассо, разумеется, нельзя считать, что это говорит не в пользу Пикассо. Стало быть, можно модифицировать определение Дж. Мура следующим образом: сказать, что произведение обладает большой эстетической ценностью, означает, что соответствующее переживание имеет высокую ценность.

Можно провести различие между понятиями «соответствующее переживание» и «ассоциация». При восприятии произведения искусства разбирается вопрос о психических переживаниях, сопутствующих эстетическому, и Мур приходит к выводу, что любая формулировка, признающая ценность переживания при восприятии произведения показателем эстетической ценности последнего, должна уточнить, что сверхэстетические элементы всякого переживания, взятого в качестве

показателя, не должны оказывать большего влияния на ценность переживания. Говоря о трудности проведения четкой границы между временем, когда происходит эстетическое переживание, и тем моментом, когда оно прекратилось, автор касается концепции «накопления» эстетического опыта и приходит к выводу, что формулу, подобную дефиниции Мура, нельзя использовать для низведения эстетической ценности до функции этической ценности.

Теперь можно задаться вопросом, как можно отличить этическое суждение от других видов оценочных суждений. Ценность переживания можно аргументировать различными путями, ибо нет единой формы, в которую подобная аргументация может быть облечена. Этические суждения отличаются от других видов оценочных суждений тем, что они оказывают «решающее» воздействие на поведение. Иными словами, если имеется целый ряд суждений, носящих «решающий предписывающий характер», то именно то из них, которое этот ряд завершает, и будет этическим. Эстетические суждения, напротив, не имеют «решающего предписывающего характера». Даже целый набор эстетических суждений, высказанных по поводу той или иной ситуации, не поможет нам решить, как именно не следует действовать, не подскажет, как именно следует поступить.

Однако это вовсе не означает, что между этическими и эстетическими суждениями нет логической и гносеологической связи. Эвристическое отношение между этической и эстетической ценностями часто остается незамеченным из-за высказываний критиков, которые создают впечатление, будто вначале они накапливают замечания по поводу того или иного произведения, а уж потом дают ему оценку. В действительности существует логика эстетического аргумента, и редко случается, чтобы даваемая критиком этическая оценка вытекала из приводимых им доводов. Можно предположить, что аргументы, которые приводятся критиками для обоснования их оценок, как правило, формулируются уже после того, как эти оценки сделаны, т.е. существует ощущение «ценности», которое критик потом пытается выразить словами. Вначале он производит оценочное суждение. Например, ощущение скуки при восприятии произведения приводит к низкой оценке, яркие и многообразные ощущения ведут к высокой оценке. Это предполагает, что ценность, которую критик быстро осознает благодаря наличию эстетического опыта, является этической. Таким образом, можно сказать, что эстетическая ценность зависит от этической ценности, и мы ощущаем наличие эстетической ценности путем осознания ценности этической.

1.5. Мера реальности в эстетике

Основная проблема эстетики — специфика и мера реальности произведения искусства. Онтологическая полноправность произведения искусства наряду с явлениями действительности была подвергнута сомнению еще Платоном. Художники издавна искали онтологическое оправдание своему творчеству, стремясь заполнить или устранить дистанцию между искусством и жизнью. В то же время очевидно, что специфика искусства и его социальная функция предполагают именно наличие расстояния между ними.

Это позволило греческой трагедии стать выше мрачной стороны трагизма, дать повод Аристотелю считать, что приятное в искусстве обусловлено четким представлением аудитории о несовпадении подражания с подражаемым. В случае полной достоверности подражания лишь осознание этого правдоподобия гарантирует подобие между искусством и реальностью (это позволило Еврипиду, учитывая зрелость аудитории, снять хор и «приземлить» своих героев). Таким образом, искусство подражания может оказаться несостоятельным как из-за его «неотличимости» от реальности и простого ее повторения, так и из-за резкого отличия от реальности и неспособности достоверно представить ее. В случае же ненадражательности искусства угроза его онтологической самостоятельности заранее исключена.

Тем больше оснований вновь и уже по-иному настаивать на самостоятельности произведения искусства, что заставляет ставить вопрос: имеет ли смысл вообще говорить о наличии искусства там, где по сути дела фигурирует всего лишь та же реальность? Создание неподражательности искусства кажется более надежным и с точки зрения теории искусства.

Однако вопрос, почему одни неповторимые объекты считаются произведениями искусства, а другие нет, заслуживает особого рассмотрения. Значение вещи как произведения искусства зависит от ее восприятия, условий ее оценки. Следует изучить то, что лежит вне видимого облика произведения искусства, что предотвращает уподобление искусства и действительности. Основным критерием для исключения предметов из круга произведений искусства должны быть подделки их под действительность, что несовместимо с художественной природой искусства, которая есть результат самовыражения и утверждения художника.

Как только вещь признана произведением искусства, она подвергается интерпретации и существует как принадлежащая искусству

благодаря интерпретации. Искусства нет без носителей интерпретации, знающих язык искусства. Интерпретация вещи как произведения искусства и одновременно реального предмета основывается на осознании дистанции между искусством и действительностью. Оправдать искусство через его полное обособление от реальности невозможно. Поэтому границы между искусством и реальностью полагаются существующими внутри самого искусства. В этом суть современной художественной революции. Она онтологически обособляет статус неискусства и заставляет рассматривать эту революцию в терминах искусства («роль», «игра», «театр»). Искусство теряет внеположный ему предмет и приобретает свой собственный. Предметом теории искусства становится соотношение реальности и искусства внутри самого произведения, а не вне его. Современная теория искусства является поэтому одновременно и философией искусства, и частью самого искусства.

1.6. Виды и степени эстетического единства

Современная концепция органического единства заключается в признании целого, которое не только отличается от составляющих его частей, но и превосходит их. Классическим примером такого единства является художественное взаимоотношение буква — слово. Однако существуют различные виды единства, и если мы будем оценивать произведение искусства в терминах несоответствующего эстетического единства, мы неизбежно придем к ошибочным выводам. Каждый вид эстетического единства может иметь (или не иметь) определенные степени (более высокую или более низкую). Концепция эстетического единства может также иметь как оценочное, так и дескриптивное применение, причем они взаимопроникающи и четко между собой не различаются.

Такое «диффузное» единство можно найти в романе «Война и мир», где сочетаются эпическое и комическое. Для того чтобы подойти к исследуемому вопросу с реальных позиций, важно освободиться от магии единственной модели и попытаться определить, какие же различные виды единства произведений в изобразительном искусстве, литературе или музыке в действительности существуют.

В какой степени репрезентативное искусство включает или использует иллюзию? Здесь возможна полемика с современными теориями иллюзии в искусстве, утверждающими, что, если мы видим на картине Дюрера носорога или натюрморт, мы должны притворно верить, что

перед нами животное или цветы и фрукты, а вовсе не раскрашенный холст. Согласно этой точке зрения, между языком искусства и естественным языком существует много общего, ибо оба эти языка полностью конвенциональны. Два возражения: 1) подобная точка зрения может относиться только к живописи, исполненной маслом, ибо только в этом случае можно сказать, что зритель притворно верит, что перед ним природный объект; 2) отношение между иллюзией и притворной верой вовсе не означает, что иллюзия требует притворной веры и получает таковую.

Рассмотрим различие между понятиями «видеть» и «видеть аспекты». Вы можете увидеть человека, но не можете увидеть, женат он и какой по счету сын в семье. Если вы смотрите на человека, на котором имеется надпись «женат», это означает, что вы видите «аспект». В природе «видеть аспекты» означает видеть в облаке очертание лица, контуры букета цветов на песке. Когда ребенок смотрит на картину, он верит, что изображенные на ней предметы существуют в действительности. Дотронувшись рукой до холста, ребенок ощущает только раскрашенную ткань. Это означает, что он еще не понимает разницы между «видеть» и «видеть аспекты».

В то время как существует тесная логическая связь между понятиями «видеть» и «верить», между понятиями «видеть» и «видеть аспекты» почти нет никакой логической связи. Однако между этими понятиями общее заключается в том, что оба действия требуют использования, огромного предыдущего опыта. «Видеть аспект» в живописи не означает видеть определенное сходство между изображением и объектом, ибо такое сходство может быть чрезвычайно отдаленным. Например, треугольник напоминает гору, но, чтобы увидеть «аспект горы», требуется умственное усилие для создания такого фона, на котором треугольник можно принять как гору. «Видеть аспекты» в живописи, в облаках, на песке означает проецирование различных моделей, различных фонов, в которые схематически укладывается информация.

Современные эстетики уделяют мало внимания природе, хотя понятие «природа» (подобно понятиям «эстетический опыт» и «эстетический объект») еще точно не определено. Между тем выработка универсально приемлемого определения природы не представляет затруднения для метаэстетического исследования.

Факты, относящиеся к такому исследованию, могут изучаться с трех позиций:

- 1) «аспекты природы», являющиеся эстетическими объектами;

- 2) характер индивидуальных реакций на эти объекты;
- 3) методы оценки этих реакций.

Основой классификации тех сторон природы, которые играют роль эстетических объектов, служат предложенные Ч. Пирсом понятия «первичность», «вторичность», «третичность». «Первичность» здесь обозначает чувственный опыт сам по себе, «вторичность» -- скрытые, неявные стороны природных объектов, а «третичность» — структуру, или модель, различаемую преимущественно разумом.

Эстетику исследователи делят на низшую и высшую. Эстетическая теория, идентифицирующая эстетические объекты с «артефактами», является продуктом подхода, предлагаемого «низшей эстетикой». Преимущество «низшей эстетики» состоит в требовании строить эстетическое исследование на всех фактах, а ее недостаток — в постоянном отделении эстетического исследования от других областей философии, рассмотрении эстетических переживаний и интересов человека помимо его внеэстетических интересов. Преимуществом «высшей эстетики» является освещение эстетических переживаний и вкусов, учитывающее онтологические, метафизические и аксиологические убеждения человека, а недостаток состоит в том, что эстетические переживания и предпочтения рассматриваются лишь на этом фоне, а не изучаются сами по себе.

Существует и третий путь эстетического исследования, сохраняющий достоинства и лишенный недостатков первых двух. В основе этого подхода лежит принцип исследовательской взаимосвязанности эстетического и внеэстетического исследования, позволяющий преодолеть изоляцию эстетики от других областей философии.

Контрольные вопросы

1. Почему человек способен не только отражать красоту, но и творить ее?
2. Кому принадлежит концепция «самодостаточности литературы»?
3. Каким образом можно структурировать эстетический опыт?
4. Кто обвинял искусство в том, что оно возбуждает эмоции и таким образом разрушает гармонию?
5. Какие два типа знаков различал Э. Гуссерль?
6. Какова мера реальности в эстетике?
7. Возможно ли считать красоту относительной?
8. Как Ф. Шлегель понимал «трансцендентальную поэзию»?
9. Когда появился термин «эстетическое переживание»?

10. В чем смысл понятий «первичность», «вторичность» и «третьичность» в трактовке Ч. Пирса?

Литература

Адорно Т.В. Проблемы философии морали. М., 2000.

Борее Ю.Б. Эстетика. М., 1975.

Бычков В.В. Эстетика. М., 2003.

Гулыга А.В. Принципы эстетики. М., 1987.

Кормин Н.А. Эстетика и философия. М., 2009.

Проблема эстетической ценности в современных зарубежных исследованиях. М., 1983.

Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995.

ГЛАВА 2. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

2.1. Что такое категория?

Категория (*греч.* *katēgoria* — «высказывание, свидетельство, признак») — форма осознания в понятиях всеобщих способов отношения человека к миру, в которых отражаются устойчивые принципы мышления. Истоки учения о категории уходят в далекое прошлое. Термин «категория» взят из аристотелевского словаря. У Аристотеля категория обозначает предикат предложения, и категории бытия суть различные классы предикатов, которые могут иметь отношение к какому-либо предмету. Сущность, количество, качество, отношение и т.д. соответствуют понятиям наиболее общего характера, которые вообще могут быть обнаружены и которые составляют «первые атрибуты вещей». Они также не сводимы друг к другу. Этот характер несводимости прежде всего проявляется в самых различных вариантах его использования философией после Аристотеля. Для Канта категории суть фундаментальные понятия чистого рассудка, а «Технический и критический философский словарь», указав на аристотелевское и кантианское понимание слова «категория», добавляет: «В менее техническом плане под категориями понимают общие понятия, с которыми разум привыкает соотносить свои мысли и свои суждения».

Но с того момента, когда под категориями начинают понимать основное изложение суждения или фундаментальные понятия, которые ориентируют все движения мысли и таким образом характеризуют ее, становится невозможным ограничить их употребление областью интеллектуального и логического суждения: такими же оказываются наши суждения в области морали, эстетики и практики. И если рассматривать триаду: благо — прекрасное — истина, то можно предположить, что благо составляет категорию морали, прекрасное — эстетическую категорию, истина —; категорию логическую; точно так же и полезное есть категория практики и т.д. Как только в 1750 г. эстетика была поименована и учреждена Баумгартеном в качестве специфической науки, она тут же была определена как наука о прекрасном. Такая позиция, казавшаяся на первый взгляд ясной и достаточной, ввела в заблуждение многих мыслителей, заставив их трактовать прекрасное лишь как единственную и фундаментальную эстетическую категорию.

На самом деле вопрос далек от того, чтобы быть настолько простым. С точки зрения морали благо есть одно из фундаментальных нормативных понятий. Но достаточно вспомнить о роли категорического императива в кантианской морали, чтобы признать, насколько велика потребность в анализе для определения того, в каком смысле благо может быть идентифицировано с категорией морали. Точно так же представление о непримиримости категорий истины и пользы оказалось разрушено прагматизмом.

Аналогичные замечания возникают и в отношении прекрасного. Возможность определения эстетики как науки о прекрасном, а прекрасного как фундаментального понятия эстетики была опротестована в момент провозглашения эстетики наукой. Наметилось некое смыкающееся с романтизмом направление мысли, которое стремилось представить два понятия или две ценности — ПРЕКРАСНОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ — как несводимые друг к другу и равным образом фундаментальные. Берк в 1757 г., Хом в 1762 г., Кант в 1790 г. отстаивали подлинный дуализм. Эстетическое суждение располагает двумя несводимыми к другим атрибутами, двумя категориями в соответствии с тем пониманием слова, какой мы за ним признали выше. И эти эстетические категории суть прекрасное и возвышенное.

Опираясь на подобные основания, эволюция эстетической мысли множила эти несводимые к другим инструменты эстетического суждения почти до бесконечности. Действительно ясно, почему понятия комического, красивого, трагического могли бы быть восприняты как менее ценные, чем понятия прекрасного и возвышенного, раз и они служат инструментами формальной и непосредственной оценки, обнаруживают себя как понятия, несводимые друг к другу, и соответствуют впечатлениям, чей характер непосредственности и простоты отвечает природе того, что мы называем категориями.

Эстетики, принявшие этот настоящий плюрализм эстетической ценности, стремились, насколько это возможно, свести список эстетических атрибутов к нескольким основным типам. Категории, которые различал Макс Дессуар: прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, грациозное, остроумное — составили шесть румбов эстетической розы ветров. Шарль Лало довел этот список до девяти: прекрасное, возвышенное, остроумное, грандиозное, трагическое, комическое, грациозное, драматическое, юмористическое. Эти категории можно сгруппировать следующим образом: прекрасное, возвышенное, трагическое отнести к разуму; грандиозное, остроумное и комическое — к деятельности; грациозное, драматическое и юмористическое —

к эмоциональности. Примечательно, что во всех этих группах в связи с каждой отдельной категорией последовательно возникает гармония обретенная, искомая и утраченная.

Это в высшей степени изобретательная доктрина, архитектоника которой настолько строга, что может показаться искусственной. Она являет пример пренебрежения большим количеством ценностей, которые, однако, трудно признать за разновидность только что перечисленных видов. Если мы различаем комическое и юмористическое, то почему бы не добавить сатирическое и карикатурное? Позволяет ли нам упоминание трагического и драматического, остроумного или грациозного отбрасывать то, что мы называем красивым, идиллическим, эпическим, поэтическим? Индусская эстетика очень много занималась категориями, которые были названы ее вкушениями (*раса*). «Вкушения» (от *фр.* *saveur* — «вкус, сочность») не позволяют передать автору вкладываемое в них содержание. Поэтому в переводе использовано слово «вкушение», к чему подталкивает приведенное Э. Сурио в скобках индийское слово «раса» — специфический термин, переводимый на русский язык как «блаженное вкушение»¹. Раса рассматривала героическое и патетическое как настолько существенные вкушения, что простой переход от одного к другому понимался не как интерпретация некой данности, а как подлинное созидание. Так воспринимается ли ценность оригинала единственно благодаря переходу от героического к патетическому в сочинении Тулсидаса², непосредственно происходящему из «Рамаяны» Вальмики?³ Подобная перспектива дает возможность составить обширный список категорий. Сурио опубликовал список из 24 главных вкушений, или эстетических категорий, считая нужным добавить, что такой список следует понимать лишь как собрание образцов или справочник по главным цветам широкого спектра, в котором оказались опущенными промежуточные оттенки, способные претендовать на большую значимость. Другие авторы действительно существенно умножили число румбов «розы ветров». Хефнер в 1936 г. в экспериментальном исследовании эстетического суждения пришел в результате своих поисков в области музыки к составлению списка, который Ф. Фарнсуорт выверил и преобразовал при помощи статистических методов. Здесь фигурируют такие термины, как «сдержанность»,

¹ См. напр.: История эстетической мысли. В 6 т. Т. 1. М., 1985. С. 125.

² Тулсидас (ок. 1532—1624) — индийский поэт, автор героико-эпической поэмы «Рамаяна, или Море подвигов Рамы».

³ Вальмики — легендарный поэт, которому приписывают авторство древнеиндийской эпической поэмы на санскрите «Рамаяна».

«фантазия», «красноречие», «тождественность», «величие», «ясность», «причудливость», «душераздирающий характер» и т.д.

Леон Бопп в «Философии искусства, или Алхимии против Истории: эссе о сверхистории эстетических ценностей» (1954) пришел совершенно иными способами и, вероятно, случайным образом к составлению таблицы, содержащей 66 ценностей. Метод, которому следовал этот автор, может показаться довольно странным, но от этого он не становится менее эффективным и всячески заслуживает внимания. Л. Бопп, анализируя «Историю французской литературы» Лансона¹, выбрал все литературные суждения и провел поиск тех категорий, с которыми они соотносятся. Таким образом, как и можно было ожидать, по меньшей мере треть этих ценностей соответствует списку Хефнера. Большое же число оставшихся с первого взгляда кажутся антиэстетическими, что вызывает удивление, ведь это такие категории, как справедливость, терпимость, психология, информация. Однако Лансон поступил здраво, допустив возможность вторжения подобных ценностей в суждение литературное, а не моральное. Когда он, например, говорит, что Гариье де Поп Сэнт-Максан², автор «Жития архиепископа — мученика Фомы», «очень точно информирован», то мы вправе предположить следующее: информация составляет фундаментальное свойство биографического жанра. Так и психология может быть сочтена в качестве эстетической ценности, ибо само существование этого жанра, утверждаемого психологическим романом от госпожи де Лафайет³ до Поля Бурже⁴, позволяет допустить проникновенность, тонкость и точность выражения нюансов психологической жизни в составе ценностей, которые могли бы претендовать на признание в качестве факторов эстетической оценки.

Таким образом, можно наблюдать процесс эволюции эстетического размышления, начиная от Баумгартена до наших дней, и присутствовать при подлинном распадении на мелкие части идеи эстетической категории. Такое деление может продолжаться почти бесконечно. Молено сказать, и это мы вскоре подтвердим, что в некотором смысле каждое достойное эстетического внимания произведение приносит с собой некое вкушение, которое свойственно только ему. Критика

¹ Лансон Гюстав (1857—1934) — французский литературовед.

² Гарнье де Пои Сэнт-Максанс (XII в.) — французский поэт, автор «Жития святого Фомы Кентерберийского» (1174) — наиболее значительной исторической поэмы французского Средневековья; впервые была опубликована в Париже в 1922 г.

³ Де Лафайет (урожд. Пион де ла Вернь), Мари Владлен (1634—1693) — французская писательница.

⁴ Бурже Поль-Шарль Жозеф (1852—1935) — французский поэт.

будет стараться посредством нагромождения или комбинирования эпитетов определить это вкушение. Будут ссылки на нежную меланхолию, или на дикую и жаркую экзотичность, или на богатое и торжественное величие. Но эти аналитические приемы не должны укрыть несводимый характер вкушения, некую атмосферу, некое «настроение» (*нем.* — *Stimmung*), словесное определение которого, умножая тщетно эпитеты, не способно уловить собственную физиономию этого вкушения в его неповторимой уникальности. Верлен в поэме «Ваша душа — это изысканный пейзаж»¹ прибегает к таким эпитетам, как печальный, причудливый, малый, победоносный, печальный и прекрасный, экзотичный. Но кто осмелится отрицать, что таким образом искомая поэтом атмосфера не распадается на составные части и не будет восприниматься как смешение ароматов, которое создаст ароматы новые? Искусство рождает здесь уникальное качество, которое мы ощущаем эстетически как оригинальное и полностью несводимое к каким-либо слишком общим, почти что грубым категориям, какими являются грандиозное, прекрасное, возвышенное, красивое.

Итак, процесс развития эстетического размышления завершается подлинным кризисом в области понятия эстетической категории, кризисом, который может быть разрешен различным образом. Первое разрешение видится в повороте проблемы в соответствии с новым принципом: эстетика есть не наука о прекрасном, не наука об эстетических ценностях, а первоочередной эстетический факт, «вещь эстетика», несколько не заключена в эстетических категориях, традиционно изучаемых в качестве атрибутов, которые нами используются в суждениях вкуса. Не желая рассматривать эти атрибуты как фундаментальные, поиск глубинного эстетического основания более правильно было бы направить на понятие искусства, трактуемого как первичный факт и творческая деятельность. Множество современных эстетиков без колебаний принимали такую позицию. Эстетика определена ими как философия, или всеобщая теория искусства, или даже как наука об искусстве (*Kunstwissenschaft*). Найдя в искусстве эстетический объект, они обнаруживают, таким образом, открывающиеся широкие просторы, на которых ни понятие прекрасного, ни какое-либо аналогичное понятие не фигурируют.

Эта позиция, принятая современной эстетикой, была определена известной книгой Льва Толстого «Что такое искусство?» (1898), где Толстой, требуя для эстетики права не заниматься понятием прекрасного, со всей очевидностью относящегося к разряду исторических и со-

¹ Имеется в виду стихотворение П. Верлена «Лунный свет» в переводе Ф. Сологуба.

циальных данных, не боится идти вплоть до отрицания необходимости определения искусства как поиска прекрасного. Усилие, направленное на достижение прекрасного, по Толстому, вызывает разложение искусства, в чем ответствен Ренессанс, который именно тем и характеризуется. Истинные цели искусства суть выражение души общества, разъяснение всего содержания его духовной жизни и реализация таким образом возможности объединения людей.

Эти идеи исходят из парадокса, и можно было бы считать, что они имели своей целью разрушение эстетики. Многие мыслители видят здесь проявление скептицизма по отношению к прекрасному и попытку повернуть искусство к идеологическим и социальным целям. Не сам ли Толстой осудил собственное творчество романиста во имя эстетических принципов, которые он выражал в конце своей жизни?

На самом деле если эстетика Толстого и обнаруживала спорные моменты, то методологическая база, которую она предполагала, должна была вскоре раскрыться как в высшей степени важная. Эволюция эстетических учений в XX в. лишь способствовала подтверждению и научному обоснованию позиции, которую занимал Толстой в отношении оснований эстетики. В частности, социологические исследования, направленные на изучение функционирования искусства в первобытном обществе и в различных типах обществ, могут быть распространены даже на изучение практики танца, архитектуры и музыки у животных¹. Эти исследования показали, что художественная потребность создавать предшествует ориентации на прекрасный факт. Впрочем, эта деятельная реальность, какой является искусство, развивается часто на чуждых или безразличных к прекрасному путях, определяя либо личную потребность выражения и общения, либо явление катарсиса или сублимации. Таким образом, разворачивается целая эстетическая система, полностью независимая от понятия прекрасного и от любой эстетической категории вообще.

Несомненно, что этому методологическому исключению понятия прекрасного благоприятствовала эволюция искусства последних 300 лет. Умножение категорий началось с романтизма. С романтизма и до наших дней различные идеалы, к которым, если иметь в виду живопись, можно отнести импрессионизм, символизм, кубизм, фовизм, привели, последовательно сменяя друг друга, к тому, что Ш. Лало назвал: «крахом прекрасного». Поэтому не нужно удивляться написан-

¹ Проблеме «искусство в природе» Э. Сурио посвятил специальную работу «Художественное чувство животных».

ному Микелем Дюфренном во введении к своей прекрасной книге «Феноменология и эстетический опыт» (1953) по поводу определения эстетического объекта: «Мы будем избегать понятия прекрасного... Это понятие, в силу излишней растяжимости, которую ему придали, кажется нам бесполезным для нашего разговора или даже опасным».

Дискуссия между эстетикой, требующей прекрасного в качестве основания или первичной реальности, и теориями, для которых искусство представляет фундаментальный факт, постоянно открыта. Благодаря влиянию Платона была основана эстетика, опирающаяся на идею прекрасного, а под влиянием Аристотеля создана эстетика, базирующаяся на идее искусства.

По мнению Э. Сурио, проблема не исчезает, но она преобразуется. Эстетика уже не стоит перед лицом первичных фактов как с точки зрения методологической, так и с точки зрения практики самой жизни и деятельности или чувствительности эстетического порядка. И поэтому следует отказаться от категорий, понимаемых как некие предопределенные рамки, априори существующие в человеческой чувствительности. Прежде всего учитывается искусство, т.е. учреждающая деятельность, создание произведений, чья сила представляет собой живую реальность, характеризуемую самим присутствием произведений и их явлением реципиенту. Относительно инструментов оценки, которые эстетика продолжает обозначать традиционным именем эстетических категорий, нужно прямо сказать, что они принадлежат к уровню рефлексивной мысли.

Произведение, завершенное, наличное, разум (или, если хотите, душа в целом, эмоциональность) оценивает, принимает или отвергает, тем или иным образом протестует. Наиболее полное и наиболее непосредственное движение человеческой души, когда она соприкасается с произведением искусства, есть ее оценка данного произведения. Индивид может громко аплодировать или тихо восхищаться, он может свистеть или смеяться, изображать презрительное безразличие или отвращение, но все это будет выражением его участия либо в триумфе бытия произведения, либо в непосредственном и тягостном его провале.

В этом смысле эстетика начинается с рефлексивной оценки меры осуществленности, структурированной на основе антитетичной пары — удавшегося или неудавшегося, осуществленного или неосуществленного. Сам художник в процессе творчества уже осуществляет — и непрерывно — функционирование этой особой чувствительности и того, что накоплено им в чувственном опыте. Художественное

творчество — это приключение. Художник, включенный в движение, посредством которого произведение постепенно обретает свое бытие и подходит к своему полноценному существованию, знает, что каждое из его действий (мазок кисти, написанное слово) способно завершиться неудачей. Он должен точно отвечать на то, что можно было бы назвать тревожным вопрошанием произведения, и последовательно пытаться разрешить его загадку. Если есть ошибка и игра сыграна плохо, то все рухнет: таинственное произведение, к завершеному существованию которого шел поиск пути, будет убито.

Движение к триумфу или провалу полностью зависит от вечной драмы успеха или неудачи. Это то, что выразил Бальзак в «Неведомом шедре...»: «Только последние мазки имеют значение»¹. Можно еще предположить, что произведение по своему завершению окажется скорее более возвышенным, трагическим, грациозным или комическим и художник до конца разделит его участь. Единственное, что будет для него иметь значение в случае успеха, так это сознание того, что искусство в области ли комического, трагического, прекрасного пополнилось еще одним шедевром. И, пожалуй, сознание еще до сих пор нереализованной самодостаточности небывалого вкушения.

Перед завершенным произведением художник или зритель способен испытывать ощущение наполненности, таинственного присутствия, чудесного посещения или обманутости. Не будем при этом забывать, что эстетическая подлинность утрачивается, когда личность художника-творца непосредственно включается в это произведение, чья *patuite*² более или менее очевидна, чья достаточность как существа и межличностное присутствие главным образом и оцениваются. В непосредственности нашего ощущения — ноктюрн, любовный зов, а не Шопен или Тициан.

Чувство восприятия произведения, естественно, может изменяться всевозможным образом. Можно чувствовать себя наполненным, но удовлетворенным и успокоенным или наполненным, но взволнованным до глубины своего существа. Различным чувствам будут отвечать и различные эпитеты: возвышенное, прекрасное, очаровательное, трагическое, душераздирающее...

¹ Бальзак О. Собр. соч. В 24 т. Т. 19. М., 1960. С. 84.

² *Patuite* — слово не имеет ни русского, ни общепринятого французского эквивалента и заимствовано Э. Сурио, как считает французская исследовательница его творчества Л. де Витри-Мобрей, у французского философа Габриэля Жюля Делярю, известного как Жюль де Страда (1821—1902); интерпретировать можно как глубинное существование и действие индивидуальной формы.

Используя эти эпитеты и пытаясь прокомментировать их посредством элементарного впечатления, эстетика лишь намечает некий эскиз, способный дать рабочую гипотезу; но степень понимания эстетических категорий как различных аспектов непосредственной и очевидной оценки приводит к осознанию экзистенциального присутствия и получению, что кажется невозможным, чувственной и прямой оценки. Таков предмет рассуждений, который будет служить путеводной нитью.

Анализ концепции Сурио позволяет обнаружить не только эстетическое, но и метафизическое значение подобных данных. Предоставленная рабочая гипотеза способна обеспечить решение. Но она ставит сложные проблемы, из которых по крайней мере одна очевидно связана с самим принципом пашей методологической позиции, поскольку последний для нее существен. Феноменология Сурио принимает искусство как первый и непосредственный факт. Но могут ли быть прочувствованы перед лицом природы те эмоции, некоторые оттенки которых только что были названы? Сославшись на анализ противопоставления прекрасного и возвышенного, как он изложен в «Критике способности суждения», мы можем констатировать, что важнейшие примеры, данные по этому поводу Кантом, относятся не к искусству, а к природе. И это создает серьезную трудность, так как возникает правомерный вопрос: не связана ли эстетическая чувственность в том виде, в каком она проявляется перед произведением искусства, с привычками, чувствами, эмоциями, инстинктивные источники которых должны были бы быть соотносимы скорее с отношением человека к природе, чем с его творческой деятельностью? Такое сомнение способно преследовать нас и возможно даже усиливаться в связи с другими эстетическими категориями, чье прямое приложение к природным объектам не так легко осуществить. Могут ли такие категории, как драматическое или трагическое, отвечать созерцанию природы? И если да, то не окажется ли эстетика в двойном затруднении: из-за методологического аспекта, ограничивающего исследование областью искусства, из-за сложности отчета перед природным объектом — пейзажем, живым существом, событием -- в чувствах и оценках, внутренняя структура которых, вероятно, способна приводить в действие факты, признаваемые главным образом присущими искусству?

Сколь реальны и деликатны ни были бы эти проблемы, их существование не должно казаться доводом, препятствующим принятию главной гипотезы. Эти проблемы действительно обретают содержательность и частую привлекательность лишь в случае столкнове-

ния спекулятивного и конкретного; и именно исследование этого конкретного может открыться как нужное и поучительное. Впечатления, которые рождают в нас произведение искусства, мобилизуют нашу душу и в особой степени чувствительность, чьи источники находятся в глубине целостной человеческой жизни и не могут рассматриваться как коррелирующие только с искусством. Очевидно, например, что нашей реакции на трагическое произведение нередко свойственны и ощущение ужаса, и ощущение жалости, исходящие, как говорил Аристотель, из традиционной психологии, из симпатии. Когда мы судим о прекрасном или о красивом, начинает действовать множество чувств, психологический анализ которых может показать, какие из них относятся к сексуальности, а какие — к тому восхищению, которое сопровождает обычное восприятие.

Что касается методологической трудности, которая подстерегает эстетика, понимающего искусство как сферу возможных ссылок и одновременно признающего существование природы красоты, то она разрешается сама собой, если вспомнить, что перед природой наши созерцания и наши эстетические суждения устанавливают гипотетические отношения, аналогичные отношениям искусства и природы, таинственным образом перенося природу в сферу искусства, как если бы, например, красота живого существа стала бы мерой успеха природы, являющейся учреждающей силой. Это уже метафизическая проблема — определить, есть ли на самом деле в природе сила, подобная искусству. Но это также и феноменологический вопрос: существует ли в эстетической оценке природного объекта гипотетическое и таинственное перенесение, на которое мы только что ссылались?

Категории — не этикетки, с помощью которых ведется эстетический анализ и которые приготовлены для оценочных суждений вкуса и изучения глубоких реакций всего нашего существа на различные способы конкретного, чувственного, непосредственного присутствия, когда интенсивная оценка этих способов включает особый род познания.

2.2. Красота

Красота (*греч.* — *kalon*, *лат.* — *pulchrum*) — универсальное понятие, раскрывающее эстетический смысл явлений, их внешние и внутренние качества, которые рождают блаженство, удовольствие, радость.

Среди различных слов, выражающих представление о прекрасном и его разновидностях, таких, как изящество, утонченность, прелесть, шарм, грациозность, великолепие, блеск, понятие красоты занимает

особое место. Оно выражает наиболее общее их свойство, которое находит свое выражение во внешней форме, внешней организации вещи, действия, события. «Если прекрасное характеризует внутреннюю сущность эстетического явления в его отношении к совершенству и абсолюту, то красота — эстетическую значимость внешней организованности явления»¹.

Идея красоты появилась впервые в Греции. В классической Греции с понятием красоты связывалось не только физическое, но и моральное совершенство. Платон говорит о прекрасных вазах, телах, законах, характерах. Физическую красоту греки классического периода чаще всего видели в симметрии (изобразительные искусства) и в гармонии (музыка). Большинство греческих мыслителей рассматривали красоту как математическую пропорцию (в музыке и архитектуре). Красота входила в триаду высших ценностей (истина, добро, красота). В течение восьми веков в античной цивилизации господствовала только эта теория красоты. Несколько отлична от нее лишь концепция Плотина, который не сводил красоту бога и звезд к их пропорциям. Но Плотин жил уже на рубеже нового — средневекового — порядка.

Красота не была центральным понятием античной эстетики. Она не считалась также исключительным эстетическим феноменом. Тем не менее это понятие было тесно связано с важнейшими эстетическими ценностями. Согласно античным воззрениям, в основе красоты лежат мера, порядок, четкость границ, гармония, симметрия (Демокрит, Платон, Аристотель, Плотин). Красота рассматривается прежде всего как феномен духовного порядка. Некий образ считается красивым, если ему свойственны целесообразность, порядок и разумность. В этом смысле духовная красота находит свое выражение в красоте физической. Гармоническое единство духовно и физически красивого в доклассический период еще не было найдено. Оно становится основным критерием совершенства в классическую эпоху (V в. до н.э.), затем теряется в эпоху эллинизма и сменяется идеализацией объекта.

Античная теория была далее развита в Средние века. Красота — объективное свойство вещей, они нам нравятся, ибо они прекрасны. Для Августина красота есть мера, вид, порядок, иными словами — пропорциональность чисел, многообразность, многочисленность. Псевдо-Дионисий (Ареопагит) добавляет сюда еще блеск, становясь на позиции дуализма. Эти две линии характерны для всех Средних веков. «Отцы церкви», как и схоласты, настаивают на том, что красота вещей

¹ Конев В.А. Красота // Человек : философско-энциклопедический словарь. М., 2000. С. 170.

создана Богом; для последних красота вообще — атрибут самого Бога. Отсюда идея вечной красоты.

Эпоха Возрождения рассматривает красоту как соответствие, созвучие, согласованность, стройность (Альберти, Фома Аквинский: красота — совпадение ясности и пропорции). Н. Пуссен, Галилей и французский архитектор М. Блондель следуют этому определению красоты с тем или иным ограничением. От античности до XVII в. идея красоты не менялась. Это были периоды величия красоты.

Но уже классицизм противопоставляет красоте грацию. Буало настаивает на благопристойности, приличии, объявляя их всеобщим законом искусства. Новая идея была высказана в XVII в., по развитие получила у Берка и особенно у Канта: идея возвышенного рассматривалась им наряду с идеей красоты или даже ставилась выше последней. Область эстетики они разделяли на прекрасное и возвышенное. Уже в XVI в. под сомнение была поставлена объективность прекрасного. Абсолютность красоты отвергал Дж. Бруно. Для Кампанеллы «нет ничего, что не было бы прекрасным и вместе с тем безобразным (постыдным)». Эту линию продолжали Декарт (прекрасное не означает ничего, кроме о1 ношения нашего суждения к объекту), Спиноза, Гоббс. В XVIII в. это мнение становится господствующим (Юм: красота в ее истинном понятии зависит от воспринимающего). Идеи англичан наследует Кант. Так идея красоты вступает в период упадка.

Между тем новые философы отвергали идею объективной красоты, а новые художники — идею классической красоты. Если красота — высшая человеческая ценность, она должна быть чем-то другим, нежели гармонией пропорций (романтизм). Просветители не отрекались от идеи красоты, они искали новых определений. XIX в. еще больше усилил эти поиски. Они начались теорией Гегеля, согласно которой красота есть обнаружение (чувственная видимость) идеи, а формы и гармония служат этому обнаружению. Хотя эта теория в течение полувека считалась окончательным решением проблемы красоты, со временем обнаружилась ее метафизическая конструкция, лишенная фундамента. Теорию Гегеля заменила теория Кроче, где красота приравнивалась к выражению внутренней жизни. Но и эта теория страдала ограниченностью. Существовали многие другие концепции, но они также были мало удовлетворительны.

В прошлом веке идея красоты стала двусмысленной и неопределенной. Из философского языка она перешла в обыденный, и применение ее стало пустым, неточным, многозначным. Идея красоты — «открытая идея», которую каждый использует на свой манер, оставляя ее

в конечном счете неопределимой. Если в прошлом она была высшей целью художественного вдохновения (Рафаэль и Микеланджело, Пуссен, Энгр и импрессионисты), то теперь она совершенно неприложима к творчеству. Идея красоты кажется устаревшей, вышедшей из моды. Для критиков и художников речь идет о шоке, а не о красоте.

Причины упадка идеи красоты многочисленны: критики говорили об идеях более важных и привлекательных; философы — о субъективной, а не объективной красоте; художники — об ином, чем классическое, понятии ее; логики и эстетики — о двусмысленности, неопределенности и неприменимости ее в эстетике; художники нашего века — о достижении другой цели, чем воплощение красоты.

Кому-то может показаться, что красота не нуждается в пояснениях. Она постоянная спутница человеческого опыта. Она ощутима, осязаема. Это один из наиболее известных человеческих феноменов. И между прочим, именно о красоте мы можем сказать очень немногое. Красота — непостижимая тайна. Ее осмысление полно загадок. Прежде всего общий критерий красоты вообще отсутствует. В каждую эпоху рождаются специфические образы красоты. То, что восхищает людей в этой культуре, может вызвать отвращение в другой.

Поясним это таким примером. В архаическом племени юноша должен был доказать своему роду, что он уже настоящий мужчина. Пришел его час... Ну что ж! Юноша брал с собой нож и уходил в густые леса. Потом он возвращался и бросал к ногам вождя скальп чужака. Это он победил противника. Это он доказал свое мужество. Поступок его красив и благороден. Но так считали только в архаической культуре. Сегодня такое начало «взрослой жизни» у большинства людей вызвало бы ужас и омерзение. Разве снятый скальп — единственно возможное доказательство мужественной и восхищающей жизни?

Представление о том, какое тело считать красивым, не остается неизменным на протяжении веков. Каждый век, а иногда даже и каждое десятилетие вносят свои коррективы в понятие красоты. Красивая девушка могла быть и полной, и худой, и высокой, и низкой, спортивной или даже неуклюжей. Но во все времена мужчины признавали, что даже «богиня без изюминки не вызывает интереса». По убеждению греков, идеальное лицо должно было быть пропорциональным и симметричным. В теле приветствовались размерность и округлость — достаточно взглянуть на знаменитые статуи Афродиты и других античных богинь. В Средние века богинями красоты считались обладательницы гибкого стана, подобного виноградной лозе. У красотки должны были быть тон-

кий прямой нос и светлые волосы. В эпоху Возрождения модницы стремились к пышности и плавным линиям. Ренессанс, который во многом ориентирован на идеалы античности, любил «богатое» и устойчивое тело с округлыми бедрами, роскошным бюстом и прочими атрибутами «спелой» женственности. У художников Возрождения женщины обычно облачены в платья, которые делают их похожими на беременных. Если ты женщина — отрази собой красоту материнства. А попробуй сегодня с такой установкой выйти на помост красоты! Время давно истребило эту традицию. Приличия запрещают женщине появляться в обществе, на людных мероприятиях, когда она ожидает ребенка.

Романтизм предполагал, что формы тела должны напоминать перевернутый цветок. Женщины той эпохи достигали этого благодаря кринолину и корсету, изменяя линии тела, подаренного природой. Особо ценились покатые плечи и красивая линия декольте. Николай Гаврилович Чернышевский, рассуждая о разных эталонах красоты, писал: «С точки зрения крестьянина, красивой можно считать женщину здоровую, цветущую и упитанную. В дворянской гостинице совсем иные критерии. Аристократка красива, когда она бледна, тонка и всем своим обликом напоминает о духовном».

Модерн требовал, чтобы дама была утонченной и мистически изысканной. Основное внимание уделялось лицу, поэтому модницы начали активно краситься. В начале XX в. идеальная женская фигура представляла удлиненный стройный силуэт. Красотка должна обладать узкими бедрами, тонкой талией и небольшой грудью. В середине века в моду входят покатые плечи и округлая грудь. В 1960—1970-е гг. идеалом признается худая, как щепка, высокая девушка с длинными ногами. С 1990-х гг. женщины стремятся быть спортивными, эффектными и раскрепощенными, они увлекаются аэробикой и фитнесом. В последнее время все это дополняется гламурным глянцем. Сегодня предпочтения тоже различны. Девушка может стараться походить на английскую законодательницу моды — худышку Твигги, а юноша — на актера Шварценеггера.

Было сказано: в пустыне нет красоты, красота — в сердце бедуина. В той же мере во вселенской драматургии — в угасании звезд и космическом сжатии — нет ничего безобразного. Оно рождается в душе грешного, чувствующего, отверженного и смертного человека. Это он соразмеряет неисчислимые проявления бытия со своей участью. Он прилагает ко всему окружающему человеческие мерки, ужасается бездушию вселенной и преклоняется перед ее неоспоримой красотой. Это человек, признающий в жизни смысл, различает в ней красивое и величавое.

А сколько красоты в самой природе! Человек стоит возле ярко-розового цветка наподобие сирени. Он осторожно прикасается к ветке. И вдруг цветок рассыпался и переместился на другую ветку. Как оказалось, это были насекомые, образовавшие цветок, который не существовал в природе. Они располагались на ветке так, что составляли соцветие с зеленой верхушкой. Мир природы затейлив и изобретателен. Когда мы видим перед собой ширь океана, то не можем остаться безучастными. Нас очаровывает радуга. Радуют закаты. Восхищают кружащие в небе птицы, в ветреный день хорошо заметно, как они играют там друг с другом и с ветром.

Феномен красоты существует не обособленно. С ним связано много других слов и понятий, без которых невозможно объяснить смысл красоты: «прекрасное», «возвышенное», «катарсис», «гармония», «эстетика» и др.

Попробуем связать кантовские учения о красоте и благе в единое целое, показав значение «Критики способности суждения» как связующего звена между теоретической и практической философией. Начав с рассмотрения проблемы автономного положения кантовской эстетики, исследователи вынуждены будут отвергнуть стремление Гадамера воспринимать эту автономию как полную самостоятельность. В частности, Гадамер определяет ключевое для Канта понятие «свободная игра» как обозначающее полностью в себе замкнутый мир. Однако у Канта смысл этого понятия имеет как раз двойственный характер: с одной стороны, игровые правила как бы оторваны от реальной жизни, а с другой — вовлечены в эту жизнь, о чем никогда не забывает играющий. В этой двойственности и заключается опосредующий характер эстетического.

Вряд ли можно принять и возражения, продиктованные идеологическими интересами (Т. Адорно, Г. Херманн, Д. Лукач, Г. Маркузе, О. Марквард). В частности, Адорно утверждал, что Кант превращает эстетику в кастрированный гедонизм, в «удовольствие без удовольствия», Лукач видел в эстетике Канта «формалистический тупик», а О. Марквард вообще изолирует эстетическую теорию Канта от других его идей.

Общее для всех этих интерпретаций состоит в том, что кантовские определения принципа эстетической автономии — субъективности и незаинтересованности вкуса — понимаются так, как будто априори невозможна любая связь этого принципа с мыслью о практическом значении эстетического.

Между тем цель эстетической теории Канта прямо противоположная. Нельзя отрывать эстетику Канта от его теории познания и этики, рассматривать как апологию «искусства для искусства» и чистое

эстетство, ибо уже в двух введениях в «Критику способности суждения» речь идет о том, что она вся вырастает из моральной проблематики. Причем адекватная интерпретация эстетики возможна лишь в том случае, если и практическая философия Канта понимается не как формалистическая этика. Эту последнюю следует изучать, привлекая не столько «Критику практического разума», сколько последующие работы Канта и вторую часть «Критики способности суждения», посвященную телеологии. Поэтому можно отвергнуть мнение о том, что обе части третьей «Критики» не сочетаются между собой, что каждая из них не связана друг с другом (Э. Кассирер, К. Марк-Вогау).

Общее между учениями о красоте и целесообразности состоит прежде всего в органической структуре, которая присуща как художественному произведению, так и целесообразно устроенному живому организму. Кант отвергает примитивную вольфианскую телеологию, в которой любая природная взаимосвязь объяснялась разумной волей творца, но указывает на общее целенаправленное развитие природы в целом, а последнюю цель природы видит в культуре человека.

В кантовской трактовке идея высшего блага означает совпадение счастья и добродетели. Не случайно об этом идет речь в заключительных разделах третьей «Критики»: идея высшего блага разрешает проблему единства разума, она лежит в основе перехода от теоретической к практической философии. Можно выделить четыре аспекта кантовского рассмотрения проблемы высшего блага:

- 1) личный, в котором счастье и нравственность объединены данным, конкретным поведением индивида;
- 2) универсальный, принадлежащий к общественной системе, координирующий моральность и легальность;
- 3) трансцендентный, постулирующий существование Бога и бессмертие души;
- 4) имманентный, понимающий высшее благо как идеал будущего состояния мира.

Для Канта особое значение имеют первый и четвертый аспекты.

2.3. Прекрасное

Прекрасное — категория эстетики, которая выражает представление о красоте, эстетическом или художественном совершенстве явлений природы, искусства и социальной жизни. В противоположность полезному или утилитарному прекрасное носит бескорыстный характер. Именно поэтому оно связано с эстетическим идеалом.

Среди различных слов, выражающих представление о прекрасном и его разновидностях, таких как «изящество», «утонченность», «преlestь», «шарм», «грациозность», «великолепие», «блеск», понятие красоты занимает особое место. Оно выражает наиболее общее их свойство, которое находит свое выражение во внешней форме, внешней организации вещи, действия, события. «Если прекрасное характеризует внутреннюю сущность эстетического явления в его отношении к совершенству и абсолюту, то красота — эстетическую значимость внешней организованности явления»¹.

Прекрасное есть форма истины. Чувство прекрасного — особая способность восприятия действительного. Это означает, что существует рациональность иррационального, иначе говоря — разумность чувств, в которых субъективное именно в силу своей субъективности проявляется как объективное, как познание.

Чувство прекрасного появляется на высшей ступени развития и усложнения восприятия, будучи как бы «совосприятием». Мы воспринимаем не только отдельные впечатления, суждения и эмоции, но и то общее и высшее, что делает их возможными. Однако мы едва ли в состоянии четко отличить высшее от единичного и зачастую становимся беспомощными, когда следует прямо сказать, чем же является это высшее, эта таинственная действительность прекрасного.

Несмотря на различие культур, в каждой из них такие принципы, как полезность, нравственность, красота, являются плоскостями, которые отражают возможности человеческого восприятия и поведения. Молено предположить, что красота есть способ опосредованного проявления блага, которое Платон рассматривал как высший принцип. Непосредственно к формам блага относятся полезное и нравственное. Путеводной звездой нравственного является выход за пределы слепого эгоистического понимания пользы. В действительности для человека полезно не то, что полезно только для него, но то, что полезно ближнему, общности, обществу.

Проблема смысла и проблема истинных интересов теперь стоят перед всем обществом так же, как они прежде стояли перед индивидом. Можно предположить, что врожденное и развиваемое культурой чувство прекрасного есть «совосприятие» определенных сторон общего смысла, а именно тех сторон жизни, которые необходимы, но не являются непосредственно полезными. Находясь на высокогорном лугу, человек наслаждается миром и гармонией в природе, т.е. восприни-

¹ Конев В.А. Красота // Человек : философско-энциклопедический словарь. М., 2000. С. 170.

мает как прекрасное то, что называется экологическим равновесием. Пренебрегая красотой природы как экономически несущественной и разрушая ее, человечество может оказаться на грани безумия. Было бы абсурдно утверждать, что мы не должны изменять природу. Но чувство прекрасного дано людям не для того, чтобы, ослепленные своим живущим данным мгновением «я», мы свои собственные труды измеряли совсем иным масштабом, чем тот, который считаем полезным.

По сравнению с другими эстетическими категориями прекрасное было в истории эстетики категорией «привилегированной», что подтверждается кратким обзором взглядов Платона, Плотина, Августина, Фомы Аквинского, Канта, Гегеля. Можно даже утверждать, что большая часть европейской эстетики фактически является историей прекрасного, историей его видоизменений, интерпретации, воздействия применительно к искусству. Почти безусловная гегемония и абсолютизация этой категории объяснялась связью прекрасного с внеэстетическим содержанием, как философским, так и социальным. По сравнению с другими эстетическими категориями исторически обусловленное понимание прекрасного имеет более широкий объем, выходящий далеко за рамки его эстетического смысла.

С изменением социальных функций искусства в современную эпоху меняется и содержательный смысл эстетических категорий. Общая тенденция современной эстетики в понимании прекрасного в том, что уменьшается объем категории прекрасного по сравнению с характерной для истории эстетики традицией, в которой прекрасное выступало так же, как моральная оценка, как духовная ценность, а для некоторых философов и эстетиков и как метафизический ноумен. Современная эстетика знает только конкретные прекрасные предметы. Причем не всегда, не для всех и не в любой ситуации один и тот же предмет (или совокупность предметов) является прекрасным.

Произведение искусства может волновать современного человека, но при этом оно не обязательно должно быть прекрасно. Это явление связано с новым отношением к искусству, приводит к падению значимости традиционной формулы прекрасного, по крайней мере в той ее интерпретации, в какой она до сих пор понималась. Тенденция к стиранию границ между искусством и другими явлениями не только приводит к пониманию условности и текучести этих границ, но и определяет качество впечатлений, получаемых реципиентами искусства. Вполне естественно, что с этими явлениями неразрывно связаны и попытки их теоретического обобщения в виде новых эстетических концепций. Разрабатываются, в частности, новые критерии оценки произведений

искусства и новые категории, призванные «заменить» понятие прекрасного и выполнять ранее присущие ему функции. К таким категориям относятся экспрессия, удовольствие, растроганность, беспокойство и др.

Можно выделить несколько типов красоты: античная (пропорциональная), одухотворенная (эстетика Средневековья), зрелая (эстетика Возрождения), романтическая и современная. Специфика этой области эстетики состоит в том, что здесь человек является не только субъектом и творцом эстетической оценки, но и ее объектом. Выявление механизмов постоянного изменения критериев оценки внешнего вида человека весьма интересно и плодотворно, ибо, указывая на изменчивость идеалов, оно позволяет в каждом отдельном случае выяснить специфику социальной и философской детерминации этой оценки.

Каким образом характерный для нынешней эпохи кризис традиционного понимания прекрасного отражается на современных требованиях к красоте? Хотя современный идеал красоты не получил еще исчерпывающего описания в теоретических категориях, уже можно выявить его основные критерии: существует несомненная связь между основными направлениями современного искусства и развитием художественных критериев оценки красоты. Антиописательность как основная черта современного искусства неразрывно связана с приданием значимости экспрессии и отказом от таких классических критериев оценки, как пропорции, гармония, которые зачастую (например, в греческом искусстве) предполагали отсутствие индивидуального выражения.

Имеющее место постоянное расширение сферы эстетической восприимчивости современного человека, который все чаще начинает трактовать себя как наследника не только классического искусства и средиземноморской культуры, но и искусства и культуры всех времен и народов, приводит к тому, что у него (в результате контакта с искусством и культурой Африки и Азии) изменяется представление об идеальной красоте.

Средства массовой информации и рекламируемые ими образцы идеальных мужчин и женщин повлияли на появление понятия антикрасоты (некрасивый, но интересный). Увеличение заботы о физическом здоровье, проявляющееся в заинтересованности спортом, приводит к молодежно-спортивному образцу красивого человека. Обусловленная всеобщим распространением научной деятельности забота о психической «годности» человека способствует появлению новых критериев его оценки, отбрасывающих идеал бездушной, неосмысленной, невыразительной красоты.

Растущее значение индивидуальности и «мода» на психологизм (достаточно указать на интерес к психоанализу) приводят к тому, что наиболее значимым в человеке оказывается его внутреннее состояние. В этой ситуации вид человека, его лицо трактуются прежде всего как показатель психической экспрессии, эмоционального и интеллектуального опыта и переживаний.

Характерная для нашего времени погоня за обособленностью и оригинальностью во внешнем виде ведет к поиску непохожести, «инаковости» отдельных личностей: часто эта «инаковость» оказывается основным, а порою и единственным критерием оценки вида человека.

Результатом демократизации культуры в широком смысле слова, возможности быстрого повторения возникающих образцов является то, что длительность их существования резко сокращается: этим объясняется многообразие образцов и критериев, функционирующих почти одновременно в одной и той же общности и в одном и том же тине культуры.

Вспомним, что олицетворение красоты в классический период — прекрасный человек, в котором соединились все достоинства, как внешние, так и внутренние (Аристотель). Любовь к прекрасному была также необходимым элементом жизни полиса (Фукидид), так как прекрасными считались такие социальные атрибуты гражданина, как слава, достоинство, честь, имущество, свобода от унижающего труда (Аристотель). Красота, с одной стороны, могла и должна была доставлять удовольствие, а с другой — быть неотделимой от пользы (Сократ, Цицерон). При известных условиях красоту можно отождествлять с добром (Платон). Упадок греческих городов-государств, распад их социальных институтов выразился в эпоху эллинизма в том, что понятие красоты в искусстве и обществе было соотнесено с естественной красотой, которая, по мнению стоиков, разлита в природе и космосе.

Прекрасное не отличается такими свойствами, которые оставалось бы лишь распознать в предмете, оно должно быть засвидетельствовано субъективным моментом, а именно возрастанием чувства жизни в гармоническом соответствии способности воображения и рассудка. Перед лицом прекрасного в природе и искусстве оживает вся совокупность наших духовных сил, их вольная игра.

Феномен прекрасного, который раскрывает искусство, представляется одной из самых ясных и очевидных сторон человеческого опыта. Он не окутан таким туманом таинственности, как религия или мифология, не требует такого же уровня знаний, как наука. Люди живут

в мире красоты, и нам это кажется вполне естественным. Нас окружают великолепные архитектурные сооружения, мы любуемся живописными полотнами, для нас звучат величественные аккорды музыки. Тем не менее в течение многих тысячелетий феномен прекрасного представлял собой загадку. Русский поэт Николай Заболоцкий увидел некрасивую девочку. Ее лицо было лишено тонкости, гармоничности. Но она была беспечной, радостной. Поэт написал такие строчки: «...что есть красота и почему ее обожествляют люди? Сосуд она, в котором пустота, или огонь, мерцающий в сосуде?»

Да, действительно, красота бывает броской, требовательно-навязчивой. Но красота может оказаться тихой, покойной. Это свет изнутри. Он не обжигает, а согревает. Здесь воспользуемся рассказом русского писателя Глеба Ивановича Успенского «Выпрямила». Герой повести вышел из гостиницы и совершенно «неожиданно доплелся» до Лувра. Он пишет о себе так: «Без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея; войдя в музей, я машинально ходил туда и сюда, машинально смотрел на античную скульптуру, в которой, разумеется... ровно ничего не понимал, а чувствовал только усталость, шум в ушах и колотье в висках; — и вдруг, в полном недоумении, сам не зная почему, пораженный чем-то необычайным, непостижимым, остановился перед Венерой Милосской в той большой комнате, которую всякий, бывший в Лувре, знает и, наверное, помнит во всех подробностях.

Я стоял перед ней, смотрел на нее и непрестанно спрашивал самого себя: “Что же такое со мной случилось?” Я спрашивал себя об этом с первого момента, как только увидел статую, потому что с этого же момента я почувствовал, что со мною случилась большая радость... До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. Похожа она видом на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего “хрустнуть” именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, не ощущая даже признаков недавнего сна, и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом.

Я в оба глаза смотрел на эту каменную загадку, допытываясь, отчего так это вышло. Что это такое? Где и в чем тайна этого твердого,

покойного, радостного состояния всего моего существа, неведомо как влившегося в меня? И решительно не мог ответить себе ни на один вопрос; я чувствовал, что нет на языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа...

С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежного самого, так сказать, безукоризненного поведения: сказать что-нибудь не то, что должно, хотя бы даже для того, чтобы не обидеть человека, смолчать о чем-нибудь нехорошем, затаив его в себе, сказать пустую, ничего не значащую фразу, единственно из приличия, делать какое-нибудь дело, которое могло бы отозваться в моей душе малейшим стеснением или, напротив, могло малейшим образом стеснить чужую душу, — теперь, с этого памятного дня, сделалось невыносимым; это значило потерять счастье ощущать себя человеком, которое мне знакомо и которое я не смел убавить даже на волосок...

И все-таки я не мог бы определить, в чем заключается тайна этого художественного произведения и что именно, какие черты, какие линии животворяют, “выпрямляют” и расширяют скомканную человеческую душу. Я постоянно думал об этом и все-таки ничего не мог бы переделать и высказать определенного...

И мысль о том, когда, каким образом человеческое существо будет распрямлено до тех пределов, которые сулит каменная загадка, не разрешая вопроса, тем не менее рисует в вашем воображении бесконечные перспективы человеческого становления, человеческой будущности и зарождает в сердце живую скорбь о несовершенстве современного человека.

Художник создал вам образчик такого человеческого существа, которое вы, считающий себя человеком и живя в теперешнем человеческом обществе, решительно не можете представить способным принять малейшее участие в том порядке жизни, до которого вы дожили. Ваше воображение отказывается представить себе это человеческое существо в каком бы то ни было из теперешних человеческих положений, не нарушая его красоты. Но так как нарушить эту красоту, скомкать ее, искалечить ее в теперешний человеческий тип — дело невыносимое, невозможное, то мысль ваша, печалась о бесконечной “юдоли” настоящего, не может не уноситься мечтою в какое-то бесконечно светлое будущее. И желание выпрямить, высвободить искалеченного теперешнего человека для этого светлого будущего, даже и очертаний уже определенных не имеющего, радостно возникает в душе»¹.

¹ Успенский Г.И. Собр. соч. Т. 7. М., 1957. С. 246-254.

2.4. Возвышенное

Возвышенное — категория эстетики, которая характеризует ценность предметов и явлений, обладающих колоссальной мощью, и таит в себе огромный потенциал, однако остается недостижимой для личности.

Прекрасное есть только то, что относится к вкусу; возвышенное, правда, тоже относится к эстетическому суждению, но не к вкусу. Однако представление о возвышенном может и должно быть само по себе прекрасным, в противном случае оно будет грубым, варварским и претящим вкусу. «Даже изображение злого и уродливого (например, образ олицетворенной смерти у Мильтона) может и должно быть прекрасным, раз предмет должен быть представлен эстетически, пусть это даже Терсит; ибо в противном случае оно либо воспринимается как безвкусица, либо возбуждает отвращение; то и другое порождает стремление оттолкнуть представление, предлагаемое для наслаждения, напротив, красота содержит понятие, призывающее к тесному единению с предметом, т.е. непосредственному наслаждению им»¹.

Словами прекрасная душа высказывает все, что можно сказать о цели глубочайшего единения с ней, ибо величие души и сила души касаются материи (орудий для известных целей), но красота души — чистая форма, которая соединяет в себе все цели, и поэтому там, где она встречается, она подобна мифологическому Эросу, исконно созидающая, но и неземная; эта красота души есть центр, вокруг которого суждение вкуса собирает все свои суждения о чувственном удовольствии, совместимые со свободой рассудка.

Возвышенное, по мысли Канта, есть возбуждающее своей грандиозностью или степенью благоговения величие, приближение к которому (чтобы сделать его соразмерным своим силам) кажется заманчивым, но вместе с тем вызывает страх, отпугивающий тем, что в сравнении с этим величием можно оказаться ничтожно малым в своей собственной оценке (например, гром или высокие, устрашающие горы); при этом, если мы находимся в безопасности, концентрация сил, чтобы схватить это явление, вместе с опасением оказаться неспособным воспринять все его величие возбуждает изумление (приятное чувство, вызываемое непрерывным преодолением страдания).

¹ Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 7. М., 1994. С. 274.

Возвышенное есть противовес прекрасному, но не его противоположность; стремление и попытка возвыситься до схватывания предмета возбуждают в субъекте чувство собственного величия и силы, но вместе с тем мысленное представление о предмете может и должно быть при его описании или изображении всегда прекрасным. Иначе удивление превращается в утрашение, очень отличающееся от восхищения — суждения, при котором удивление не знает границ.

«Величие, не сообразующееся с целью, — огромное. Поэтому писатели, которые хотели возвеличить размер русского государства, — отмечает Кант, — называли его огромным, ибо в этом заключается порицание: будто оно слишком велико для одного властителя. Авантюристом называют человека, склонного впутываться в такие обстоятельства, правдивое повествование о которых напоминает роман»¹.

Следовательно, хотя возвышенное и есть предмет не для вкуса, а для чувства растроганности, но искусное изображение его в описании и воплощении (в деталях) может и должно быть прекрасным, ибо в противном случае оно будет диким, грубым, отталкивающим и противным вкусу.

Кант отмечал, что величие закона внушает благоговение (не страх, который отталкивает, и не прелесть, которая вызывает непринужденность), возбуждающее в подчиненном чувство уважения к своему повелителю, и отсюда чувство возвышенности нашего собственного назначения. Это увлекает нас больше, чем все прекрасное. Например, добродетель в своих последствиях более благодетельна, чем все, что может сделать в мире природа или искусство. Великолепный образ человечества, представленный в этом его облике, хотя и позволяет грациям сопровождать его, но они должны держаться на почтительном расстоянии, если речь идет только о долге².

Специфическое проявление возвышенного в эстетической сфере, и особенно в искусстве, описывается Кантом через категорию гения, в которой раскрывается его понимание эстетической деятельности и творчества, так как гений есть не только понятие, но и представление о произведении, им создаваемом, которое выражается через субъективную целесообразность (свободу творчества) и эстетическую идею. Именно поэтому гений (художник) творит прекрасное и искусство, так как «для суждения о прекрасных предметах... нужен вкус, а для художественного искусства, т.е. для создания таких предметов, нужен гений»³.

¹ Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 7. М., 1994. С. 275.

² Там же. Т. 6. С. 23.

³ Кант И. Собр. соч. В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 325.

2.5. Безобразное

Безобразное — категория эстетики, противоположная прекрасному и выражающая отрицательную эстетическую ценность.

Интерес к маргинальному и безобразному в культуре не является новостью наших дней. Порожденные хаосом химеры существуют с доисторических времен. Анализ безобразного содержится в работах Аристотеля: он показал, что искусное подражание делает безобразное и мертвое приятным взгляду¹. Средневековые художники и мастера Возрождения решали задачу эстетизации безобразного и ужасного с позиций положительного идеала, сопоставляя прекрасное и безобразное. «Постмодернизм, по мнению Г.И. Ермиловой, и продолжает аристотелевскую линию, эстетически осваивая хтонические проявления. Художник создает произведения культуры и тем самым “снимает” отвращение к безобразному, “возносясь” в творческом экстазе. Таким образом, в постмодернистских дискурсах отвращение переплавляется в радость текста, гадкое и отвратительное рушится в сиянии красоты, фобии ускользают под язык и осмеянный ужас трансформируется в комедию»².

Сверхчувственные межличностные различия, вероятно, значительно сильнее различий в чувственных способностях. Чувство безобразного не составляет исключения. Один и тот же объект одним кажется безобразным, другим — прекрасным. Любая классификация привычных терминов, обозначающих любой вид безобразного (в том числе и десятичная, предлагаемая автором), неизбежно грешит схематичностью.

Не является ли искусство бегством от безобразия? Парадоксален факт, что в искусстве наряду с прекрасным создается безобразное (например, Фальстаф). Отвратительный, оскорбительный с точки зрения морали объект может стать предметом искусства лишь в том случае, если он в произведении представлен, а не просто «выставлен». Если же подобный объект навязывается автором, восприятие его вызывает отвращение и возмущение. Аморальное в искусстве может быть смягчено также путем привнесения в произведение контрастирующей с ним добродетели, например в «Томе Джонсе».

Отталкивающее для эстетического чувства может быть таковым и для морального, и наоборот. Существует некий психический бара-

¹ Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.

² Ермилова Г.И. Постмодернизм как феномен культуры конца века // Тезаурусный анализ мировой культуры : сб. науч. трудов. Вып. 3. М., 2006. С. 98.

бан, о который ударяются и безобразное, и аморальное. Безобразие и красоту, которые природе безразличны, мы различаем благодаря некоей способности имеющегося у нас «барабана», равно как различаем позитивное и негативное (достойное и недостойное, подходящее и неподходящее). Отгалкивающий характер безобразного и аморального определяется лишь по степени его сложности.

Подобно злу, безобразие может быть обозначено терминами недостатка, отсутствия (невывразительность, непоследовательность и т.п.). Этот угол зрения не применим к природным объектам, за исключением явлений болезни, вообще органического разрушения и смерти, которую можно называть трагической и роковой силой. Последняя является антитезой любой эстетической диспозиции или категории. Эстетические, моральные и критические способности человека могут противостоять этому «универсальному врагу» и даже «превзойти его и пережить».

Чувство безобразного молчаливо подразумевает некий тип и форму в природных объектах (о землетрясениях и прочих стихийных бедствиях здесь речь не идет), отклонение от которых воспринимается как безобразие. Это нарушение есть противоречие, против которого протестует наше чувство.

Безобразное способно (антитетически) вызывать к жизни новые чувства прекрасного. Однако позитивное отношение к безобразному нельзя назвать иначе как гнусностью. Чувство безобразного скорее следует определять как тревогу при покушении на эстетическую духовность.

Начиная с эпохи романтизма не только усиливается вкус к редкому, причудливому, неожиданному, но и увеличивается предпочтение безобразного. Такое предпочтение в современном искусстве имеет обыкновение одеваться в форму гротеска и темных аллегорий, для чего имеются особые основания.

Способность психики превращать вполне определенные (особенно рационально не объяснимые) переживания в иррациональные и темные символы аллегорической мудрости объясняется принципиально архаической структурой фантазии, руководившей еще поведением первобытного человека. Вследствие принципиально иррациональных особенностей художественного творчества способность фантазии превращать непонятные формы переживания в аллегорические образы особо важна для искусства всех времен и народов. Чем сложнее общественный процесс, чем сильнее тенденция рационализации реальности и сознания в узкоспециальных областях, тем больше работает

фантазия и сильнее стремление к символической аллегоризации в областях, не охваченных рационализацией. Понятно, что именно там, где эстетическая иррациональность (или интуиция) сталкивается с иррациональностью общественного процесса, наиболее энергичными становятся попытки обработать жизненный материал средствами аллегорической символики.

Чтобы отличить красоту, есть, пожалуй, один критерий. Это противоположное представление — образ страшного, безобразного... Что такое страх? Предположим, что нам неизвестны никакие философские постижения этого чувства, Допустим, нам неведомы ни интуиции, ни прозрения древних. Попробуем поразмышлять, что называется, от неведения. Еще не вооруженные опытом поколений, разглядываем газетный снимок. На нем изображен мальчик, жертва чернобыльской катастрофы. Многопалое, точно обрубок, однорукое тело. Жутко? Несомненно. Но страх рождается лишь в то мгновение, когда мы видим глаза ребенка — осмысленные, чистые, страдальческие.

Мир, вообще говоря, полон уродств. Вселенная буквально населена эксцентрическими созданиями. Но разве эти существа способны внушить ужас самой равнодушной природе? Она многолика и затейлива. Страх возникает только от брошенного окрест человеческого взора. Лишь человеку дано поразиться рассогласованности мира, испытать ощущение ужаса и благоговения.

Ощущение красоты или безобразного возникает вместе с человеком. Это удостоверяет наше сознание. Кроме него, некому содрогнуться от того, что сотворила природа и сам Адамов потомок.

Но ощущение страха от безобразного образует целую вселенную. Страх гнездится на всех ярусах человеческого существования, он заполняет не только сознание, но и бездны бессознательного. Во время землетрясения в Армении девочку засыпало обломками обрушившегося здания. Ее нашли и вызволили из томительного плена немецкие спасатели. Услышав речь, знакомую по фильмам, она подняла вверх ручки. Ужас притаился в подсознании. Он только ждет опознавательного знака. В тайниках психики дремлют призраки. Сон разума рождает кошмары.

Ужас гонит не только человека, но и человечество. Грибовидное облако, которое поднялось над Хиросимой, испепелило все живое, оно разрушительно и для психического состояния тех, кто был на спасительном расстоянии от взрыва. Образ вселенской красоты, моментно явленный сознанию, разорвал связующие нити обычного человеческого восприятия. Люди перестали понимать, кто они соб-

ственно такие. Сломалась житейская логика, распалась связь событий. Не только подсознание человека, но и вся родовая память человеческой соборности выплеснули на поверхность психики потоки знаков и предвестий безобразного.

2.6. Ритм

Ритм (*греч.* *rhythmos* — «стройность, соразмерность») — периодическое повторение каких-то явлений через определенные промежутки времени, фундаментальный принцип бытия, который позволяет организовать структурные элементы всей живой и неживой природы.

В древности было замечено, что природа подчиняется определенным ритмам. Сменяются времена года, жизнь замещает смерть, и все это обладает определенной повторяемостью. По мнению американского социолога Льюиса Мамфорда, именно в Древнем Египте реализовалась определенная магия ритма. Он отмечал, что уникальным феноменом египетской культуры можно считать концентрацию рабочей силы и создание основ организаций, которые сделали возможным выполнение работ невиданных ранее масштабов. Все это требовало огромной восприимчивости к ритму. Ведь гигантские инженерные задачи, осуществлённые 5000 лет назад, были невозможны без ритмического единообразия.

Механизация социальной жизни в древней форме ритуала родилась значительно раньше, чем механизация орудий труда. Но как только новый механизм был создан в виде коллективной работы строителей, он начал быстро распространяться. Всюду, где мегамашина была успешно собрана, она приводила к такому увеличению выработки энергии и объема выполняемой деятельности, которое было немыслимо до этого. Вместе с умением концентрировать колоссальные механические силы возник новый вид динамизма, который преодолевал инертность и узкие рамки ограниченной земледельческой культуры абсолютной новизной своих достижений.

Мамфорд разъясняет: примененные царской властью силы машины значительно раздвинули пространственно-временные границы. Работы, для завершения которых когда-то требовалось несколько столетий, теперь проводились за период меньший, чем жизнь одного поколения. По распоряжению царя создавались горы из камня и обожженной глины, пирамиды и зиккураты: фактически весь ландшафт был изменен, в его точных границах и геометрических формах отразились космический порядок и нестигаемая воля человека. Ни одна сложная механи-

ческая машина, хоть сколько-нибудь сравнимая с этим механизмом, нигде не использовалась вплоть до IV в. н.э., когда в Западной Европе получили распространение часы, ветряная и водяная мельницы.

По мнению древнегреческого философа Платона, порядочный и мужественный человек живет в ином ритме, нежели, к примеру, злой человек, отдавшийся безобразию. На самом деле есть ритмы возбуждающие, окрыляющие человека и вдохновляющие его на активные действия. Другие же ритмы расслабляют людей, порождают уныние и тоску. Платон считал, что есть «соответствие между благообразием и ритмичностью, с одной стороны, и уродством и неритмичностью — с другой»¹. Аристотель также толковал ритм как феномен, который помогает обрести душевную гармонию, пробуждает творческие способности. Ритм он считал одним из основных принципов, который определяет взаимодействия человека и мира. В работе «Политика», задумываясь над проблемами воспитания, Аристотель сначала выявляет особенности воздействия на человека ритма и его силы. «Ритм и мелодии, — писал он, — содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств»². Аристотель также указывает на эстетический аспект ритмико-гармонических сочетаний в искусстве, в действительности и в самом человеке. «Да и у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то сродство их (с душою), почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит гармонию в себе»³.

2.7. Мера

Мера — категория, выражающая конкретную определенность, целостность и относительную устойчивость предмета, пределы, в которых связи с другими предметами и развитие не меняют его качества. Многие философы, в том числе Аристотель, Платон, Августин Блаженный, сыграли весомую роль в разработке этой категории. Мера как эталон совершенства соотносилась то с бесконечным духовным основанием упорядоченности всех конечных вещей, т.е. с идеей Бога (объективный идеализм), то с проявлением объективной природной упорядоченности, организованности, расчлененности сущего (материализм). Гегель

¹ Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М., 1972. С. 184.

² Аристотель. Идеи эстетического воспитания. Т. 1. М., 1973. С. 166.

³ Там же. С. 167.

продуктивно пытался применить категорию меры для содержательного анализа истории и определения эстетического идеала.

2.8. Игра

Игра — вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в результатах, а в самом процессе. Уже у Платона можно отыскать отдельные суждения об игровом космосе. Эстетическое «состояние игры» отмечено Кантом. Шиллер представил относительно развернутую теорию искусства как игры. Он предвосхитил интуиции XX в., что именно играющий человек обнаруживает свою сущность. Многие европейские философы и эстетики усматривают источник культуры в способности человека к игровой деятельности. Игра в этом смысле оказывается предпосылкой происхождения культуры (Гадамер, Финк, Хёйзинга). В частности, Гадамер анализировал историю и культуру как своеобразную игру в стихии языка: внутри нее человек оказывается в радикально иной роли, которую он способен нафантазировать.

Хёйзинга в книге «Homo Ludens» (1938) отмечал, что многие животные любят играть. По его мнению, если проанализировать человеческую деятельность до самых пределов нашего сознания, она покажется не более чем игрой. Поэтому он считает, что человеческая культура возникает и развертывается в игре, игра носит символический характер. Игра — не биологическая функция, а явление культуры, которое анализируется на языке эстетического мышления. Игра старше культуры. Понятие культуры, как правило, сопряжено с человеческим сообществом. Человеческая цивилизация не добавила никакого существенного признака к общему понятию игры. Важнейшие виды первоначальной деятельности человеческого общества переплетаются с игрой. Человечество все снова и снова творит миф рядом с миром второй природы, измышленный мир. В мифе и культе рождаются движущие силы культурной жизни.

Хёйзинга делает допущение, что в игре люди имеют дело с функцией живого существа, которая в равной степени может быть детерминирована только биологически, только логически или только этически. Игра есть прежде всего свободная деятельность. Она не «обыденная жизнь» и не жизнь как таковая. Все исследователи подчеркивают незаинтересованный характер игры. Она необходима индивиду как биологическая функция. А социуму нужна в силу заключенного в ней смысла, своей выразительной ценности. Игра скорее, нежели труд, была

формирующим элементом человеческой культуры. Раньше, чем изменять окружающую среду, человек сделал это в своем воображении, в сфере игры. Правильно подчеркивая символический характер игровой деятельности, Хёйзинга обходит главный вопрос культурогенеза. Все животные обладают способностью к игре. Откуда же берется тяга к игре? Фробениус отвергает истолкование этой тяги как врожденного инстинкта. Человек не только увлекается игрой, он создает также культуру. Другие живые существа таким даром почему-то не наделены.

Хёйзинга подчеркивает, что архаическое общество играет так, как играет ребенок или играют животные. Мало-помалу внутрь игры проникает значение священного акта. Говоря о сакральной деятельности народов, нельзя упускать из виду феномен игры. Когда Хёйзинга говорит об игровом элементе культуры, он вовсе не подразумевает, что игра занимает важное место среди других форм жизнедеятельности культуры. Не имеется в виду и то, что культура происходит из игры в результате эволюции. Не следует понимать концепцию Хёйзинги в том смысле, что первоначально игра преобразовалась в нечто, игрой уже не являющееся, и только теперь может быть названа культурой.

Культура возникает в форме игры. Вот исходная предпосылка названной концепции. Культура первоначально разыгрывается. Те виды деятельности, которые прямо направлены на удовлетворение жизненных потребностей (например, охота), в архаическом обществе принимают игровую форму. Человеческое общежитие поднимается до супрабиологических форм, придающих ему высшую степень посредством игры. В этих играх, по мнению Хёйзинги, общество выражает свое понимание жизни и мира.

Концепция игрового генезиса культуры поддерживается в современной эстетике не только Хёйзингой. Феноменолог Е. Финк в работе «Основные феномены человеческого бытия» дает их типологию: смерть, труд, господство, любовь и игра. Игра столь же изначальна, сколь и остальные феномены. Она охватывает всю человеческую жизнь до самого основания, овладевает ею и существенным образом определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком.

Игра, по мнению Финка, пронизывает другие основные феномены человеческого существования. Игра есть исключительная возможность человеческого бытия. Играть может только человек. Ни животное, ни Бог играть не могут. Лишь сущее, конечным образом отнесенное к всеобъемлющему универсуму и при этом пребывающее в промежутке между действительностью и возможностью, существует в игре.

Финк считал, что человек играет один среди всех существ. Игра есть фундаментальная особенность нашего существования, которую не может обойти вниманием никакая антропология. Следовало бы, утверждает автор, когда-нибудь собрать и сравнить игровые обычаи всех времен и народов, зарегистрировать и классифицировать огромное наследие объективированной фантазии, запечатленное в человеческой игре. Это была бы история «изобретений» совсем иных, нежели традиционные артефакты культуры, орудий труда, машин и оружия. Эти «изобретения» могут показаться менее полезными, но в то же время они чрезвычайно необходимы.

С игрой у Финка связано происхождение культуры, ибо без игры человеческое бытие погрузилось бы в растительное существование. Человеческую игру сложнее разграничить с тем, что в биолого-зоологическом исследовании поведения зовется игрой животных. Человек — природное создание, которое неустанно проводит границы, отделяет себя самого от природы. Животное не знает игры-фантазии как общения с возможностями, оно не играет, относя себя к воображаемой видимости. Поскольку для человека игра объемлет все, она и возвышает его над природным царством. Здесь возникает феномен культуры.

2.9. Истина

Истина — гносеологическая характеристика мышления в его отношении к своему предмету. Мысль называется истинной (или просто истиной), если она соответствует своему предмету, т.е. представляет его таким, какой он есть на самом деле. Соответственно ложной называют ту мысль, которая не соответствует своему предмету, т.е. представляет его не таким, каков он есть на самом деле, искажает его¹.

Итак, истина правильное, достоверное отражение предметов и явлений действительности познающим человеком. Истина — это цель человеческого познания. Слово «истина» восходит к старославянскому языку. Оно образовано от «исть» — настоящий, несомненный, действительный с помощью суффикса «-ин». Истина — это бытие, сущее, то, что есть. Истина — это то, что открыто, не утаено от человека.

Истолкование истины как соответствия мысли или образа действительности восходит к античности, поэтому ее называют классической концепцией истины. «...Тот, кто говорит о вещах в соответствии с тем, каковы они есть, говорит истину, тот же, кто говорит о них иначе, — лжет» (Платон). Можно указать на два подхода к проблеме правды

¹ Никифоров А.Л. Истина // Философия: энциклопедический словарь. М., 2004. С. 336.

в искусстве. Одни обвиняют поэтов и писателей в расхождении художественного вымысла с действительностью. Другие считают, что, поскольку цели и законы искусства отличны от познавательных целей науки, критерий правдивости не является существенным при оценке достоинств художественного произведения.

Вероятно, не вполне точны обе стороны. Писатель всегда стремится как можно полнее отразить действительность, заботясь о правдоподобию действующих лиц и обстановки. Например, Джойс, работая в Париже над «Улиссом», выражал тревогу, точно ли он описал ряд улиц и домов в Дублине. Флобер, изображая симптомы отравления мышьяком в «Госпоже Бовари», стремился к максимальной точности. Еще во времена античности было принято определять качество произведения не только с точки зрения чистого мастерства, но и с точки зрения его правдоподобия. Восторгаясь Чосером и Шекспиром, читатель ценит не только глубину их видения, но и их большую эрудицию. Но вот говорят, что Хемингуэй испортил некоторые свои романы об Испании неправдоподобными испанскими диалогами, что Фрост писал порой о проблемах, в действительности не существующих, а Свифт заблуждался в своих рассуждениях о человеческой натуре. Все эти критические замечания исходят из убеждения в необходимости знания писателем жизненного материала.

Ошибочным выглядит тезис, будто литературное произведение не может быть истинным или ложным. При подобном рассуждении художественная литература представляется в виде чего-то возникающего тогда, когда автору нечего сказать миру и о мире. На самом же деле, даже если в произведениях нет ярко выраженной тенденции, из этого вовсе не следует, будто высказывания писателя могут быть истинными или ложными.

Само соотношение между понятиями «правда» и «ложь» не может быть положено в основу художественного произведения. Возьмем в качестве примера юмористические рассказы М. Твена. Как бы вполне серьезные описания грандиозной охоты на слона, охватившей все восточное побережье Соединенных Штатов, смешны именно в силу своей невероятности. Будь мы марсианами, не знающими земных условий и обычаев, мы не смогли бы воспринять юмор рассказов.

Чтобы по достоинству оценить «Путешествия Гулливера», читатель должен знать, в каких случаях вымысел прямо соотносится с определенными реалиями современной Свифту действительности. Сатирическое искажение факта достигает полного эффекта лишь в том случае, если читатель в состоянии оценить его истинное значение. Комизм возникает не сам по себе, а в тесном контакте с действительностью. Эстети-

ческая ценность произведения находится в прямой связи с высказанной в нем правдой о действительности, даже если эта правда подается писателем через намеренное искажение повседневной реальности (в произведениях сатирических и юмористических) при условии, что эта намеренность осознается читателем. И хотя трудно установить, насколько наши представления о действительности соответствуют тому, чем она на самом деле является, мы испытываем потребность различать ложное и истинное, фантастическое и реальное, поверхностное и глубокое. Критерий правдивости имеет весьма существенное значение. Однако было бы ошибочно предполагать, что существуют раз и навсегда установленные правила применения этого критерия. Порой мы требуем от писателя, чтобы он говорил нам правду, порою художественно необходимо, чтобы рассказчик или персонажи говорили неправду. В иных же случаях категория «правда — ложь» может быть несущественной.

Контрольные вопросы

1. Откуда взят термин «категория» ?
2. Когда сложилось направление мысли, сопоставлявшее «прекрасное» и «возвышенное»?
3. Почему Дюфрен предлагал избегать понятия «прекрасное»?
4. Когда родилась идея красоты?
5. Почему красота не была центральным понятием античной эстетики?
6. Как трактовалась красота в эпоху Возрождения?
7. В чем причины упадка идеи красоты?
8. Какие типы красоты выделены в главе?
9. В чем смысл категории «возвышенного»?
10. Почему появилась в эстетике категория «безобразного»?
11. Как можно понимать категорию «истины»?

Литература

- Выготский Л.С.* Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966. № 6.
- Гуревич П.С.* Игра// Культурология. XX в.: энциклопедия. М., 1998. Т. 1. С. 236-237.
- Никитина И.П.* Искусство и культура : философско-эстетическое исследование. М., 2007.
- Столович Л.Н.* Красота. Добро. Истина : очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
- Яковлев Е.* Эстетическое как совершенное. М., 1995.

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

3.1. Сущностный подход к искусству

Граница античного мира и Средневековья проходит между Плотинем и Августином, Средневековья и современной эпохи — между Данте и Петраркой. Границей современной истории и нынешней эпохи можно считать конец XIX — начало XX в.: тогда прервалась непрерывность развития, которое, несмотря на значительные изменения, бесспорно, продолжалось начиная с XV по XIX в.

История понятия «искусство» насчитывает около 2500 лет и, по мнению Татаркевича, делится на два периода: а) с V в. до н.э. по XVI в. н.э., когда искусство понималось как творчество по определенным правилам; б) с 1760 по 1800 г., когда искусство означало созидание красоты. XIX в. стал веком споров о диапазоне искусства.

Отметим определения понятия «искусство» представителями двух противоположных направлений — сторонниками и противниками так называемого сущностного подхода. Последние утверждают, что неправомерно было бы стремиться к тому, чтобы найти какое-либо однозначное определение этого понятия (например, В. Галли, В. Вайтц, В. Кенник). Суть их аргументов сводится к тому, что нельзя давать определение какому-либо предмету, не зная его истинной природы, его основной сути. Употребление такого абстрактного понятия, как искусство, вовсе не предполагает, что во всех объектах, к которым оно применяется, есть нечто общее. Следует избегать, полагают эти авторы, выделения какого-то специфического класса объектов, которые мы обозначаем как произведения искусства.

Отсюда следует, что искусство не обладает суммой необходимых и достаточных свойств и потому какая-либо теория искусства логически несостоятельна. Позиция противников сущностного подхода может считаться вполне корректной, но отнюдь не в силу тех причин, которые они обычно выдвигают. Задача состоит в том, чтобы устранить некоторые ложные препятствия, мешающие задать вопрос: «Что такое искусство?» Можно согласиться с противниками сущностного подхода в том, что неправомерно трактовать искусство как некую единую целостную деятельность, но сомнительно, что этот вопрос можно

плодотворно решить, исходя из методологических позиций Л. Витгенштейна, как это делают большинство приверженцев антисущностного подхода.

Последние подменяют исторические понятия логическими. Критикуя теории традиционной эстетики, некоторые исследователи сами совершают ошибку, свойственную сущностному подходу. Они понимают эстетические теории прошлого как некую неделимую целостную систему. Наибольший интерес представляет мысль о том, что дефиниции искусства, базирующиеся на сущностном подходе, не только бесполезны, но и вредны. Всякий способен отличить то, что обозначается термином «искусство», «произведение искусства»: если попросить любого грамотного человека выбрать с некоего воображаемого склада, наполненного самыми разнообразными предметами, произведения искусства, то он вполне удовлетворительно справится с этой задачей, если только не предлагать ему «научной дефиниции» искусства (типа «предметы, обладающие выразительной формой» или «предметы с ярко выраженным экспрессивным началом»).

Понятно, что аргументы тривиальны, так как доказывают лишь то, что люди способны пользоваться словами, смысл которых не в состоянии точно объяснить. Есть бытовое толкование искусства, но есть и более строгое, философское его осмысление. Результаты предложенного теста во многом зависят от личности участника: малообразованный человек выберет в качестве произведения искусства все тома с рифмованными строчками, в то время как ценитель поэзии может произвести более строгий отбор. Противники сущностного подхода утверждают, что точное определение искусства невозможно, в частности потому, что искусство не представляет собой до конца оформившееся, застывшее явление. Никто не знает, какие формы примет искусство завтрашнего дня. Оно может не уложиться в очерченные нами сегодня границы. Искусство действительно не обладает сущностью, так как оно имеет историю. Именно это важнейшее положение постоянно упускают из виду противники сущностного подхода.

3.2. Теории происхождения искусства

3.2.1. Психологические теории искусства

Эти теории имеют явное и осязаемое преимущество перед любыми метафизическими теориями: они вовсе не обязаны давать общую теорию прекрасного; они ограничиваются гораздо более узкими преде-

лами, поскольку касаются только факта прекрасного и заняты лишь описательным характером самого этого факта. Первая задача психологического анализа — определить класс феноменов, к которым относится наш опыт прекрасного. А это нетрудная проблема. Никто ведь не отрицает, что искусство дает высшее наслаждение, может быть, даже самое длительное и интенсивное наслаждение, доступное природе человека. Как только мы ограничиваемся этим психологическим подходом, тайна искусства представляется раскрытой: нет ничего менее таинственного, чем наслаждение и страдание. Нелепо было бы ставить под вопрос эти хорошо известные явления — феномены не только человеческой жизни, но и жизни вообще. Если подключить сюда наш эстетический опыт, то у нас не останется никаких неясностей в вопросе о характере красоты и искусства.

В пользу такого решения говорит его абсолютная простота. Однако все эти теории эстетического гедонизма имеют определенные качественные недостатки. Они начинают с утверждения простого, несомненного, очевидного факта, но последующие шаги сразу же уводят от цели и приводят в тупик. Наслаждение — это непосредственная данность нашего опыта. Но когда мы делаем это психологическим принципом, его значение становится туманным или, по крайней мере, двойственным. Термин распространяется на столь широкое поле, что покрывает самые разнообразные и разнородные явления. Заманчиво, конечно, ввести термин такого широкого значения, чтобы включить самые разнообразные феномены. Но если поддаться этому искушению, окажешься перед опасностью упустить из виду важные и существенные различия.

Э. Кассирер считал, что системы этического и эстетического гедонизма всегда были склонны к забвению этих специфических различий. Но Кант ставил эту проблему в характерном замечании в «Критике практического разума». Если определение нашей воли, рассуждает он, основывается на чувстве удовольствия или неудовольствия, которое мы связываем с той или другой причиной, то нам совершенно безразлично, какой способ представления оказывает на нас воздействие. Для его выбора имеет значение только то, насколько сильно и длительно это удовольствие, легко ли оно достижимо и может ли оно повторяться часто. «Тому, кому нужны деньги на расходы, совершенно безразлично, добыта ли их материя — золото — из недр гор или речного песка, лишь бы цена его была везде одинакова; точно так же ни один человек, если дело касается только удовольствия жизни, не спрашивает, какие это представления — рассудка или чувств, а интересуется только тем,

в какой мере и какое удовольствие он может получить от них на максимально длительное время»¹.

Если удовольствие есть общий знаменатель, тогда только степень, а не род удовольствий, какими бы они ни были, находится на одном и том же уровне, их психологический и биологический источник можно проследить.

В современной мысли теория эстетического гедонизма нашла наиболее ясное выражение в концепции американского философа Джорджа Сантаяны (1863—1952). По его мнению, красота есть удовольствие, рассматриваемое как качество вещей: это «объективированное удовольствие». Но, по мнению Кассирера, именно это уход от вопроса. Как удовольствие — самое субъективное состояние духа — вообще может быть объективировано? Наука, говорил Сантаяна, «есть ответ на потребность в информации, от науки мы требуем всей истины и ничего, кроме истины. Искусство есть ответ на потребность в развлечении, ...и истина включена в него только в той мере, в какой она содействует этим целям».

Однако если бы это было целью искусства, мы должны были бы утверждать, что искусство в своих высших проявлениях не может достичь этой реальной цели. «Потребность в развлечении» может быть удовлетворена другими средствами гораздо лучше и дешевле. Немыслимо полагать, что великие художники работали во имя этой цели, что Микеланджело строил собор Св. Петра, что Данте или Мильтон писали свои поэмы ради развлечения. Если искусство и есть удовольствие, то удовольствие не от вещей, а от форм. Наслаждение формами совершенно отлично от наслаждения вещами или чувственными впечатлениями. Формы не могут просто запечатлеваться в умах: их надо произвести, чтобы почувствовать их красоту. Это обычный ход мысли всех древних и современных систем гедонизма в эстетике: они предлагают нам психологическую теорию эстетического удовольствия, которая никак не в состоянии учесть фундаментальный факт эстетического творчества.

В эстетической жизни дан опыт радикального преобразования. Само удовольствие уже не просто чувство, аффект, оно становится функцией. Так же, как и «художественный глаз», реагирующий на чувственные впечатления или воспроизводящий их. Его деятельность не ограничивается получением или регистрацией впечатлений от внешних вещей либо комбинированием этих впечатлений новым и произвольным способом. Великий художник или музыкант характеризу-

¹ *Кант И.* Критика практического разума // Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 4. Ч. 1. С. 337.

ется не чувствительностью к цвету или звуку, а своей способностью извлекать из этого статичного материала динамическую жизнь форм. Только в этом смысле можно считать, что удовольствие, получаемое от искусства, может быть объективировано. Следовательно, определение красоты как «объективированного удовольствия» содержит целую проблему в свернутом виде. Объективирование — всегда конструктивный процесс. Физический мир — мир устойчивых постоянных вещей и качеств — не просто пучок чувственных данных, так же как мир искусства — не связка чувств и эмоций. Первый зависит от актов теоретической объективизации — объективирования в понятиях или научных конструктах; второй — от формообразующих актов другого типа: актов созерцания.

Нельзя понять произведение искусства, подчиняя его логическим правилам. Учебник поэтики не может научить создавать прекрасные поэмы, ибо искусство проистекает из других, гораздо более глубоких источников. Чтобы открыть эти источники, надо прежде всего отказаться от наших обычных стандартов, погрузиться в тайны нашей бессознательной жизни. Художник должен преследовать свою цель сомнамбулически, без всяких помех или контроля со стороны сознательной деятельности.

3.2.2. Теория подражания

Многие теоретики считают, что подражание — главный инстинкт, неустранимый факт человеческой природы. «Подражание, — писал Аристотель, — присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания». Но подражание — также неисчерпаемый источник наслаждения, и это доказывается тем, что мы наслаждаемся самими реалистическими воспроизведениями в искусстве тех предметов, созерцать которые в действительности нам неприятно, например низших животных или мертвого тела. Аристотель описывал это наслаждение скорее как теоретический, чем специфически эстетический опыт: «...Приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения смотрят (они. — П.Г.) с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что (есть что-либо — П.Г.) единичное, например, что это -- такой-то...»¹

Оценивая эти мысли Аристотеля, Кассирер отмечает, что на первый взгляд такой принцип применим разве что к репрезентативным искус-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 48—49.

ствам, т.е. к искусствам, основанным на представлениях. Его, однако, нетрудно перенести на все другие формы. Даже музыка становится образом вещей. Даже игра на флейте и танец не что иное, как подражание, поскольку флейтист или танцовщик в своих ритмах представляют человеческие характеры, действия и состояния¹. И вся история поэзии вдохновлена словами Симонида: «Живопись — поэзия немая, поэзия же — говорящая живопись». Поэзия отлична от живописи лишь средствами и способами подражания, а не самой общей им функцией подражания.

Разумеется, комментируя эти суждения, Кассирер замечает, что даже наиболее радикальные теории подражания не были нацелены на то, чтобы свести произведения искусства к одному лишь механическому воспроизведению реальности. Все они в той или иной степени должны были допустить творческую способность художника. Оба эти требования нелегко согласовать друг с другом: если подражание — истинная цель искусства, то ясно, что спонтанность, творческая сила художника — скорее разрушительный, нежели созидательный фактор.

Действительно, классические теории подражания не могут отрицать эту беспорядочность, привносимую субъективностью художника, однако они вводят ее в надлежащие рамки и подчиняют общим правилам. Таким образом, этот принцип («искусство — обезьяна природы») не должен приниматься в строгом и безоговорочном смысле, поскольку даже природа не безгрешна и она не всегда достигает своих целей. В таких случаях искусство должно прийти ей на помощь — исправить и усовершенствовать ее.

Но естество его туманит мглой,
Как если б мастер проявлял уменье,
Но действовал дрожащею рукой.

Если «всякая красота — истина», то вовсе «не всякая истина — красота». Чтобы достичь высшей красоты, валено не только воспроизвести природу, но и отойти, отклониться от нее. Определить меру, правильные пропорции этого уклонения — одна из важнейших задач теории искусства. Аристотель утверждал, что для целей поэзии предпочтительнее убедительная невозможность, нежели неубедительная возможность. Верный ответ на критическое возражение, что Зевксис рисовал людей, которые никогда не могли бы существовать реально, состоит в том, что именно лучшему они должны быть подобны, ибо художник должен превосходить образец².

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 39—41.

² Там же. С. 123.

Античная традиция зафиксировала спор между Зевксисом и Паррасием о степени правдоподобия живописи. Зевксис нарисовал виноградную гроздь, на которую слетелись птицы. Паррасий предложил сопернику взглянуть на один из его холстов, покрытый тряпкой, которая при попытке ее снять оказалась нарисованной. Голландская живопись — картина Паррасия: полная иллюзия приземленной реальности, например портрет кирпича.

Теория подражания нашла приверженцев и среди неоклассицистов — от итальянцев XVI в. до аббата Батте, автора книги «Изящные искусства, сведенные к одному общему принципу» (1747). Искусство не должно воспроизводить природу в общем и безразличном смысле: оно воспроизводит прекрасную природу. Однако, если подражание — цель искусства, само понятие этой самой «прекрасной природы» становится проблематичным. Ибо как можно усовершенствовать образец, не исказив его? Как можно превзойти реальность вещей, не поступаясь законами правды? С точки зрения этой теории, поэзия и искусство вообще никогда не могут быть ничем, кроме приятного заблуждения.

Такой же точки зрения придерживался в XIX в. выдающийся французский философ, историк, психолог Ипполит Тэн (1828—1893). О мировом искусстве, его жанрах и этапах развития написано множество книг. Однако вряд ли может считать себя сведущим в этой области тот, кто незнаком с произведениями Тэна. Его сочинения, изданные на русском языке несколько лет назад, стали библиографической редкостью. Между тем в наши дни, когда возрос интерес к познанию сущности, природы, закономерностей создания произведений культуры, ее развитию, настало время для пытливого и внимательного чтения работ Тэна. Наряду с трудами датского ученого Брандеса и российского Александра Веселовского его книга «Философия искусства» составляет классику культурфилософской и искусствоведческой мысли.

Тэн создал произведения, не имеющие аналогов по универсальности и богатству материала, исследовательскому кругозору и строгой фактологии. Исследовательская добросовестность философа не нуждается в рекомендациях. Идет ли речь о средневековой цивилизации и готической архитектуре, великих художниках Возрождения или духовном родстве греков и латинян, сравнении лирической поэзии греков с поэзией современных ему народов, типах реалистической или комической литературы, в работах Тэна нет приблизительных либо неточных деталей, поверхностных оценок.

Обратимся к щедрой мозаике фактов, проницательных наблюдений и выводов, которые позволяют воссоздать силуэты эпох развития

культуры. Когда Тэн сравнивает периоды расцвета или упадка, он не ограничивается двумя-тремя иллюстрациями. Исследователь говорит о литературе, музыке, скульптуре, живописи. Он вводит нас в мир культурных феноменов разного ранга и разного смысла.

В соответствии с установками классического позитивизма Тэн отдает предпочтение факту. Конечно, у кого-то, привыкшего к иной методологии, это может вызвать психологическую дискомфортность. Зачем это почти естественно-научное перечисление конкретных событий, деталей? Но вот по здравому размышлению улавливаем: за минувшие десятилетия преобразовались оценки, сменились пристрастия. Что же осталось нетронутым? Верховенство его величества Факта. Да, такими были, можно полагать, древние живописцы Помпеи и Равенны. Тождествен классический стиль при Людовике XIV. Узнаваемы статуи на гробнице Медичи. Самодовлет живое тело, запечатленное на полотне художника. Живописцы-реалисты в Италии схожи с анатомами. Конкретны и выразительны символические и мистические итальянские школы.

Факт предельно значим, когда речь идет о культурно-исторической школе, поскольку именно разносторонней фактуры не хватает многим «всеобщим историям искусств». Но примеры вовсе не представлены Тэном обособленно. Они выражают стремление воскресить образ культурной эпохи, передают ее аромат и неповторимость. Произведение искусства, по мысли французского искусствоведа, не есть нечто единичное, отдельное. Картина, трагедия, статуя — непременная часть целого. Речь идет не только о творчестве художника, которое выражает единство стиля. Воссоздается акустика времени. Рельефной, исторически конкретной оказывается общественная обстановка.

Однако как оценить философско-искусствоведческую концепцию автора? Одно дело, когда Тэн рассказывает о гимнастике во времена Гомера или о малых фламандцах. Другое — когда он рассуждает о типологии искусств. Третье — когда заявляет, что буквальное подражание не является целью искусства. Фотограф, аналитик, теоретик, эксперт. Чему же довериться? Ведь кроме описания явлений, регистрации фактов в книге немало теоретических рассуждений, обобщающих соображений. Неужели нет иной путеводной нити, кроме позитивистской?

Время расставляет собственные акценты. Наивно сегодня кроить философию по меркам точной науки. Да и сама наука все чаще рассматривается лишь как специфическая форма организации духовного опыта. Бурное развитие гуманитарного, антропологического знания лишает привлекательности идею строгого естественно-научного мыш-

ления. Не стоит отождествлять философию со своеобразной ботаникой; у нее совсем иное предназначение. И хотя позитивизм во многом выглядит сегодня уязвимым, идеал строгой рациональности сохраняет свое значение и в наши дни, в том числе и в культурфилософии. Если говорить об общей направленности тэновского анализа, то он ближе всего по своему духу к современным попыткам раскрыть коллективную ментальность, т.е. передать исходные типы мышления, господствующие в конкретном обществе, особенности душевного склада людей, психологические черты эпохи.

Раскрывая собственный вариант философии истории и искусства, Тэн выдвигал понятие «основной характер» (предвестие последующих формул в философии — «национальный характер», «социальный характер»). Имелся в виду главенствующий тип человека, который появляется в конкретном обществе и затем воспроизводится в искусстве. Стало быть, исследователя интересовал не общий план истории, не анонимные социальные структуры, а именно всечеловеческое, как оно проявляется в разное историческое время.

На содержание антропологически трактуемого характера, по Тэну, оказывают воздействие три фактора: раса, т.е. наследственные свойства, среда и момент, проще говоря — историческая эпоха.

Мысль Тэна не исключает того, что многие процессы в культуре возникают вообще на уровне коллективного бессознательного. Мы не знаем, кто является автором тех или иных традиций, идущих из глубины веков. Культурные феномены нередко восходят к глубинам психики. Национальные, расовые компоненты чрезвычайно важны в той же мере, как и общесоциологические факторы. Кроме расовой принадлежности и существующих исторических условий Тэн весьма большое значение придавал понятию среды, т.е. психического, духовного, культурного, социального окружения. Весьма значимыми оказывались «моральная температура» или «состояние умов и нравов» (мы, возможно, сказали бы сегодня: ценностные предпочтения людей).

Разумеется, психологические процессы не следует сводить к физиологическим реакциям. Однако целесообразно ли естественную органику изгонять из «наук о духе»? Создавая типологию искусств, Тэн опирается на теорию аналогий, усматривая определенные прототипы собственных классификаций в тех усилиях, с помощью которых французский зоолог Жоффруа Сент-Илер объяснил строение животных, а И.В. Гёте — различия между биологическим и социальным? Такой вывод был бы поспешным и тенденциозным. Изучая социум, важно,

конечно, видеть его специфику. Но разве не разумно проследить в обществе те же закономерности, которые обнаруживаются в природе?

После неокантианцев «науки о природе» традиционно противопоставляли «наукам о духе». Величие естественных наук, как подчеркивал немецкий философ-феноменолог Э. Гуссерль, состоит в том, что они не довольствуются эмпиризмом. Что касается духовности человека, то она опирается на человеческую природу. Духовная жизнь человека укоренена не только в социальных связях, но и в его телесности, а каждая человеческая общность — в телесности конкретных людей, которые являются членами этой общности. Феноменолог прав: историк не может рассматривать историю Древней Греции, не принимая во внимание физической географии страны, не может изучать ее архитектуру без учета строительных материалов. Тэну это было предельно ясно.

3.2.3. Теория эмоциональной природы искусства

В области эстетики именем Руссо отмечен решающий поворотный пункт в общей истории идей. Руссо отбросил целиком всю классическую и неоклассическую традицию в теории искусства. Для него искусство — не описание или воспроизведение эмпирического мира, а половежье эмоций и страстей. «Новая Элоиза» Руссо утверждала бытие радикально новой силы. Принцип подражания, господствовавший на протяжении столетий, уступил отныне место новой концепции и новому идеалу — идеалу «характера искусства». С этого момента, подчеркивает Кассирер, можно проследить триумфальное шествие этого принципа через всю европейскую литературу. В Германии примеру Руссо следовали Гердер и Гёте. Вся теория прекрасного обрела новую форму. Красота, в традиционном смысле слова, — отнюдь не единственная цель искусства: фактически это лишь вторичная и производная черта его. «Не позволяй недоразумению разобщить нас, — предупреждает Гёте в статье «О немецком зодчестве», — не позволяй, чтобы рыхлое учение о модной красивости отстранило тебя от восприятия суровой мощи, а изнеженные чувства стали способны лишь на восхищение ничего не знающей прилаженностью. Они хотят внушить вам, что изящные искусства возникли из якобы присущей людям потребности украшать окружающие их предметы. Не правда!

Искусство долго формируется, прежде чем сделаться красивым, и все равно это подлинное, великое искусство, часто более подлинное и великое, чем искусство красивое. Ведь человек по природе своей создатель, и этот врожденный дар пробуждается в нем, коль скоро его существование обеспечено... Так, дикарь расписывает фантастиче-

скими штрихами, устрашающими фигурками, размалевывает яркими красками кокосовые орехи, перья и свое тело. И пусть формы таких изображений совершенно произвольны, искусство обойдется без знания и соблюдения пропорций, ибо наитие придаст ему характерную цельность.

Это характерное искусство и есть единственно подлинное искусство. Если его творения порождены искренним, глубоким, цельным, самобытным чувством, если оно живет, не заботясь ни о чем, ему чуждом, более того, не ведая о нем, — неважно, родилось ли оно из первобытной суровости или изощренной утонченности, — оно всегда останется живым и цельным»¹.

По словам Кассирера, Руссо и Гёте — зачинателей нового периода эстетической теории, — характерное искусство одержало решительную победу над подражательным. Но чтобы понять это характерное искусство в его подлинном смысле, необходимо избежать его односторонней интерпретации. Одного подчеркивания эмоциональной стороны произведения искусства еще недостаточно. Верно, что всякое характерное или выразительное искусство — это «спонтанный поток сильных чувств». Однако если бы мы приняли это определение английского поэта Уильяма Вордсворта безоговорочно, мы пришли бы всего-навсего к перемене обозначений, а не к решающему изменению значений. В этом случае искусство должно было бы остаться деятельностью воспроизведения, — только не вещей, физических объектов, а нашей внутренней жизни, наших аффектов и эмоций. Можно сказать, что в этом случае мы заменяем звукоподражательную модель искусства теорией восклицаний. Правда, это все же не тот смысл, в котором термин «характерное искусство» понимал Гёте.

Гёте не пренебрегал объективной стороной своей поэзии. Искусство действительно выразительно, но оно не может быть выразительным, не создавая формы. И этот формообразовательный процесс осуществляется в том или ином чувственном материале. Кассирер считает, что во многих эстетических теориях — особенно у итальянского философа Бенедетто Кроче (1866—1952) с его учениками и последователями — этот материальный фактор забывают или преуменьшают. Кроче интересовался только самим фактом экспрессивности, а не средствами выражения. Он полагал, что средство не соотносится ни с характером, ни с ценностью произведения искусства. Здесь важна лишь интуиция художника, а не способ воплощения этой интуиции в том или ином материале. Материал имеет техническое, а не эстетическое значение.

¹ Гёте И.В. О немецком зодчестве / Сочинения. В 10 т. Т. 10. С. 13.

Философия Кроче — это философия духа, придающая особое значение чисто духовному характеру произведения искусства. Но в его теории вся духовная энергия сосредоточивается и тратится лишь на формирование интуиции. Когда этот процесс завершен, тогда окончено и художественное творчество. Все дальнейшее есть внешнее воспроизведение, необходимое для передачи интуиции, но лишенное всякого значения по отношению к ее сущности. Однако для великого художника, музыканта или поэта цвета, линии, ритмы и слова — это не только составные части их технического оснащения, но и необходимые моменты самого творческого процесса.

Все это верно как для специфически выразительных, так и для репрезентативных искусств. Даже в лирической поэзии эмоция — не единственная и не решающая черта. Конечно, великие лирические поэты способны на глубочайшие эмоции, художник, не наделенный сильными чувствами, никогда ничего не может создать, кроме поверхностного и легкомысленного искусства. Однако из этого не следует, что функция лирической поэзии и искусства вообще может быть адекватно описана как способность художника «освободить душу от чувств».

«Единственное стремление художника, — писал английский философ Р. Дж. Коллингвуд, — это выразить данную эмоцию. Выразить данную эмоцию — значит выразить ее хорошо... Каждое высказывание и каждый жест — это произведение искусства» Но и здесь целостность творческого процесса, — предпосылка одновременно и создания, и созерцания произведения искусства, — остается в стороне. Каждый жест — не более произведение искусства, нежели каждое восклицание — акт речи. И жест, и восклицание лишены одной существенной и необходимой черты: то и другое произвольные, инстинктивные реакции, в них нет подлинной спонтанности.

Для языковой и художественной экспрессии необходима целесообразность: в каждом речевом акте и каждом художественном творении обнаруживается определенная телеологическая структура. Актер в драме действительно «играет» свою партию. Каждое отдельное высказывание — часть связанного структурированного целого. Ударение и ритм в словах, модуляции голоса, смена выражений лица, жестов — все это ведет к одной цели: воплощению человеческого характера. Но все это не просто «выражение» — это ведь и представление, и интерпретация. Даже лирическое стихотворение не находится в стороне от этой общей тенденции искусства. Лирический поэт — не просто человек,

¹ Collingwood R. The Principles of Art. N.Y., 1958. P. 40.

который выражает свои чувства, испытывая удовольствие. Пребывание во власти эмоций — это сентиментальность, а вовсе не искусство. Художник, поглощенный не созерцанием и созданием форм, а скорее своими собственными удовольствиями и наслаждением «сладостью скорби», становится сентименталистом.

Вряд ли поэтому, отмечает Кассирер, можно приписать лирическому искусству больший субъективный характер, чем всем другим формам искусства: ведь в нем происходят те же самые процессы воплощения и объективации. «Поэзию пишут не идеями, а словами», — сказал Малларме¹. Поэзия пишется образами, звуками и ритмами, которые сливаются в неделимое целое, подобно стихам и действию в драматическом произведении. В каждом великом лирическом произведении есть это конкретное и неразделимое единство.

«Подобно всем другим символическим формам, искусство не есть всего лишь воспроизведение готовой, данной реальности. Это один из путей, ведущих к субъективной точке зрения на вещи и человеческую жизнь; это не подражание реальности, а ее открытие. Однако искусство открывает природу не в том смысле, в каком ученый использует термин “природа”. Язык и наука — два главных процесса, с помощью которых мы устанавливаем и определяем наши понятия о внешнем мире. Чтобы придать нашим чувственным впечатлениям объективное значение, мы должны классифицировать их и подвести под общие понятия и правила. Такая классификация — результат постоянного стремления к упрощению. Произведение искусства в некотором роде включает такой акт сгущения и концентрации. Когда Аристотель хотел описать реальное различие между поэзией и историей, он особенно подчеркивал значение такого процесса»².

Контрольные вопросы

1. Когда появилось понятие искусства?
2. В чем смысл сущностного подхода к искусству?
3. В чем суть психологических теорий происхождения искусства?
4. В творчестве какого философа нашла ясное выражение теория эстетического гедонизма?
5. Кто считал подражание главным инстинктом?
6. В чем смысл спора между Зевксисом и Паррасием?
7. Какова суть позитивистской концепции И. Тэна?

¹ Стефан Малларме (1842—1898) — французский поэт.

² Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 609.

8. С именем какого философа связана теория эмоционального происхождения искусства?
9. Почему Аристотель проводил различие между поэзией и историей?

Литература

Бородай Ю.М. Эротика - смерть - табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996.

Роднянская И.Б. Художественность // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 609.

Ястребова Н.А. Искусство и эстетический идеал. М., 1975.

ГЛАВА 4. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА

4.1. Мимесис

Мимесис (*греч.* *mimesis* — «подражание») — эстетическая категория, введенная Аристотелем, которая определяет отношения между произведением и внешним миром. Платон скептически относился к мимесису, поскольку сомневался в подражательной силе слова. Порождающую способность космоса он ставил в зависимость от способности к растворению, вбиранию части целым. Русский исследователь Н. Гринцер стремится дать этому термину современное толкование. Мимесис понимается как внутренний порядок трагедии¹. Однако, по мнению С. Макуренковой, нельзя понять этот термин вне сакрально-ритуальной практики. Иначе искажается изначальный смысл слова².

Мимесис различает искусства, дополняющие природу новыми образами, и миметические искусства (скульптура, поэзия и частично музыка), которые подражают природе, но не копируют ее. Мимесис в широком смысле — это подражание действительности в искусстве.

Долгое время эстетики рассматривали искусство как подготовительную ступень в иерархии человеческого знания и человеческой жизни. Искусство считалось лишь подготовительным средством для достижения более высокой цели. «В философии искусства, — пишет Э. Кассирер, — выявляется тот же самый конфликт между двумя противоречивыми тенденциями, с которыми мы сталкиваемся в философии языка. Это, конечно, не просто историческое совпадение. В обоих случаях этот конфликт обусловлен одним и тем же глубинным разрывом в нашем истолковании реальности. Язык и искусство постоянно балансируют между двумя полюсами — объективным и субъективным. Нет такой теории языка или теории искусства, которые могли бы забыть или обойти один из этих полюсов, хотя акцентироваться может то один, то другой»³.

В первом случае язык и искусство подпадают под общую рубрику категории подражания, их главная функция при этом — миметическая.

¹ Гринцер Н.П., Гринцер П.Л. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 293.

² Макуренкова С. Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004. С. 143.

³ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1988. С. 603.

Язык происходит из подражания звукам, искусство — из подражания внешним вещам. Подражание — главный инстинкт, неустранимый факт человеческой природы.

Понятие прекрасного используется в самых различных значениях, хотя в нем сохраняется нечто от старого, изначального смысла греческого слова *kalon*. В определенной ситуации мы связываем понятие прекрасного с тем, что освящено традицией, признано в обществе или нечто в этом роде. В нашей языковой памяти, как подметил Г. Гадамер, продолжает жить выражение «прекрасная нравственность», с помощью которого в немецком идеализме (Шиллер, Гегель) характеризовались греческая государственность и греческие нравы, противостоящие механическому бездушию современной государственной машины.

Это выражение, по словам немецкого философа, нельзя понимать буквально. Оно означает не то, что нравственность пошла навстречу помпезности и декоративному великолепию, а лишь то, что она представлена и присутствует во всех формах совместной жизни, пронизывает все и таким образом позволяет человеку в его собственном мире обнаруживать самого себя. И для нас это определение прекрасного как пользующегося всеобщим признанием и одобрением еще остается убедительным. Естественно, что с точки зрения нашего понимания прекрасного нельзя спросить, почему нечто нравится. Прекрасное является своего рода самоопределением, излучающим радость самовыражения, не связанным ни с пользой, ни с целесообразностью.

Что же познает человек в результате общения с прекрасным, и в особенности с искусством? Основной вывод Гадамера таков: нельзя говорить о простой передаче или сообщении смысла. Если бы дело обстояло так, то познаваемое при этом составляло бы лишь часть общего смыслового ожидания теоретического разума. Если следовать идеалистам, например Гегелю, в определении прекрасного в искусстве как чувственной видимости идеи (само по себе оно является гениальным возвращением к рассуждениям Платона о единстве добра и красоты), с необходимостью придется предположить, что можно превзойти этот род проявления истины и что как раз философская мысль, имеющая дело с идеями, и есть высшая и наиболее адекватная форма постижения этих истин.

Начиная с Канта и немецких романтиков, в западной философии искусства утвердился подход, согласно которому основу художественной деятельности образует творческая субъективность. Этой эстетической позиции («эстетика гениальности» или «эстетика гения») Гадамер противопоставляет эстетику мимесиса, опираясь при этом на

античную, и прежде всего платоновскую, традицию. С культом художественной индивидуальности резко контрастируют, например, такие слова Платона: «Если бы поэт нигде не скрывал себя, его творчество и повествование оказались бы чуждыми подражанию»¹.

Но как раз понятие «гений» сегодня попало под подозрение. Никто, и всего меньше те, кто с глубоким пониманием следит за новым искусством, сегодня уже не готов принимать речи о сновидческой, сомнамбулической безошибочности гениального творца за чистую монету. Мы должны поэтому поостеречься, прежде чем прилагать кантовскую философию непосредственно к современной живописи.

Аристотель вовсе не строил теорию искусства в широком смысле слова, тем более теорию изобразительных искусств, хотя мысль Аристотеля сформировалась в IV в. — веке греческой живописи. Понятие «подражание» явно должно иметь силу для всего поэтического искусства вообще. Аристотель бросает походя взор и в сторону изобразительного искусства, а именно живописи, прослеживая аналогию. Что он подразумевает, говоря, что искусство есть мимесис, подражание? Он ссылается в подкрепление этого тезиса прежде всего на то, что человеку присуще стремление к подражанию и что человек от природы радуется подражанию. В этой связи мы читаем высказывание, вызвавшее в Новое время критику и противодействие, но у Аристотеля выступающее в чисто описательном смысле, что радость от подражания — это радость узнавания. Контекст, в котором такое говорится, явно самый обыденный и простонародный.

Аристотель напоминает среди прочего о том, с какой охотой занимаются подражанием дети. Что такое радость от узнавания, можно видеть из игры в переодевание, и у детей особенно. Для детей, между прочим, нет ничего огорчительнее, чем когда их не принимают за тех, в кого они переоделись. При подражании должен, стало быть, узнаваться вовсе не ребенок, который переоделся, а то, чему он подражает. Вот простейший мотив всякого мимического поведения и представления. Узнавание свидетельствует и подтверждает, что благодаря мимическому поведению нечто сделано присутствующим, имеется налицо. Смысл мимического представления вовсе не в том, чтобы при узнавании изображенного учитывать степень отождествления и уподобления оригиналу

«Узнавать не только философам сладостнейшее дело, но и всем другим также, только они редко этому причастны. И они радуются, видя

¹ Платон. Государство. III393 d.

изображения, потому что при разглядывании им случается узнавать и рассуждать, что есть каждая вещь, например, “вот это — тот”». Аристотель не ставит здесь пределов «узнаваемому», последнему ничто не мешает быть и философски глубоким, и чисто интеллектуальным. Цель художественного изображения — возможность «узнать» в нем то, что человек тем или иным образом «видел», не исключено, что во сне, в мечте. Детальная похожесть изображения при этом малосущественна и чуть ли не излишня: безобразное и мертвое радует нас в изображении, говорит Аристотель, и добавляет, словно беря худший случай: «даже в самом точном». Строго говоря, перевод «мимесиса» как «подражания» вводит в заблуждение: «мимесис» скорее «образотворчество»¹.

Ту же мысль можно увидеть, конечно, и в платоновской критике искусства. Искусство потому так презренно, что оно отстоит от истины, причем не на одну ступень. Искусство ведь только подражает облику вещей. А вещи в свою очередь тоже лишь случайные, изменчивые подражания своим вечным прообразами, своему существу, своей идее. Искусство, на три ступени отстоящее от истины, есть поэтому подражание подражанию, всегда гигантским расстоянием отделенное от истины.

Гадамеру кажется, это учение Платона очень иронично, диалектично, и Аристотель относится к нему с некоторой корректировкой. Он хочет поставить диалектическую мысль Платона с головы на ноги, ибо нет никакого сомнения; существо подражания состоит как раз в том, что мы видим в изображающем изображенное. Изображение хочет быть истинным, таким убедительным, чтобы зритель вообще не думал о том, что в изображении нет «действительности». Не отмысливание изображенного от изображения, но неотличение, идентификация — вот способ, каким осуществляется узнавание, как и познание, истинного. Ведь что такое, собственно, узнавание? Узнать не значит еще раз увидеть вещь, которую мы однажды уже видели. Не будет, конечно, никаким узнаванием, если человек еще раз увидит нечто когда-то виденное им, не заметив, что он это уже однажды видел. Узнать — значит, наоборот, опознать вещь как некогда виденную. В этом «как», между прочим, заключена вся загадка. Имеется в виду не чудо памяти, а чудо познания, кроющееся здесь. Ибо когда человек кого-то или что-то узнает, то видит узнанное освободившимся от случайности как его теперешнего, так и его тогдашнего состояния.

В узнавании заложено, что мы видим увиденное в свете того пребывающего, существенного в нем, что уже не затуманивается случайны-

¹ Аристотель. Поэтика. 1448 б. 12—17.

ми обстоятельствами его первого или второго явления. Этим создается узнавание. И оно-то оказывается причиной радости, доставляемой подражанием. Стало быть, при подражании приоткрывается как раз подлинное существо вещи. Это очень далеко от всякой натуралистической теории, но также и от всякого классицизма. Подражание природе, таким образом, не означает, что подражание неизбежно отстает от природы, коль скоро оно лишь подражание.

Мы, наверное, всего лучше поймем мысль Аристотеля, если задумаемся в то, что мы сейчас, в наше время называем мимическим. Где имеет место мимическое в искусстве, где существует мимическое искусство? Ну, прежде всего в театре. Но не только там. Такие вещи, как узнавание манекенов, мы переживаем на любом народном празднике, скажем, на карнавале. Там каждый ликует от узнавания представляемого, и, разумеется, религиозное шествие, когда несут божественные изображения или символы, имеет те же мимические компоненты. Словом, мимическое, будь то в торжественном, будь то в обыденном контексте, присутствует в непосредственном акте представления чего бы то ни было.

В узнавании, однако, заключено еще и нечто большее. Тут не просто выступает наружу всеобщее, так сказать, непреходящий гештальт, очищенный от случайностей своего явления. Мы помимо того еще и сами в известном смысле узнаем самих себя. Всякое узнавание есть опыт нашего возрастающего осваивания в мире, а все виды нашего опыта в мире суть в конечном счете формы, в которых мы осваиваемся в нем. Искусство, какого бы рода оно ни было — аристотелевское учение здесь, похоже, совершенно безупречно, — есть род узнавания, когда вместе с узнаванием углубляется наше самопознание и доверительность наших отношений с миром.

Узнавание, какое имеет в виду Аристотель, предполагает в качестве предпосылки наличие обязательной традиции, в которой каждый сведущ и в которой у каждого есть свое место. Для греческого мышления такая традиция — миф. Он есть всеобщее содержание художественной области, и его узнавание углубляет нашу освоенность в мире и в нашем собственном бытии, будь то даже через сострадание и страх. Познание себя — «это есть ты», — развертывающееся среди ужасающих событий перед нашими глазами на греческой сцене, это самопознание в узнавании опиралось на целый мир религиозного предания греков, за ним стояли небеса их богов, их сказания о героях и осмысление их текущего дня из их мифически-героического прошлого.

Что нам до всего этого? Даже христианское искусство — нам некуда от этого деться — вот уже полтора века как утратило силу мифа и пре-

дания. Не революция современной живописи, а еще раньше того — не конец последнего великого европейского стиля барокко, принесли с собой настоящий конец. Устранение естественной образности европейского предания, его гуманистического наследия, как и христианского обетования, связано с отречением от мифа.

Древнейшим понятием подражания предполагаются три проявления порядка: миропорядок, музыкальный порядок и душевный порядок. Что в таком случае означает основание этих порядков на мимесисе чисел, подражание числам? Ну ясно же: то, что действительность этих явлений составляют числа и чистые числовые соотношения. Не то, что все тяготеет к арифметической точности, но этот числовой порядок присутствует во всем. На нем покоится всякий порядок. Платон ведь тоже основывал порядок человеческого мира в полисе на соблюдении и сохранении в чистоте музыкального порядка тональностей, так называемых ладов.

Не во всяком ли искусстве мы переживаем опыт порядка? Порядок, который позволяет нам ощутить модернистское искусство, разумеется, уже не имеет никакого сходства с великим прообразом природного порядка и мироздания. Перестал он быть и зеркалом человеческого опыта, развернутого в мифических содержаниях, или мира, воплощенного в явленности близких и поллюбившихся вещей. Все прежнее исчезает. Мы живем в новом индустриальном мире. Этот мир не только вытеснил зримые формы ритуала и культа на край нашего бытия, он, кроме того, разрушил и самую вещь в ее существе.

Всякое подлинное подражание является преобразованием. Оно не только воскрешает к жизни то, что и без того существует. Подражание представляет собой бытийственность, преобразованную таким образом, что она продолжает нам указывать на то, из чего она возникла. Всякое подражание есть усиление, испытание на пределе.

4.2. Художественный образ

Художественный образ — специфическая для искусства форма отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника.

Образ является всеобщей категорией художественного творчества. Он выражает присущую искусству форму воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов.

Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно — такой фрагмент, который обладает как бы

самостоятельной жизнью и содержанием (например, общающиеся звезды у Лермонтова: «И звезда с звездой говорит...»). Но в более общем смысле образ -- самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значимости. В ряду других эстетических категорий образ как понятие сравнительно недавнее. Однако возникновение теории образа можно обнаружить в учении Аристотеля о «мимесисе» — о свободном подражании художника жизни в ее способности производить цельные, внутренне устроенные предметы и о связанном с этим эстетическим удовольствием. Пока искусство в своем самосознании (идушем от античной традиции) сближалось с ремеслом, мастерством, умением и соответственно в потоке искусств ведущее место принадлежало искусствам пластическим, эстетическая мысль довольствовалась понятиями канона, затем стиля и формы, через которые освещалось преобразующее отношение художника к материалу. Только после выдвижения на первый план художественной литературы и музыки возникла потребность в соответствующем понятии, которое выражало бы возможности искусства. Разумеется, универсальность данной категории с того времени неоднократно оспаривалась, однако данное понятие сохранило свой статус.

По мнению итальянского философа Бенедетто Кроче, создание художественного образа есть «выражение чувств». Поэтому искусство он приравнивает к «лирической интуиции», к «априорному синтезу образа и чувства», одинаково необходимых друг другу, ибо без образа чувство слепо, а без чувства образ пуст. Образ не существует, пока интуиция не нашла внешнего предметного выражения в звуках, красках, камне, телесных движениях или словах. Вне предметной объективации может быть лишь неуловимая непосредственность чувства, которая лежит за порогом сознания. Чтобы быть осознанным, чувство должно быть сообщено другим. Как коммуникативная деятельность искусство, согласно Кроче, соотносится с языком повседневного человеческого общения.

Художественный образ не совпадает со своей вещественной основой, хотя и узнается в ней и через нее. «Внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не входит в эстетический объект», с ней «имеет дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание»¹.

«В искусстве художественный образ есть результат “преодоления” смутного интуитивного рефлексирования, результат превращения

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 46—47.

импульсивной эмоции в эмоционально-рациональную целостность. Причем сам процесс создания художественного образа предполагает органичное вплетение рационального в эстетическое отношение художника к объекту своего творчества»¹.

4.3. Знак

Знак — материальный чувственно воспринимаемый предмет, событие или действие, которые выступают в познании в качестве указания, обозначения или представителя другого предмета, события, действия, субъективного образования. Знак фиксирует в предметной, жестовой или интонационной форме сходство между вещами, ситуациями и переживаниями. Он указывает на внешнее и внутреннее сходство между объектами культуры. При этом такое сходство может на самом деле отсутствовать. Просто люди готовы условиться, что такое подобие на самом деле есть. Знаковые системы являются языками культуры. Она «разговаривает» с людьми, пользуясь многочисленными символическими системами. Спектр культуры формировался исторически. Рождались знаковые комплексы, которые расширяли пространство культуры. Культура не может обойтись без знаков. Они несут информацию и смысл. Но этот смысл нередко оказывается многовариантным. Человек, рожденный в определенной культуре, с младых ногтей усваивает смысл и назначение знаков, которые обуславливают общение людей. Однако «чужая» культура нередко оказывается странной, непостижимой. Поэтому вхождение в иную культуру сопряжено с раскрытием ее знаковой системы.

Исследователи выделяют пять основных типов знаков и знаковых систем: естественные, функциональные, конвенциональные, вербальные (естественные языки), знаковые системы записи. «Естественные знаки» — это голоса природы, ее органические обнаружения. Разумеется, не все в природе можно назвать знаком. Многие природные процессы не получают смыслового раскрытия, потому что они не «вычитаны» человеком. Если человек внезапно исчезнет с нашей планеты, сразу погаснут все «человеческие смыслы» природных явлений. Смыслы в природе вычитывает сам человек. Ветерок, несущийся с моря, позволяет предположить, что будущие волны где-то рядом. Дым позволяет считать, что на определенном расстоянии может обнаружиться огонь. Человек воспринимает мно-

¹ Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1955. С. 55.

жество природных знаков. Человек африканской культуры, к примеру, разгадывает их и даже расшифровывает для себя. Горожанин пропускает мимо очевидные приметы природного мира, он привык жить в иной среде. Люди древних культур, естественно, искали смысл в многочисленных проявлениях природы, опирались на этот смысл в своей жизнедеятельности. По мере развития цивилизации умение ориентироваться на естественные знаки стало утрачиваться. Однако нельзя сказать, что современная культура окончательно порвала с органикой и вычитывает смысл только в искусственной, внеприродной сфере.

Пример функционального знака — древний щит, обнаруженный в скифском кургане, это череда смыслов. Мы понимаем, что здесь захоронен древний воин, мы можем судить о жизненном укладе ушедших от нас людей, об их культуре. Входя в кабинет босса, хозяина фирмы, мы получаем информацию не только о его вкусах, но и о предназначении предприятия. Нам становится ясным и представление шефа о том, что значит быть богатым и влиятельным. По отдельной детали мы можем судить, что представляет собой производственная техника. Ветряная мельница — это символ определенной цивилизации. В той же мере, как, скажем, дирижабль или компьютер. По фрагменту какой-нибудь технологии мы можем судить о всей технологической системе. Картина городского или сельского быта тоже вооружает нас знакомыми представлениями. Наша одежда — это космос «знаков». Генеральский мундир или бальное платье — обозначение разных миров. Наконец, молено говорить и о «языке тела» — мимике, жестах, позах.

Еще одна знаковая система — конвенциональная. В индустриальном мире заводской гудок свидетельствовал о том, что начинается рабочая смена. Баррикада — условный знак революционных боев. Мы живем в космосе различных сигналов, которые помогают нам действовать в современной культуре, ориентироваться в повседневной жизни. Каждое государство имеет свою символику. Она выражается в эмблемах, гербах, орденах, знаменах.

Вербальные знаки — это вербальные знаковые системы. У нас нет точной цифры, которая свидетельствовала бы о том, сколько языков на земле. Ученые спорят о критериях, которые позволяют отличать диалекты от языков. Однако специалисты называют от 2500 до 5000 языков. Каждый язык можно рассматривать как исторически сложившуюся знаковую систему. Язык на самом деле не так уж прост. Он представляет собой полиструктурную, разветвленную, иерархически многоуровневую систему знаков.

Наконец, можно говорить о знаковых системах записи. Можно зафиксировать устную речь, но можно записать мелодию, закрепить танцевальные движения. Письменность — огромное достижение культуры. Запись музыки путем обозначений нот — это тоже важнейший способ сохранения культуры. В наши дни музыку можно записать на грампластинке, магнитной ленте и т.д. Развитие знаковых систем можно рассматривать как историю самой культуры.

Знак — средство овладения собственным поведением, средство саморегуляции. Он обнаруживает себя в двух планах: в социальном — как продукт истории культуры и в психологическом — как орудие деятельности конкретного человека. К числу знаков в человеческой культуре относятся язык, письмо, цифры, рисунки, схемы и т.д.

4.4. Художественный символ

Художественный символ (*греч.* symbolon — «знак, опознавательная примета») — идея, образ или объект, которые имеют собственное содержание и одновременно представляют в обобщенной, неразвернутой форме некоторое содержание. Это стереотип поведения, слово, знак, которые указывают на некоторую значимую для человека реальность. В эстетике, философии и культурологии это — универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством.

В Древней Греции существовал такой обычай: друзья, расставаясь, брали какой-нибудь предмет (глиняную лампадку, статуэтку или вошеную дощечку с какой-либо надписью) и разламывали пополам. По прошествии многих лет эти друзья или же их потомки при встрече узнавали друг друга, убедившись, что обе части соединяются и образуют единое целое — символ.

В эстетике символов — это универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством. Символ как понятие следует отличать от знака.

Символ есть знак, однако не всякий знак есть символ. Французский философ Поль Рикёр отмечает, что знак определен интенциональным отношением, и поэтому в нем содержатся два значения — он выражает содержание и одновременно указывает на объект. Дуальность знака служит предпосылкой символу, но не более, так как дуальность символа определяется вторичной интенциональностью переживания. Вот почему символы не могут быть выражены через буквальный, первичный, очевидный смысл знака. «Семантическая ткань символов, — пи-

шет Рикёр, — коррелятивна действию интерпретации, которая эксплицирует ее второй смысл»¹.

Вторичный смысл символа добавляет не семантическое содержание, а характеристики переживания «Я» и, следовательно, коллективистские характеристики приобщенности к означаемому.

Язык символов оказывается конституирующим началом мира человеческой культуры и искусства, а герменевтика — способом освоения человеком этого мира. Отсюда вытекает ограниченность герменевтического отношения человека к миру. Поскольку символика не имеет непосредственно бытийного характера (как экзистенциал М. Хайдеггера), то и герменевтику нельзя рассматривать как универсальный канон для экзегезиса. Нет универсальной герменевтики, а есть лишь частные герменевтики отдельных областей интерпретации.

По Рикёру получается, что для того, чтобы понять объект, мы должны обладать знанием о нем в аспекте тех символических форм, в которых он только и может для нас существовать: либо как объект религии, либо как объект сновидения, либо как объект поэтического воображения. Тогда в свете его теории символизма проблема бытия объекта ставится как проблема общения человека с объектом и языка этого общения.

Язык символов — это код, посредством которого мы выражаем наше внутреннее состояние так, как если бы оно было чувственным восприятием. Язык символов — язык, в котором внешний мир есть символ внутреннего мира, символ души и разума.

Условные символы — наиболее известный тип символов, поскольку люди используют их в повседневном языке. Когда мы говорим «дом», то условно вызываем в сознании образ дома. Но само слово не есть дом. Оно выражает нашу готовность называть предмет этим именем. Когда мы произносим «фи», то выражаем презрение. Символ внутренне связан с чувством, которое он символизирует.

Слова — не единственный пример условных символов, хотя самый известный и самый распространенный. Условными символами могут быть и образы. Например, флаг может быть знаком какой-то страны, но при этом особый цвет флага не связан с самой страной, которую он представляет. Крест может быть просто условным символом христианской церкви, и в этом смысле он ничем не отличается от флага. Но специфическое содержание этого образа, связанное со смертью Христа и, кроме того, с взаимопроникновением плоскостей материи и духа, переносит связь между символом и тем, что он символизирует, за пределы простой условности.

¹ Picoeur P. La symbolique du mal. P., 1960. P. 72.

Случайные символы — прямая противоположность условным символам. Известно, что европейские телезрители привыкли, например, к мультипликационному персонажу Дональду Дакку. Но вот телевизионную версию об этом утенке показали в одной африканской стране. И произошло непредвиденное: зрители стали бросать в экран различные предметы, выражая свое возмущение. Это означает, что здесь обнаружился случайный символ. Личный опыт африканца соединил зрелище со своим неприязненным отношением к образу утенка.

Случайные символы редко используются в мифах, сказках или художественных произведениях, созданных на языке символов, поскольку они не несут в себе никакого сообщения, разве что автор снабдит каждый символ длинным комментарием. Но в снах случайные символы встречаются часто.

Универсальные символы — такие символы, в которых между символом и тем, что он обозначает, есть внутренняя связь. В основе многих универсальных символов лежат переживания, которые испытывает каждый. Возьмем, к примеру, символ, связанный с огнем. Мы зачарованно смотрим на горящий очаг, и на нас производят впечатления определенные свойства огня. Прежде всего его подвижность. Он все время меняется, все время находится в движении, и тем не менее в нем есть постоянство. Он остается неизменным, непрерывно меняясь. Он производит впечатление силы, энергичности, изящества и легкости. Он как бы танцует, и источник его энергии неисчерпаем. Когда мы используем огонь в качестве символа, то описываем внутреннее состояние, характеризующееся теми же элементами, которые составляют чувство, испытываемое при виде огня: состояние энергичности, легкости, движения, изящества или радости, — и в этом чувстве преобладает то один, то другой из элементов.

Проведено множество эмпирических исследований, которые подтвердили, что между символами разных народов существуют параллели. Это означает, что в символах есть нечто общечеловеческое, т.е. разделяемое всеми людьми. Не каждый символ универсален. Можно назвать определенные типы символов, которые встречаются в рамках ограниченного числа параллельных культур. Однако они не имеют универсального значения. Можно, наконец, назвать такие символы, которые единственны в своем роде. Они исторически обусловлены для культуры только отдельных народов.

Так, противопоставления самого общего характера (мужское — женское, становление — угасание, ритмичность и периодичность стихийных явлений природы) повсюду встречаются в виде символов.

Благодаря этому мы получаем возможность выделить фундаментальные символы человеческого рода. Изначально вне какой бы то ни было связи с историей и традициями. Они существуют в бессознательном.

Немецкий философ Карл Ясперс (1883—1969) в работе «Общая психопатология» отмечает, что среди символов мы никогда не встретимся, скажем, с Аполлоном или Артемидой, которые принадлежат истории и незаменимы. Их невозможно обнаружить даже в самых глубоких слоях бессознательного, а все, что мы о них знаем, дошло до нас благодаря преданию.

Между этими двумя крайностями находятся те особые формы, которые хотя и не универсальны, но принадлежат одновременно многим культурам. Наконец, существует, по мнению Ясперса, ряд особых, специфических содержательных элементов, которые встречаются пусть не повсеместно, но настолько часто и широко, что их невозможно считать чисто историческими. Несмотря на всю их необычность, за ними следует признать общезначимость (к таким символам относится, например, форма головоногих).

Согласно мнению некоторых исследователей, символы влияют на ход человеческой истории только в своей частной, исторически обусловленной форме. Какой бы универсальностью (структурной и содержательной) они ни обладали, сама по себе эта универсальность ни на что не воздействует. Существует и противоположная точка зрения, согласно которой действенность символов заключается именно в этом свойстве универсальности, принимающей разнообразные исторические формы.

Первой точки зрения придерживался немецкий философ Фридрих Шеллинг (1775—1854). Ему явилась величественная картина одновременного возникновения народов земли и их мифов. В Библии есть такое предостережение против человеческой заносчивости. В древнем Вавилоне начали строить башню, которая должна была достигнуть небес, чему вынужден был помешать Бог. Наказанием за такое дерзкое предприятие было смешение языков и рассеяние народов.

Вавилонское смешение языков, по мнению Шеллинга, привело к дроблению единого человеческого рода на отдельные народы, которые, будучи ослеплены, оказались заложниками своих мифов. Мифов стало столько же, сколько и народов. Миф накладывал свой отпечаток на создавший его народ. Общие принципы мифотворчества изначально выступили в специфической форме. «Применение учения об изначальном символизме, — писал Шеллинг, — к изучению структуры праязыков, древнейших воззрений на природу, следы которых дошли

до нас в мифологиях древних народов, наконец, к критике научного языка, почти все термины которого свидетельствуют о своем происхождении из их схематизма, показало бы, какое всеобъемлющее значение этот метод имеет во всех областях человеческого духа»¹.

Противоположного взгляда придерживался К.Г. Юнг. Он различал коллективное бессознательное и личностное бессознательное. Личностное бессознательное имеет своим источником биографию данного индивида, тогда как коллективное бессознательное — это всеобщая биологическая и психологическая основа человеческой жизни. Основа эта скрыта глубоко, но тем не менее она оказывает влияние на всех людей. Юнг считал этот универсальный элемент могущественным духовным наследием, отражающим развитие человечества, хранилищем всех человеческих переживаний со времен изначальной тьмы.

Первообразы — древнейшие, самые универсальные и глубокие мысли человечества. Это не только мысли, но в той же мере и чувства. И действительно, они наделены чем-то вроде собственной, самостоятельной жизни. Образы ангелов, архангелов, престолов и властей у апостола Павла, мистические архонты (должностные лица в древнегреческих полисах) и зоны (утвердившееся в начале эллинистической эпохи понятие мира и вечности, персонифицированное в греческом пантеоне в сыне Хроноса) — все это специфические символы глубинного бессознательного.

На первый взгляд существует поразительное сходство между мифами всех рас и народов, равно как и между мифами и содержанием снов и психотических, т.е. психологически ненормальных, переживаний. Но имеющихся аналогий недостаточно, чтобы на их основе можно было построить убедительную картину универсального и фундаментального общечеловеческого содержания, которое в полном объеме откладывается в каждом человеке.

При наиболее внимательном рассмотрении все эти аналогии оказываются поверхностными. Они касаются самых общих моментов. Например, сходство между умирающими и воскресающими богами (убитый Осирис, разорванный в клочья Адонис, распятый Христос) не имеет отношения к тому, что наиболее существенно в природе каждого из них. Осирис — египетский бог мертвых и плодородия. Адонис — финикийско-сирийское божество плодородия и растительности. Хотя в этих мифах соседствуют смерть и возрождение, но смысл их различен. Внешняя аналогия освещает только поверхностный, второстепенный аспект символов.

¹ Шеллинг Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 382.

Человек, жизнь которого утратила полноту, больше не способен понимать смысл мифов и художественных образов. Но стоит ему осознать этот свой недостаток, как, по словам Ясперса, увядающее семя человеческих возможностей может снова прорасти и расцвести. В этом случае пространство для будущего расцвета может быть расчищено представлениями о фундаментальных возможностях человека в том виде, в каком они излагаются у поэтов от Гомера до Шекспира и Гёте, а также в древнейших вечных мифах.

В связи с «оживлением» символов, дремлющих в глубинах бессознательного, неизбежно возникает вопрос о том, какой именно исторический фактор должен вступить в игру, чтобы пробуждающийся символ обрел форму и сделался достоянием сознания. Столкнувшись с символами — этим скрытым от поверхностного взгляда миром истины, — мы испытываем по отношению к ним восхищение и почтение. Философия и эстетика ведут нас к тому пределу, где наше понимание старается приблизиться к символам не в их общем универсальном значении, а в их индивидуализированной, исторически конкретной форме.

Для нашей эпохи характерно «овременение» пространственных искусств, тенденция к развертыванию во времени некогда «неподвижных» форм. Символизм времени в современном искусстве все меньше реализуется в изобразительной структуре произведения (например, в изображении символических атрибутов — часов, маятника, косы, танца смерти и т.д.). Символическое время содержится в основном в «хронологическом аспекте» или «временной протяженности» произведения. Это видно уже в «пластическом динамизме» футуристов. В дальнейших поисках в искусстве эта тенденция выступает во все более утонченной и преобразованной форме. Она свидетельствует о недостаточности для искусства XXI в. пространственного измерения, о признании им важности понятия становления в связи со все возрастающим значением времени в различных ситуациях повседневной жизни.

В художественном творчестве время освобождается от обыденных причинных связей и выступает в парадоксальном виде. Произведения абстрактного, конструктивистского, особенно оптико-кинетического, искусства позволяют манипулировать с ними, изменять их, добиваясь их оптимального положения в «потоке времени». В состоянии относительного покоя в них содержится «скрытое» время, что позволяет видеть в этих произведениях символы времени в становлении. Момент случайного, непредвиденного в структуре визуально статической художественной формы также означает в ней временное измерение.

В искусствах, использующих для выражения событие, ситуацию, поведение, движение (кинетическое искусство), концепцию (концептуальное искусство), временная символизация содержится в самой сущности их языка и является символическим эквивалентом константы, не нуждающейся, как прежде, в явственном изображении. Усилившаяся в искусстве тенденция к выражению становления свидетельствует о способности искусства к предсказаниям и ретроспекции. Например, произведение, где два оператора фотографируют друг друга, одновременно двигаясь по спирали в противоположных направлениях, демонстрирует развитие сложного движения, в котором соединяются элементы пространственно-временной обратимости, причинности, предсказуемости, выступающие как символы временной константы. Время оказывается в таком произведении не только «физиологическим» и «хронологическим», но и «закрытым», символизируемым через «многослойное» движение.

Время — подлинная константа творчества (и не только художественного), и современное искусство активно улавливает всевозможные изменения в ощущении времени человеком, вплоть до тех, которые являются следствием применения наркотиков, создающих эффект «оторванности», «двойственности», «неопределенности». Столь важное значение времени влияет на его поведение, создает серьезный кризис.

В истории европейской культуры сложилось целое направление, которое стремилось использовать богатейший потенциал символа. Сначала оно возникло в литературе, а затем захватило другие виды искусства — изобразительное, музыкальное, театральное. Оно воздействовало также на философию, религию, мифологию. Это направление, претендовавшее на культурную универсальность и всеохватность, называется символизмом. Символизм {фр. — symbolisme) возник в конце 60-х — начале 70-х гг. XIX в. Основы эстетики символизма сложились в творчестве французских поэтов П. Верлена, А. Рембо.

С. Малларме и др. Принципы символизма нашли отражение в творчестве М. Метерлинка, П. Валери, Р.М. Рильке и др., в России — в произведениях А. Блока, Вяч. Иванова, А. Белого. Символисты считали, что искусство имеет особую магическую силу, способную обновить жизнь, мировоззрение и жизнедеятельность людей.

Новое направление стремилось поэтизировать, боготворить символ. Вот что писал, например, Андрей Белый: «К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерности музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке — чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»¹.

Символисты были уверены, что их языком заговорила эпоха. Они придавали огромное значение грезе, которую рассматривали как источник вымысла. Символисты отождествляли ее с даром воображения и новаторства. «Мы увидим, что этой духовной общности, постепенно сформировавшейся в определенный момент мировой истории человеческого гения, как нельзя более чужда рутинность заведенного механизма, — а именно к таким привычным, не вызывающим беспокойства шаблонам общество хотело бы свести все замыслы и свершения мятежных душ, сроднившихся с грезой»².

Наиболее общая картина символизма заключалась в том, что искусство оказывается интуитивным постижением мирового единства через обнаружение символических аналогий между земным и трансцендентными мирами.

Символ, его специфика и структура, его роль в самых различных сферах знания и культуры, в философии, науке, художественном творчестве, мифе, ритуале — таков круг вопросов, которые определяют современные исследования. Возьмем, к примеру, эстетическую концепцию американской исследовательницы Сьюзен Лангер (1895—1985). Для нее символ — это способность мыслить о чем-либо с помощью рациональных форм, не нуждаясь в предпосылке о реальном существовании объекта. Именно искусство, по мнению Лангер, содержит внутренний импульс, тот универсальный ритм, который определяет и жизнь природы, и развитие животного организма, и эволюцию человека.

«Что отличает произведения искусства от “простого артефакта”? Что отличает греческую вазу от сделанного руками горшка для бобов в Новой Англии или от деревянного ковша, которые нельзя квалифицировать как произведения искусства? Греческая ваза также является артефактом; она была создана согласно традиционному образцу; она изготавливалась для того, чтобы держать в ней крупу, масло или дру-

¹ *Белый Андрей*. Кризис культуры // *Культурология: хрестоматия*. М., 2000. С. 40.

² *Энциклопедия символизма*. М., 1998. С. 7.

гие домашние припасы, а не для того, чтобы ставить ее в музей. Однако она для всех поколений обладает художественной ценностью»¹.

Символ — это пароль культуры. Она выражает себя во множестве символов, которые имеют информационную, эмоциональную, экспрессивную выразительность. Символизация позволяет закодировать произведение искусства, которое воспринимается через образное постижение, интуитивное понимание, ассоциативное мышление, эстетическое сопереживание. В культуре существует система символов, которая изучается как специфический код культуры.

Сам процесс символизации оказывается главным средством культуры. Все ее формы, по сути дела, — своеобразная иерархия символических кодов. С помощью символизации можно выделять специфику локальных культур. Структурализм позволил выявить базовые механизмы и структурные основания символической деятельности. В истории европейской культуры рождались художественные направления, которые исходили из верховенства символа как языка культуры.

Символ — основной элемент поэтики символизма. Он тяготеет как к простой аналогии, так и к аллегории. Автор считает необходимым провести разграничение между «символом-иероглифом» и «символом-аллегорией». Символ превращается в иероглиф, когда его многозначность лишает дешифрирующее сознание опоры на предполагаемое значение. При символе-аллегии воспринимающее сознание посредством подходящей аллюзии ориентируется на вполне определенное значение. Нередко неустойчивость символа губит его символизирующий смысл, и он превращается в знак самого себя. Поэтому причина перерождения символа в неразгадываемый иероглиф вытекает из попыток достичь максимальной музыкальной выразительности. Заменить смысл слова внушением, связанным с его музыкальной формой, пыталось одно из течений французского символизма.

4.5. Канон

Канон (*греч.* κανон — «норма, правило») — система правил, норм, характерная для искусства какого-либо исторического периода или художественного направления и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства. Канон, если рассматривать его исторически, представляет собой устойчивую систему, которая организует и регулирует духовные структуры общества вообще, религиозной и художественной в особенности.

¹ Лангер Сьюзен. *Философия в новом ключе*. М., 2000. С. 183.

Под каноном подразумевается система устойчивых норм и правил, связанных с созданием художественных произведений конкретного стиля, определяемого мировоззрением эпохи. Канон рассматривается как образец и критерий позитивной оценки всех произведений, соотносенных с его правилами. В качестве эталона художественного творчества канон не только выступает средством ограничения выразительных возможностей, но и указывает на внутреннюю, глубинную основу, на которую должен ориентироваться художник. Канон, следовательно, может оцениваться и как заведомо обуженный набор конкретных приемов, которыми пользуется творец. Особое значение имел художественный канон в литературе вплоть до XVIII в. Он обнаруживал себя в системе жанров, каждый из которых располагал определенной системой реальных и символических образов, композицией и иными традиционными формами. После того как в литературе Нового времени обрушилась целостная идеологическая система и стали распадаться общезначимые этические нормы, канон стал утрачивать функцию нормативных предписаний.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству. С времен Древнего Египта в пластике сложился канон пропорций человеческого тела. Теоретически он был осознан древнегреческим скульптором Поликлетом (V в. до н.э.) в трактате «Канон» и реализован в статуе «Дорифор». Она также получила название «Канон».

Каноническая система, отражающая идеальные пропорции человеческого тела, ставшая нормой для античности, впоследствии была воспринята художниками Ренессанса и классицизма. Возьмем в качестве примера архитектурный стиль Венеции времен Ренессанса. Поджио Браччолини нашел в монастырских архивах сочинение древнеримского архитектора Марка Витрувия «Об архитектуре». Каноническая его основа — архитектура должна имитировать природу и строиться на рациональных принципах, ведущих к Красоте, Пользе и Мощи. Идеи римлянина развил Леон Батиста Альберти, который вычленил у язычника Витрувия библейский антропоморфизм, сравнивая копии колонн с соотношениями роста и толщины человека, расстоянием от пупка до почки и т.д. Человеческие же пропорции он вслед за Августином Блаженным соотнес с параметрами Ноева ковчега и храма Соломона. Максима «Человек есть мера всех вещей» — для нас метафизическая — имела для Ренессанса арифметический смысл. Продолживший Альберти в трактате «Четыре книги об архитектуре» Паладио заключает: «Здание должно выглядеть цельным, совершенным телом».

Следствие — иерархия архитектурного пространства, подобного тому, «как Господь замыслил части нашего тела так, чтобы самые красивые были выставлены на обозрение, а менее достойные упрятаны». Оттого лестницы (кроме парадной) и другие служебные конструкции оставались без внимания. Поэтому кухни задвигались в тесные неудобные помещения рядом с погребями, а иногда и вовсе выносились за пределы здания — к амбарам и конюшням. Бельэтаж по сей день в Италии называется *riano nobile* — дворянский этаж, этаж для благородных.

Каноны невозможно понять вне синтеза искусств, вне религиозного сознания. «Канон не мог абсолютно определять своеобразие художественного мышления, он лишь в определенных исторических рамках был способен на некотором содержательно-формальном уровне организовать устойчивость художественной целостности. Причем канон в еще большей степени подчеркивал талантливость и оригинальность художника, творящего в его рамках, так как, для того чтобы создать значительное или великое художественное произведение, нужно было обладать огромным творческим потенциалом, способностью преодолеть канон»¹.

4.6. Стиль

Стиль (*лат. stulus, греч. stulos* — «палочка») — выражение особенностей художественного самовыявления, совокупность основных художественных средств в творчестве. Стилиевое единство существует в культуре определенной эпохи, страны, а также в сложившихся жанрах, видах и течениях искусств.

Каждая культура обладает собственными представлениями о красоте. Образ египетской царицы Нефертити давно стал олицетворением женского совершенства. Мы видим высеченное в камне своеобразное лицо. Профиль демонстрирует точеный изгиб носа. Но развернутое анфас изображение слегка разочаровывает. Низкий лоб, оттопыренные уши, детский овальный подбородок. Разве это идеальный образ? Неужели это чудо природы, обладающее способностью очаровать потомков?

То, хотя бы немного, что всякий знает о Древнем Египте, нередко бывает достаточным, чтобы составить себе вполне определенное и ясное представление о египетском стиле, если под стилем подразумевать общую и единую интонацию, свойственную всем без исключения фактам материальной и духовной культуры. В «египетском стиле» есть

¹ Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995. С. 75.

«нечто египетское», т.е. застывшее, величественное, прямолинейное, подавляюще равнодушное, однако утонченное, изысканное, несколько даже изломанное, почти декадентское, стиль крематориев и пирамид — словом, каждый знает, что такое египетский стиль. Недаром скульпторы, строители и живописцы Египта в течение трех тысячелетий с редкой последовательностью, невозмутимостью и упорством, постоянно совершенствуясь, но почти не меняясь, внушали человечеству понятие об этом стиле.

Стиль — некое единство, в котором каждая часть определяет собой целое, уравнение, в которое всегда можно безошибочно подставить недостающие члены, обломок, по которому не составляет труда реконструировать целое, и, наоборот, грандиозное, монолитное, тотальное целое, определяющее каждую мелочь, завиток на капители, даже саму интонацию власти.

Поразительно, что такое ощущение своеобразного идеала красоты возникло сначала в представлениях людей искусства, культуры как некий образ. И только потом оказалось, что эта реконструкция целиком совпадает с той фактической картиной, которая восстановлена археологами и историками.

Действительно, нетрудно представить себе эту громадную плоскую долину, огороженную пустыней и скалами, покрытую бесструктурной илистой почвой, тяжкие испарения Нила и его медлительный ход; косную и аморфную массу, захваченную суевериями и экзальтированными жрецами, приученную к поклонению власти и беспрекословному доверию к ней, почти первобытную массу общинников, на которую наложена жесткая сетка закона и власти, досконально разработанный механизм принуждения, вернее, приучения, потому что не существовало, вероятно, на земле государства, в котором народ был бы приучен к повиновению в большей степени, нежели в Древнем Египте.

Термин «стиль» впервые был употреблен в античной риторике, затем распространился в искусстве и вплоть до XIX в. использовался исключительно в теории искусства и эстетике. В XIX в. и особенно в XX в. с ростом интереса к культуре и ее историко-типологической проблематике сфера его употребления стала расширяться: в культурологии появляется понятие «стиль культуры», при изучении отдельных сфер культуры возникают «стиль научного мышления», «стиль жизни», «стиль хозяйства».

Философия культуры и эстетика, две основные области изучения стиля, имеют во многом общую судьбу: предмет их изучения научно определился почти одновременно — во второй половине XVIII в.,

а впоследствии временами он почти полностью совпадал, так как многие выдающиеся представители философии культуры занимались эстетикой (Вико, Кант, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше, Дильтей, Кроче, Хайдеггер, Флоренский, Лосев, Бахтин).

При выявлении стилей в искусстве прежде всего необходимо иметь в виду, что, во-первых, любая культурно-историческая эпоха — не монолит, а полифония, и, во-вторых, что творчество — волевой акт ответственного поступка личности (М.М. Бахтин). Соответственно исторические эпохи культуры предстают не как стилевые моменты, а как политические образования, а каждый стиль — как участник внутрикультурного стилевого диалога.

В далекие времена слово «стиль» означало у древних стержень для письма на восковых дощечках, затем — почерк, своеобразие слога. В Средневековье возникло учение о трех стилях (простом, умеренном и возвышенном). Позднее стиль стали понимать как совокупность характерных признаков, позволяющих различать, классифицировать, типологизировать различные явления искусства, науки, культуры, либо как способ тиражирования той или иной модели формообразования.

Какова же природа той упорядоченности, которая ощущается как гармоничность, стройность, внутреннее стилевое единство? Стиль понимали как тип, предустановленный материально, технологически, практически, целесообразно (Г. Земпер и др.); как манеру исполнения художественного произведения, отличающую индивидуальное своеобразие автора. В последнем случае он выступал как бессознательное проявление психической картины человека-автора (Бюффор: «Стиль — это сам человек»).

Стиль возникает благодаря выбору одного из нескольких возможных вариантов сочетания элементов, когда одно и то же содержание может иметь различное формальное выражение. Стиль — это не субстрактное качество, а закон организации, который можно уподобить выражению лица, заключенному не в отдельных чертах, но в производимом лицом целостном впечатлении; оно свидетельствует не о внешнем физическом состоянии лица, а о невидимом внутреннем состоянии души. Как отмечал М.М. Бахтин: «За стилем мы всегда ощущаем возможную душу».

По словам М.М. Бахтина, стиль работает с «ценностями мира и жизни, его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и мира». Стиль поэтому существует в горизонте границ, «культура границ — необходимое условие уверенного и глубокого стиля... Уверенное и обоснованное создание и обра-

ботка границ, внешних и внутренних, человека и его мира предполагает прочность и обеспеченность позиции, ...на которой дух может длительно пребывать, владеть всеми силами и свободно действовать»¹.

Идея о том, что подлинное предназначение стиля состоит в раскрытии смысла форм, т.е. что стиль является выразителем, «орнаментальной волей», символом культуры, принадлежит Шпенглеру. Суть стиля — не сама форма, а выражение культурных смыслов религиозной, нравственной, социальной жизни. Стиль есть форма видения субъектом деятельности.

В пределах каждого исторического типа культуры модель мира относительно стабильна, она обуславливает структуру данного типа культуры, т.е. внутреннюю ценностную субординацию и корреляцию различных сфер культуры: материальной культуры, науки, религии, искусства, морали, философии и др. Так, в средневековой культуре таким центром была религия, в культуре Просвещения — наука, в культуре романтизма — искусство. Система ценностей в культуре не обязательно иерархична, в ней могут действовать разнонаправленные тенденции, как, например, в западной культуре XX в., для которой характерен ценностный плюрализм, присутствие таких разнородных ценностных начал, как технократия и технофобия, поклонение истеблишменту и анархизм, утилитаризм и эстетизм, сциентизм и иррационализм. Это особый тип мозаичной организации, в основе которой лежат индивидуализм, плюрализм и демократия.

В зависимости от того, как широко мыслятся масштабы «творящего духа», стилевая выразительность его заключается то в личности, индивидуальности, то в группе, то в некоторой всеобъемлющей духовной сущности. В философии истории как гегелевского, так и романтического толка стиль стали понимать как адекватную форму выражения исторически индивидуализированного духа — так называемого духа времени, или «духа эпохи» (Г. Вёльфин, А. Ригль, М. Дворжак и др.).

Г. Вёльфин создал концепцию «истории искусства без имен: у него стиль анонимен, априорно “задан” художнику, свободному лишь в вариациях на тему “генерального стиля”». Стиль как «всеобщность нового чувства формы в данное время происходит из общности мироощущения эпохи. Объяснить стиль значит связать его с общей историей времени и доказать, что формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса».

В мироощущение входят не только такие психологические факторы, как настроение, национальный характер, темперамент, но и более фун-

¹ Бахтин ММ. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 41.

даментальная и абстрактная по сравнению с ними воля к определенному рода восприятию и изображению мира. Эти принципы являются мета-детерминантами стиля, ибо диктуют внутреннюю необходимость формы: так, «тектонический стиль есть прежде всего стиль строгого порядка и ясной закономерности, атектонический стиль — напротив, стиль более или менее прикрытой закономерности и свободного порядка».

Противники этой точки зрения подчеркивали, что развитие культур — не строгое линейное следование одного типа за другим, а сложное переплетение и наложение культур различных типов, потому что чистых однородных стилей в истории культуры практически не бывает. Если еще можно говорить об «эпохальном» стиле применительно к ранним этапам развития культуры, то уже в Новое время усиливается стилистическое разнообразие (например, одновременное присутствие в стилевой картине XVIII в. таких направлений, как реализм, барокко и классицизм). В XX в. мы были свидетелями одновременного расцвета совершенно противоположных художественных направлений.

Среди возможных для стиля степеней общности можно выделить три главные: всеобщую, базисную и индивидуальную. В рамках культурного типа могут складываться стилевые образования, охватывающие различные сферы культуры и играющие весьма значительную роль в общей стилевой панораме, но вместе с тем не достигающие глобальности тотального стиля эпохи. Это так называемые большие стили, представляющие не только широкое общекультурное течение, но и микрокультурную культуру (субкультуру) мировоззрения и мироощущения.

Искусствознание до XX в. полагало, что «большие» стили расположены друг за другом в линейной последовательности (готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм и т.д.). Сейчас же все больше говорят о различных культурных мирах внутри одного целостного типа культуры. Например, в эпоху Средневековья феодально-аристократическое сословие образовало особый светский тип культуры феодального замка, мир горожан-ремесленников был заключен в рамки «городской» культуры, а крестьянский — в фольклоре. Социальное устройство средневекового общества предполагало такую дистанцию между сферами жизни аристократов, горожан и крестьян, при которой духовно-смысловые основы их бытия мало соприкасались и жестко разделялись между двумя стилевыми границами. В позднейшее время все более значимым становился личностный отбор, стилевые границы меньше соответствовали сословному делению, предполагая прежде всего духовно-ценностную детерминацию.

Диалектика стилевых масштабов внутри одного типа культуры позволяет обнаружить стоящую за ним систему духовных и ценностных ориентаций деятельности. При этом искусство является той областью, в которой неявные внутренние интенции культуры обретают яркую, эстетически отточенную форму. Стиль может рассматриваться в качестве определенного кода культуры.

Стиль действует как «магнит культуры», который обнаруживает в ней полюса притяжения и отталкивания через переживание братства или чуждости субъектов культуры в осмыслении бытия. «Другой» стиль воспринимается как «другой мир», иная жизненная целостность, ценностная направленность. Так, в современной философии культуры можно выделить по меньшей мере три различных стиля философствования, ориентирующихся, соответственно, на религиозную, постмодернистскую деконструктивную модели культуры, а также системно-морфологический подход, стремящийся к категориально-методологической рациональной строгости.

Таким образом, понятие «стиль культуры» оказывается производным от понятия «стиль жизни». М.М. Бахтин считал, что стиль — проявление авторского самосознания субъекта, предполагающего, что автор осознает свою вневременность по отношению к процессу деятельности и видит себя в поиске своего места в контексте культурного целого. Осуществление стилового диалога между субъектами деятельности по вопросам бытия в культуре происходит тремя способами:

- 1) в виде стилетворчества (первооткрытия формы-символа), интуитивного оформления субъектом культуры определенного ценностного выбора. Установка на творчество — это открытость личности бытию культуры, стремление к сопричастности ему, в результате чего рождается подлинное произведение культуры как «событие бытия»;
- 2) путем «резонансного» распространения стилистической формы вширь, которое также может быть связано с индивидуальным творческим новообретением смысла. При этом со временем стилистические формы теряют символическую осмысленность, но отмирают только с падением традиции как глобальной ценностной установки культуры;
- 3) с использованием стилизации.

Стилевые творческие интенции выполняют функции имен или мифов культуры, нуждающихся в понимании и интерпретации, поэтому логико-теоретический подход к исследованию культуры должен быть дополнен при изучении эстетическим и художественным стилем.

4.7. Форма-содержание

Форма-содержание в искусстве представляет собой динамическую структуру. Искусство вообще стремится определить и выразить человека символически, отображая основные черты условно, для чего создает особые формы. Искусство обретает элементы универсальности в нашем исторически изменяющемся сознании. Смена видов и форм искусства отображает смену основных установок в сознании людей.

Прошлый век стал временем ниспровержения абсолютов во всех сферах — науке, философии, искусстве. Одним из проявлений процесса деабсолютизации в искусстве является ниспровержение классических форм. Полное уничтожение формы в этой сфере человеческой деятельности невозможно, ибо без формы искусства нет. Речь может идти только об обновлении и смене форм. «Борьба с формой» была уделом почти всех деятелей искусства. С одной стороны, форма являлась как бы «демоном», чьей тирании невозможно избежать, который сковывает и парализует творчество, а с другой — существовало мнение о творческом всемогуществе формы, так что в целях якобы свободного самовыражения занимались только совершенствованием формы либо только избавлением от нее. Итак, форма в искусстве стала чем-то внешним.

В различных областях искусства, например в музыке, последовательный отказ от формы привел к отказу от самих звуков, т.е. от музыки в ее специфике. В живописи посредством ташизма¹, живописи динамического акта, оп-арта и поп-арта сведены к минимуму фундаментальные ее формы — цвет и образ. Музыка без звуков, повесть без слов, живопись без цвета и образа — это абсолютные и недостижимые пределы форм.

К примеру, «реальное искусство» в живописи освобождается от классических форм искусства благодаря переходу от условностей формы к «искусству непосредственного», искусству обыденного, искусству ежедневного обихода. Его можно назвать реальным, но не реалистическим, поскольку оно выражает только себя и ничего иного, стремится подчеркнуть природность объекта искусства и взамен интеллектуальной интерпретации выдвигает непосредственное взаимодействие. Цвет не должен что-то выражать, он должен восприниматься только как цвет. Но чтобы достичь непосредственного взаимодействия с произведением, необходимо (и в этом состоит парадокс) пройти соответствующую интеллектуальную подготовку.

¹ Ташизм — абстрактный экспрессионизм, живопись действия, бесформенное искусство.

Философское кредо «реального искусства» — «нет ничего в чувствах, чего не было бы в мыслях» — прямо противоположно установке классического позитивизма. Между тем каждое новое видение, или интерпретация, мира требует особой формы, но сама по себе новая форма еще не дает нового знания или интерпретации.

Искусство, пренебрегающее формой, не отражает существенных качеств человека, его психических переживаний, интересов.

Однако можно указать и на здоровую тенденцию в искусстве, связанную с кодификацией новых видов переживаний, взглядов, реакций, отражением ранее не выраженных аспектов человека. Освобождение от формы есть осознание новой формы, ее обновление.

Многие категории эстетики сложились задолго до того, как появилось само это слово. В египетской культуре мы встречаемся с понятиями стиля, ритма. Возникает представление о красоте, пространстве и времени. В последующие века эти понятия будут обогащаться, вбирая в себя художественный опыт других поколений.

Пройдут тысячелетия, но никогда мировая культура не создаст больше таких загадочных образов прекрасного, какие представило египетское искусство. Парадоксален знак красоты, понимаемый через дорогу к смерти. Тягуче время, но оно воспринимается как ясный символ движения. Внутри культуры скрыта мощная динамика, но какая-то неведомая сила остановила ее, придав цивилизации оттенок стылости, медлительности. Кстати, Нефертити вряд ли воспринималась как красавица в иной культуре. В ней нет пышнотелости, которая ценилась в эпоху Возрождения. Нет в ней античной гармонии человеческих черт, своеобразного эталона красоты, открытой древнегреческими скульпторами. Но в ней, в Нефертити, есть ощущение детскости, таинственности и в то же время грозной силы.

Контрольные вопросы

1. Что такое мимесис?
2. Как понимать принцип: «искусство - обезьяна природы»?
3. Где существует мимическое в искусстве в наиболее ясной форме?
4. Что имел в виду Аристотель под «узнаванием»?
5. Что такое художественный образ в трактовке Б. Кроче?
6. Что такое знак и чем он отличается от символа?
7. Почему символисты были уверены, что их языком заговорила эпоха?

8. Что такое канон и каноничность?
9. Когда и почему возникло понятие «стиль»?
10. В чем суть соотношения формы и содержания?

Литература

- Бородай Ю.М.* Эрос. Смерть. Табу. М., 1996.
- Бычков В.В.* Эстетика: краткий курс. М., 2003.
- Карцева Г.Л.* Ритм как философско-антропологический феномен. М., 2003.
- Конец В.А.* Красота // Человек : философско-энциклопедический словарь. М., 2000.
- Устюгова Е.Н.* Стиль как явление культуры. СПб., 1994.
- Шеркова Т.* «Выхождение в день» // Архетип : философско-психоаналитический журнал. 1996. № 1.
- Шпенглер О.* Закат Европы. М., 1993.

ГЛАВА 5. ТВОРЕЦ И ЕГО СПОСОБНОСТИ

5.1. Что такое искусство?

Простейший и, вероятно, самый ранний взгляд на природу и смысл искусства (и, следовательно, на его интерпретацию) состоял в том, что искусство подражательно или репрезентативно: оно копирует нечто в реальном мире. Картина ландшафта воспроизводится или представляет реальный ландшафт. Платон придерживался этого взгляда в «Республике», где он приводит пример кровати: рисунок кровати — это копия конкретной кровати, которая сама есть копия идеальной формы кровати. В глазах Платона это заведомо ставит искусство в весьма незавидное положение — оно Делает копии копий/Идеала и потому вдвое дальше от него и вдвое менее ценно.

Более поздние теоретики «улучшили» эту платоновскую концепцию, утверждая, что истинный художник на самом деле копирует непосредственно Идеальные Формы, видимые «глазом разума», и, следовательно, создает «совершенное» художественное произведение, как сказал Микеланджело: «Красоту, которая волнует и возносит к небесам самый глубокий ум».

Аристотель аналогичным образом считал искусство подражательным или копирующим реальный мир, в той или иной форме это понятие искусства как *мимесиса* обладало длительным и глубоким влиянием — *смысл* искусства в том, что оно представляет.

Серьезное затруднение этого подхода, взятого в отдельности как такового, состоит в том, что он явно предполагает: чем лучше имитация, тем лучше искусство, так что совершенная копия будет совершенным искусством. Это недвусмысленно помещает искусство в область «обмана глаз» (по-видимому, речь идет о том, что называют муляжами — восковые (и пластмассовые) фигуры людей, чучела и т.п.) и документальной фотографии — хорошая степень похожести на фотографии для водительских прав будет хорошим искусством. Кроме того, не все искусство репрезентативно или подражательно — сюрреализм, минимализм, экспрессионизм, концептуализм и т.д. Даже если некоторые виды искусства имеют репрезентативные аспекты, одним лишь *мимесисом* нельзя объяснить ни природу, ни ценность искусства.

С расцветом Просвещения в Европе на первый план выходят две другие основные теории природы и смысла искусства, обе они все

еще достаточно влиятельны и поныне. Неудивительно, что эти теории должны были произойти соответственно от великого рационалистического и великого романтического течений, которые получили распространение в XVII и XVIII столетиях и, будучи транслированы в художественную сферу, стали известны в общем виде как формализм и экспрессионизм (рациональное и романтическое!).

С этого момента вопросом стало не столько *что* такое искусство, сколько — *где* искусство?

5.2. Искусство - в творце

Если природа, смысл и ценность искусства обусловлены не просто подражательной способностью искусства, то, быть может, суть искусства заключается в его власти *выражать*, а не просто *копировать* что-то. И действительно, как в теории, так и в практике искусства акцент часто начинал все больше смещаться от правдивого копирования, репрезентации и имитации — религиозных икон или реалистической природы — к выразительной стороне искусства. Это происходило под широким влиянием основных течений романтизма. Это воззрение на искусство и его ценность наделили сильным и влиятельным голосом такие теоретики, как Бенедетто Кроче («Эстетика»), Р. Дж. Коллингвуд («Принципы искусства») и Лев Толстой («Что такое искусство?»).

Вот основное заключение этих романтических теоретиков: искусство — это прежде всего *выражение* чувств или намерений художника. Это не просто имитация внешней, но выражение внутренней реальности. Поэтому мы можем наилучшим образом *интерпретировать* искусство, пытаясь понять *изначальный замысел* творца самого произведения искусства (будь то художник, писатель или композитор).

Так, Лев Толстой называл искусство «инфекцией души», т.е. художник выражает в своем произведении чувство, которое затем пробуждается в нас, зрителях (читателях). Искусство наилучшим образом интерпретируется качеством тех чувств, которые оно выражает и которыми «заражает» нас. Для Кроче — несомненно самого влиятельного эстетика 1900-х гг. — искусство представляет собой выражение эмоции, которая сама по себе является весьма реальным и фундаментальным видом познания, часто космическим по своей мощи, в особенности когда эмоция выражается и побуждается великими произведениями искусства. А Коллингвуд придал изначальному замыслу творца столь первостепенное значение, что действительным искусством должно было считаться само внутреннее, психологическое ви-

дение художника, независимо от того, было это видение переведено в публичные формы или нет.

Этот взгляд на искусство как выражение изначального намерения, чувства или видения художника положил начало тому, что, возможно, до сих пор остается самой распространенной школой *интерпретации* искусства. Современная «герменевтика» — искусство и наука интерпретации — началась с определенных, воодушевленных романтиками философских течений, особенно у Фридриха Шлейермахера, а затем у Вильгельма Дильтея, и продолжается по сей день в работах таких влиятельных теоретиков, как Эмилио Бетти и Э.Д. Хирш. Сторонники этого подхода — одного из старейших и в некотором смысле самых главных школ герменевтики — утверждают, что ключом к верной интерпретации текста («текст» рассматривается в самом широком смысле как любой символ, требующий интерпретации, будь то художественный, лингвистический или поэтический символ) служит *восстановление изначального замысла творца*, психологическая реконструкция замыслов автора (или художника) в исходной исторической обстановке.

Короче говоря, согласно этим подходам, поскольку *смысл* искусства — изначальный замысел творца, *достоверная* интерпретация связана с психологической реконструкцией и восстановлением этого первоначального замысла. Герменевтический разрыв между художником и зрителем перекрывается в той степени, в какой существует «сходство во взглядах» с изначальным смыслом, вкладываемым в произведение художником, и это происходит через процедуры обоснованной интерпретации, базирующейся на восстановлении и реконструкции оригинала.

Не случайно, что исторически параллельно *теории* искусства как выражения развивались обширные течения экспрессионизма в *практике* самого искусства. Экспрессионисты XIX в. и постмодернисты, включая Ван Гога, Гогена и Мюнха, напрямую противостояли реалистической и импрессионистской имитации природы (Ван Гог: «Вместо того, чтобы пытаться точно воспроизвести, что у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно с тем, чтобы выразить себя более убедительно»); далее следовали кубисты и фовисты (Матисс: «Я стремлюсь прежде всего к выражению (экспрессии)»); далее Кандинский и Клее и абстрактный экспрессионизм Поллока, Клайна и де Коонинга. В своих разнообразных проявлениях экспрессионизм был не просто стилистической или идеализированной перестройкой внешней репрезентации (образности), но являл почти полный и тотальный разрыв с традицией имитации.

Не успела появиться эта теория (и практика) искусства как выражения, как на основе психоанализа — еще одного ответвления обширного романтического движения — было указано, что многие человеческие *намерения* (интенции) фактически *бессознательны*. И далее эти намерения, хотя и бессознательные, могут в скрытых формах пробиваться в повседневную жизнь, возможно, как невротические симптомы, символические сновидения, оговорки или как компромиссные образования, выражающие конфликт между запрещенным желанием и силой, осуществляющей цензуру как вытеснение. Поэтому психоаналитик, обученный распознавать символическое выражение этих скрытых желаний, мог интерпретировать эти символы и симптомы индивиду, который, как мыслилось, в свою очередь получал бы некоторое понимание и облегчение своего болезненного состояния.

В сфере искусства и литературы это неизбежно означало, что у первоначального творца (художника, писателя, поэта), как и у любого другого, должны быть разнообразные бессознательные намерения, и эти намерения в скрытой форме *будут оставлять свои следы и в самом произведении искусства*. Тогда из этого с математической точностью следует: 1) если смысл искусства — изначальное намерение, выраженное в произведении, и 2) если правильная интерпретация потому является реконструкцией этого намерения, но 3) если некоторые намерения бессознательны и оставляют в художественном произведении лишь символические следы, тогда 4) важную часть правильной интерпретации произведения составляют обнаружение и интерпретация этих бессознательных порывов, намерений, желаний. Художественный критик, чтобы быть подлинным критиком, должен также быть и психоаналитиком.

5.3. Творчество

Творчество — вид деятельности человека, порождающий новые и неповторимые ценности, идеи, предметы и самого человека как творца.

Ни одна область целенаправленной людской активности, заметим, и человеческая деятельность в целом, не была предметом столь пристального изучения и внимания, как творчество¹. Творчество — деятельность, направленная на создание нового, никогда ранее не существовавшего, поэтому оно отличается неповторимостью, оригинальностью и уникальностью. В результате творчества создаются но-

¹ *Политыко С.Д.* Антропология творчества. М., 2003. С. 10.

вые объекты и качества, схемы поведения и общения, новые образы и знания. Творчество — многоликий феномен, поэтому разные грани творчества становились предметом исследования в различные эпохи. Внутри творчества проступали разные аспекты — объектный, эмоциональный, информационный, коммуникативный, психологический, личностный.

Кто является субъектом творчества? Можно поставить этот вопрос иначе: творит природа или человек? Если рассматривать «креативность» в качестве онтологической основы мира, то возможен и такой ответ: и природа, и человек... Идея «творящей природы» не нова. Ее можно обнаружить в мифах всех народов. Пантеизм как учение о том, что есть Бог, немислим без этой мировоззренческой установки. Он строится на мнении, что универсум живет, растет в процессе творческого сознания и свободно развивается в соответствии с внутренне присущим ему стремлением к жизни, жизненным порывом¹. В той же мере психический индивид, по Бергсону, представляет собой текучее, не связанное разумом неделимое многообразие. Жизнь может быть постигнута благодаря собственному переживанию, интуиции. «Я вдыхаю запах розы, и в моей памяти тотчас воскресают смутные воспоминания детства. По правде сказать, эти воспоминания вовсе не были вызваны запахом розы; я их вдыхаю с самим этим запахом, с которым они слиты. Другие воспринимают этот запах иначе. Вы скажете, что это все тот же запах, но ассоциированный с различными представлениями. Я с вами согласен, но не забывайте, что вы сначала исключили из разных впечатлений, полученных от розы, все личное. Вы сохранили только объективный аспект, то, что в запахе розы относится к общей области и, так сказать, к пространству. Впрочем, лишь при этом условии можно было дать розе и ее запаху особое название. И тогда пришлось бы для различения наших индивидуальных впечатлений присоединить к общей идее запаха розы специфические свойства»².

Бергсонианская «творческая эволюция» в известной мере исключила «творца». «Это концепции бытия природы, органической жизни и деятельности человека как единой творческой силы, утверждения творчества как жизни, а жизни как творчества (П.К. Энгельмейер); констатация в природе дара воображения, благодаря чему возникновение Нового отождествляется с изобретением (Т. Рибо); идея “самораскрытия” природы (В. Штерн). Если не в русле этих идей, то весьма близко к ним Тейяр де Шарден выделяет в природе два типа энергии:

¹ Бергсон А. Собр. соч. Т. 1. М., 1992.

² Там же. С. 120-121.

тангенциальную (энергию взаимосвязи) и радиальную (энергию развития), или, иными словами, “физическую” и “психическую” энергии видит как нераздельное структурное единство, благодаря которому эволюция духа проявляется в усложнении материи»¹.

По убеждению автора, творчество — это антропологический, психологический феномен. «Творчество природы» действительно не более чем метафора. Отождествление «творчества природы» с «творчеством человека» на самом деле обедняет сам феномен. Он лишается демургического, человеческого измерения. Именно благодаря появлению сознания, сложного и неисчерпаемого мира психики рождается огромный потенциал творчества.

Будучи человеческим творением, культура как бы стоит над природой, хотя ее источником, материалом и местом действия является природа. В органическом мире есть существа активные, создающие нечто, обусловленное инстинктом. Человеческая же деятельность не дана природой всецело, хотя и связана с тем, что природа дает сама по себе. Активность человека свободна в том смысле, что выходит за рамки инстинкта.

Природа человека, рассматриваемая без этой разумной деятельности, ограничена только способностями восприятия и инстинктами или же рассматривается в зачаточном и неразвитом состоянии. Но в том-то и дело, что человек способен на такую активность, которая не ограничивается природой, рамками вида. Он переходит от одной формы деятельности к другой.

Человек претворяет и достраивает природу. Культура — это формирование и творчество. Преобразуя окружающую природу, человек одновременно достраивает и себя, т.е. свою внутреннюю человеческую природу. Чем шире его деятельность, тем более преобразуется, совершенствуется он сам. В этом отношении противопоставление природы и человека не имеет исключительного смысла, так как человек в определенной мере есть природа, хотя и не только природа... Не было и нет чисто природного человека. От истоков и до заката своей истории был, есть и будет только «человек культурный», т.е. «человек творящий».

Стало быть, овладение внешней природой еще не является культурой (бобер строит запруды), хотя и представляет одно из условий культуры. Освоить природу означает овладеть не только внешней, но и внутренней человеческой природой, т.е. приобрести дар, которым не обладает никакое другое живое существо. На это способен только человек.

¹ *Политике С.Д.* Антропология творчества. М., 2003. С. 12.

Данную мысль неплохо выразил французский культуролог и психолог Жан-Мари Бенуа (р. в 1942 г.): «Культура — это специфика человеческой деятельности, то, что характеризует человека как вид. Напрасны поиски человека до культуры, появление его на арене истории следует рассматривать как феномен культуры. Она глубочайшим образом связана с сущностью человека, является частью определения человека как такового»¹. Человек и культура, человек и творчество, как отмечает Ж.-М. Бенуа, неразрывны, подобно растению и почве, на которой оно произрастает.

Человек сделал шаг к разрыву с природой только в том смысле, что стал возводить на ней свой, человеческий мир, мир культуры как дальнейшую ступень мировой эволюции. С тех пор развитие продолжается через культуру. Вместе с тем человек остается соединительным звеном между природой и культурой. Более того, его внутренняя принадлежность к обоим этим мирам свидетельствует о том, что между ними существует отношение не противоречия, а взаимодополняемости.

Культура — это природа, которую «пересоздает» человек, утверждая посредством этого себя как человека. Опосредствующее связующее звено между культурой как творением человека и природой — деятельность, т.е. разносторонняя, свободная активность человека, дающая определенный результат. Она гораздо шире, чем то, что было предопределено инстинктом. Разум, воля и чувства человека определяются как результат всей человеческой деятельности².

Польский философ Татаркевич считал творчество философским понятием. На протяжении веков это понятие подвергалось изменениям — у греков оно вообще не существовало, в Древнем Риме не было определено. Не совсем точно понятие «творчество» употреблялось в эпоху Возрождения, и только в XIX в. его стали употреблять исключительно по отношению к художникам и их произведениям.

Проблема художественного творчества ставит ряд вопросов: каковы источники творчества, почему одни являются высокоодаренными творческими личностями, а другие нет, в чем состоит процесс творческой деятельности, почему некоторые произведения искусства обладают непреходящей ценностью. Ни философы, ни психологи, ни сами художники-творцы не в состоянии раскрыть эту тайну.

Творчество, конечно, является видом деятельности, но признаки, отличающие творческую деятельность от всякой другой, пока не ясны. Мало добавляют к пониманию творчества как финалистская теория

¹ Benoist A. de. Les idées à l'endroit. P. 217.

² См. об этом более подробно: Гуревич П.С. Культурология. М., 2003.

(интуитивное прозрение конечного продукта), так и теория о неведении цели творчества. Аристотель отождествлял искусство с мастерством. Но о некоторых видах искусства нельзя сказать, что они результируются в продукте. Существует мнение, что творчество состоит в упорядочении элементов исходного материала в таком виде, в каком они не существовали прежде (живопись, скульптура). В других случаях трудно говорить о «материале», ибо предварительно он мог существовать только в сознании.

Творчество порой ассоциируют с понятием уникальности, но ведь уникальным можно считать всякое явление, поскольку любое явление всегда неповторимо. Художественное же произведение нельзя назвать оригинальным в обычном смысле слова, если оно не является в высшей степени оригинальным, т.е. отличающимся от всех предшествующих произведений по всем возможным параметрам, резко порывающим с традицией, инициирующим новый стиль и новый способ видения мира.

Концепции, связанные с определением бессознательных влечений, структур «сверх-я» и психоаналитической традицией объяснения природы творчества, не могут объяснить, почему в творчестве наряду со средним уровнем имеются и высокие достижения. Критически следует подходить и к романтической версии творчества как воплощения чувства, поскольку существуют «теплый» и «холодный» (бесстрастный) стили в творчестве, а в данном случае абсолютизируется только первый. Можно скептически отнестись и к теории экспрессии, а также к концепциям, в которых искусство рассматривается как средство постановки и решения проблем, ибо существует множество свидетельств того, что художественные замыслы возникают спонтанно, без участия воли художника.

Творчество есть бесконечная последовательность суждений, которые случаются на каждом шагу творческого движения. Только сумма этого бесконечного множества суждений и является условием, от которого зависит успех или неуспех замысла.

5.4. Вдохновение

Вдохновение — творческий подъем, прилив творческих сил. Понятие «вдохновение» употребляется в специальном смысле, когда оно связано с созданием произведений искусства, а также с изобретением новшеств в области науки, философии и т.д. Современные теории вдохновения уходят корнями в подчеркнутый субъективизм эпохи

романтизма. Они находят вдохновение не вне художника, а внутри него. Самой характерной эстетической доктриной XX в. стало самовыражение ради себя самого как достаточное оправдание для художественного произведения. Всякая теория, находящая источник вдохновения в бессознательном художника, должна требовать в дополнение к самовыражению и других условий. Символисты, например, считали, что истинное искусство является воспринимаемым символом трансцендентальной реальности, который художник неясно осознает посредством внеинтеллектуальных процессов, происходящих бессознательно.

Имеются эмпирические факты, которые должны приниматься во внимание любой жизнеспособной теорией художественного вдохновения.

1. Среди художников распространено мнение, будто в процессе творчества они получают некое откровение извне либо какую-то форму принуждения или руководства извне. Конечно, подобное чувство вовсе не означает, что действительно имеет место какое-то внешнее влияние.
2. Произведения искусства не могут создаваться путем выполнения системы правил и не являются исключительно результатом умения, которому можно научить.
3. Характерные свойства произведения искусства не могут быть ясно выражены словами даже самим художником. Каждое произведение искусства представляет собой конструкцию, которая в силу своих неожиданно возникших эстетических свойств является в какой-то степени единственной в своем роде.

Эти эстетические свойства произведения искусства возникают в результате участия интуиции в процессе творчества. Последняя представляется бессознательной в том смысле, что она не включает сознательного и намеренного применения логического рассуждения. Содержание вдохновения или интуиции всегда будет касаться художественной формы, но оно может включать и художественный материал.

Художники обычно говорят, что идеи произведений к ним «приходят», но откуда — они не знают. Иногда идея приходит в законченном виде, но чаще появляется неполная и туманная идея, которая в процессе творчества приобретает ясность и точность. Идея произведения искусства, «приходящая» к художнику, не является концептуальной и не может быть выражена словами. Даже в случае с произведением литературы, составленным из слов, его идея, заключенная в структуру слов

и значений, воплощенная в истории или в сюжете, во взаимодействии характеров или в воссоздании ассоциаций, сама по себе не может быть сформулирована в словах. Приход такой идеи обычно сопровождается энтузиазмом, приливом энергии и почти неотвратимой потребностью работать. Такое состояние можно назвать вдохновением.

5.5. Гений

Гений (*лат.* *genius* — «дух, хранитель») — высшая ступень человеческих способностей, таланта. Гениальный человек — выдающаяся личность, обладающая огромными творческими задатками, которые проявляются в создании принципиально новых и оригинальных форм в тех или иных сферах деятельности, в неповторимо-индивидуальном, личностном видении глубин и непреходящих смыслов мира как организма, некоей целостной сущности. Гений не есть нечто субъективно-личностное, противостоящее миру как чему-то объективно-безличностному. Гений обнаруживает такие глубинные стороны и тенденции бытия, которые не могут быть постигнуты большинством людей. Оригинальность гения простирается не только на индивидуальную манеру и стиль творчества, но и на личность творца в целом. Сила и мощь гения есть сила и мощь самого мира. Так, Кант считал гениальностью природные задатки души, через которые природа дает правило искусству. Гегель же признал гениального воодушевления видел в стремлении стать всецело наполненным вещью, всецело быть наличным в вещах. Способность к гениальному видению мира как раз и есть способность воображения форм, являющихся сферами тождества идеально-субъективного и реально-объективного аспектов бытия. Таковые формы, по сути дела, есть реальная идеальность или идеальная реальность.

Гениальность может быть рассмотрена двояко: во-первых, гениальность как таковая, свойственная каждому человеку, есть принадлежность его к духовной, умной сфере бытия; во-вторых, гениальность как та или иная реализация этой первой, идеальной, гениальности. В первом случае гениальность есть нечто бессознательное, во втором — осознанное воплощение увиденных первообразов в реальных формах, предполагающее не только возможность ясного и отчетливого видения этих первообразов, но и способность воплотить их в том или ином эмпирически-чувственном материале, что в свою очередь предполагает талант. Но гений в этом случае отличается от таланта именно тем, что делает в своем творчестве эту умную, духовную сферу бытия

наглядно воспринимаемой. И в данном отношении гений отличается от таланта чисто количественно, т.е. может быть понят как высшая степень таланта, творческой одаренности, если талант рассматривается в его духовном измерении. Поскольку гениальность есть качество духа, то и проявляется она в таких сферах творчества, в которых выражаются духовные глубины бытия, — в философии, искусстве, науке.

Проблема гения до сих пор живо обсуждается в науке и философии. Один из видимых аспектов проблематичности понимания сущности гения — это, например, отношения между гениальностью и злодейством. Возможно ли считать гения величайшим злодеем? А.С. Пушкин отвечал на этот вопрос отрицательно: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Но может ли злой дух быть гением? Апостол Иоанн Богослов говорит: «Возлюбленные! не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они». Другой аспект гениальности, вызывающий и сегодня дискуссии, — гений и сумасшествие. Недостаточно выяснен в науке и философии еще один аспект: насколько необходима связь гения и таланта и может ли быть первый без второго. Тем не менее, полагая под гениальностью интимное единство человеческого и глубинного бытия, жизни в ее осмысленности, можно сказать, что гениальный дух имеет положительный потенциал по отношению к общезначимым основам и нормам жизни.

Известный философ-эстетик Э. Сурио отмечает, что при осмыслении идеи «гения» существует известная редукция к научному понятию. Так, американские авторы употребляют это понятие в значении одновременно экспериментальном, интеллектуальном и количественном. Гениальными считаются те, кто получает в тестах на умственное развитие наиболее высокие и статистически редкие результаты. В данном аспекте понятие «гений» используется даже в психологии животных. Иногда при определении гениальности учитывается принадлежность ученых к академиям, исходя из социального критерия с учетом высокого профессионального уровня в интеллектуальной карьере. Но эти экспериментальные, интеллектуальные и количественные критерии ограничены.

Гениальность чаще всего определяют как дарование, способность создавать необычайные, «сверхчеловеческие» произведения. Проблема гениальности сталкивается с двумя большими трудностями: лабильностью и латентностью. Лабильность гениальности заключается в ее случайном, мимолетном, «скоротечном» характере. В этом смысле гениальность можно охарактеризовать как способность иногда, в определенных условиях создавать выдающиеся произведения, остающиеся

в веках. Латентность гениальности состоит в том, что она часто находится в скрытом состоянии и может проявляться лишь при наличии соответствующих обстоятельств.

Критерий гениальности не в людях, а в их творениях. Неправоммерно определять гениальность как способность, которая сама по себе может создавать гениальные произведения. Каждое гениальное произведение имеет свою внутреннюю основу, но она должна быть понятно выражена. К качествам гениального творения относится его «парадигматический смысл», благодаря которому создается неповторимый стиль, артистическая свобода, своеобразие. Гениальность проявляется во множестве факторов, в их конвергенции, в создании единого неповторимого целого. Гений — дерзновенный первооткрыватель.

5.6. Воображение

Воображение — способность создавать новые чувственные или мыслительные образы в человеческой психике на основе преобразования впечатлений, полученных от реальности.

Поэтическое воображение, считал Платон, возбуждает в нас страсти, которые «следовало бы держать в повиновении», тем самым «орошает то, чему надлежало бы засохнуть»¹. По мнению философа, воображение не в состоянии породить образ подлинной красоты. Этот идеал может быть возрожден лишь путем «припоминания» предыдущих состояний души. Воображение — способность вызывать в сознании и произвольно сочетать образы предметов и событий. Психология рассматривает воображение как составную часть творческого процесса. Платон признавал воображение как самостоятельную духовную способность, но оценивал воображение отрицательно, поскольку именно оно является истоком ложных, иллюзорных образов. Однако в античной философии существовала и позитивная оценка воображения. Она была свойственна в основном поэтике и риторике. Воображение трактовалось как источник возвышенного. Оно рождается в тот момент, когда, «движимый энтузиазмом и страстью, ты словно бы видишь вещи, о которых говоришь» (трактат Псевдо-Лонгина, I в.). На закате античности появились попытки преодолеть посредством воображения миметическую трактовку искусства. Филострат Афинский в «Жизнеописании Аполлония» оценивает подражание как низшую по отношению к фантазии способность, поскольку подражание может воссоздать лишь увиденное, а фантазия — то, что никогда не было уви-

¹ Платон. Государство. 606d.

дено. Христианство Средневековья сохранило за воображением определенную роль в духовном мире человека. Августин Блаженный считал, что воображение компенсирует неполноту наших ощущений. Он писал о том, что воображающей душе дозволено из доставленного ей ощущения порождать то, что не достигло целиком органов чувств. При чтении Библии воображение помогает представить события Священной истории. Однако их интерпретация возможна только при помощи разума.

Ф. Бэкон вводит воображение в число трех основных способностей души, закрепляя его за поэзией: «История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку»¹. Бэкон показывает, что на разум человека больше всего действует то, что сразу и внезапно может его поразить: «Именно это обыкновенно возбуждает и заполняет воображение»².

Идея «творческого воображения» возникла одновременно в литературе, эстетике, философии, религии и науке. Основы теории воображения были заложены Т. Гоббсом в «Левиафане». Наши чувства реальности, понимание и длительность опыта формируются, согласно Гоббсу, именно тогда, когда разум соединяет образы в поисках воображения. Порядок и действительность также возникают в контексте воображения. Так, язык, например, состоит из «знаков», используемых для передачи содержания нашего воображения. Сила воображения определяет и интенсивность человеческих страстей, и полноту понимания. Мир, жизнь, действительность получают форму и значение в зависимости от моделей, построенных воображением и раскрашенных удовольствием и болью.

На первых же страницах «Левиафана» обсуждается различие между латинским «*imaginatio*» и греческим «*phantasis*». Первое, по Гоббсу, относится к объекту, которого нет более в наличии. Второе же предполагает возможность восприятия впечатлений. В конечном счете Гоббс употребляет термин «воображение» в широком смысле термина «фантазия». Он расширяет функцию фантазии или воображения от пассивной регистрации окружающего мира и до активного формирования наших концепций мира, а затем вплоть до самого творческого акта. Гоббс различает два уровня воображения: 1) низший, на котором формируются восприятия и картина действительности, и 2) высший, на котором создаются новые образы и идеи. Именно второй уровень и лежит в основе любого искусства. Воображение для Гоббса не меха-

¹ Бэкон Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 148.

² Там же. С. 21.

ническая, а живая и активная сила, ибо не только человеческие эмоции, аппетиты и желания, но даже воля зависит от воображения.

Эстетика XVI—XVII вв. отказывается провозгласить воображение значительным фактором поэтического творчества. Только XVIII в. преодолевает скептическое отношение к воображению, из которого исходил Платон. В эстетических трудах А. Шефтсбери и Дж. Аддисона воображение наконец получает статус источника самоценного художественного вымысла. Эту способность надо развивать. В той же мере, в какой философ шлифует свой разум, поэт призван обогащать свое воображение. Окончательно отношение к воображению формируется в эстетике Канта. Он отмечает, что «схватывание форм в воображении никогда не может происходить без того, чтобы рефлектирующая способность суждения не сравнивала их...»¹.

Дж. Локк в «Опыте о человеческом разуме» противопоставляет продуктивное воображение репродуктивному. Полагая, что разум начинает существование как *tabula rasa*, он видит в нем пассивное и активное начала и заявляет, что разум имеет власть производить из простых вещей сложные. Эту власть разума последователи Локка и идентифицировали с воображением.

А. Шефтсбери, чьим воспитателем в раннем детстве был Локк, постулирует гармонию человека и мира, а также гармонию эстетических, интеллектуальных и моральных импульсов в соединении с эмоцией и эпистемологией. Это есть триада добра, истины и прекрасного. В основе своей триада являет собой единство, которое постигается моментально и понимается интуитивно. Ее видимый или материальный символ — красота. Вордсворт, Китс, Шелли и Кольридж в своем понимании красоты, истины и интуитивного воображения в сущности (хотя по-разному) опираются именно на триаду Шефтсбери.

Шефтсбери приписывал творческую силу не уму или способности видения мира, а «продуктивной функции разума». Гений, согласно его учению, замечает и воссоздает новую форму развития и гармонии мира, он как бы является составной частью природы, способной извлекать из нее тайны. Произведения Шефтсбери пользовались популярностью не только в Англии, но и в Германии, в частности же, их хорошо знал Г.В. Лейбниц.

Лейбниц также различал фантазию и воображение: первое — идеи фантастические и химерические; второе — сочетание унифицируемых идей. Он считал вселенную системой, содержащей тайны, открытые опыту, но недоступные ни чисто экспериментальному, ни чисто созер-

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. С. 30.

дательному эстетическим подходам. Гамлет с его знаменитым высказыванием о том, что «много в мире есть того, что вашей философии не снилось» (перевод Б. Пастернака), слушал бы Лейбница с удовольствием, ибо немецкий философ был убежден в том, что на небе и на земле есть много неизвестного ни одной из философий. Лейбниц полагал, что врожденные идеи заключены в разуме, как прожилки в мраморе, а воображение для него — та активная творческая сила, которая возникает в случае столкновения внутренних коллизий и диспозиций разума с внешними обстоятельствами, с реальностью природы.

Сам Лейбниц не употреблял, однако, слово «воображение» в контексте рассуждений о вышеназванном взаимодействии разума и природы. Дело в том, что в конце XVII — начале XVIII в. этот термин еще не получил той популярности, которую он приобрел впоследствии. Лейбниц предпочитает говорить об активной творческой силе, но все его рассуждения на эту тему и легли в основу позднейших романтических теорий «воображения». Когда мы читаем, что понимали под словом «воображение» Вордсворт, Блейк, Шелли, Руссо, Гёте и Ките, может показаться, что мысли Лейбница на этот счет как бы «вторичны», но истина заключается в том, что Лейбниц опередил свою эпоху на целое столетие, ибо романтическая концепция воображения произросла именно на основе учения Лейбница.

В 1712 г. английский писатель Джозеф Аддисон напечатал в издаваемом им совместно с Р. Стилом журнале «Зритель» серию эссе об «удовольствиях воображения», обогатив тем самым современную ему английскую поэзию и литературную критику. После выхода в свет серии эссе Аддисона интерес к понятию «воображение» как к литературно-критической концепции начал бурно расти. Аддисон разделил «удовольствия воображения» на первичные и вторичные и заявил, что они, в общем, эквивалентны первичному и вторичному воображению. Под «первичным воображением» он понимал «ментальные» (в основном «визуальные») образы, получаемые из опыта. «Вторичное воображение», по Аддисону, — способность сохранять и изменять эти образы и соединять их в различные картины и видения. Таким образом, вторичное воображение является внутренним психологическим процессом. Воображение, полагал Аддисон, создает объекты, которых нет в жизни, и тем самым помогает природе. Так, Калибан из шекспировской «Бури» — творение воображения, а образ Цезаря появился благодаря традиции, истории и наблюдению. При помощи воображения создается произведение искусства, но и оценка последнего происходит также с участием воображения. Находясь под влиянием

эстетики Шефтсбери, Аддисон предвосхищает поиск красоты как интуитивного образа мира, разработанный поздним Просвещением. Удовольствия воображения, считает он, зависят от интеграции множества свойств и операций разума.

Такие выдающиеся личности, как Т. Гоббс, Дж. Аддисон, Д. Юм, И.В. Гёте, И. Кант, С.Т. Кольридж, каждый по-своему исследовали природу воображения. Впервые понятие «творческое воображение» встречается в начале XVIII в. Каждый из английских романтиков (Кольридж, Хэллитт, Блейк, Шелли, Вордсворт и Китс) трактовал свойства творческого воображения по-своему. Еще в конце XVII в. было сделано несколько попыток различения «фантазии» и «воображения», причем последняя воспринималась как движущая сила восприятия, опыта, эстетической оценки и художественного творчества. Воображение также виделось как некая космическая сила, ответственная и за любой вид прогресса, и за «божественное» в человеке.

Создав идею «воображения», эпоха Просвещения построила на ней свое понимание гения, поэтического таланта, индивидуальности и даже этики. Локк, Шефтсбери, Юм, Кант и Лейбниц рассматривали идею «воображения», отталкиваясь от различных исходных рубежей.

Д. Юм и английский критик и эссеист Сэмюэл Джонсон были современниками, и для обоих понятие «воображение» становится основным фактом жизненного опыта. Активная работа воображения и само его наличие явились для Юма, как и для Джонсона, не только самым важным эмпирическим фактом, но и неизбежностью. Воображение, конечно, не является материей, оно не «получается» в ощущении, но только благодаря ему можно объяснить, почему мы, направляя свои действия, объединяем прошлое, настоящее и будущее. Юм и Джонсон полагают, что воображение — единственная сила, на которую мы опираемся, чтобы понять внешние события; это основное и единственное средство, благодаря которому мы реагируем (пусть даже неправильно) на мир, когда тот разрушает наши надежды и чаяния.

По Д. Юму, воображение сочетает страсти с идеями, оно «оркеструет» гармонию чувства и мысли, дает направление идеям, объединяя их в едином действии. Наши чувства и мысли являются сильными или слабыми в зависимости от воображения.

Юм считал, что воображение обманчиво, оно может завести нас в тупик, ибо выискивает новые объекты и создает беспочвенные страхи. Оно всегда готово захватить инициативу и установить тиранию над разумом. Но мы не можем не обращать внимание на воображение — все наши способности, включая разум, без воображения «хромают на

одну ногу». Юм исключал способность суждения из сферы воображения, так как хотя последнее и производит образы и верования, но даже верования стоят ниже, чем «идеи суждения».

Джонсон не подходил к воображению как психолог-теоретик, не искал открытия тайн художественного творчества или космологии. Он стремился понять, почему благодаря воображению возникает столько событий в повседневной жизни, которые затем становятся содержанием для литературы и искусства.

В английской общественной мысли середины XVIII в. и до начала XIX в. в исследовании воображения преобладал ассоцианизм. Приверженцы теории «ассоциации идей» утверждали, что разум привычно и моментально группирует идеи или образы в соответствии с определенными моделями (или «законами ассоциации»), причем процесс этот очень сложен. Каждый индивидуальный разум не только имеет уникальный огромный объем образов, но и соединяет последние со своими страстями, чувствами и привычками. (Примером применения теории «ассоциации идей» в английской классической литературе XVIII в. является эпизод из сатирического романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристана Шенди, джентльмена», когда для отца героя необходимость завести часы в холле вечером в каждое первое воскресенье каждого месяца в году ассоциировалось с необходимостью исполнить свой супружеский долг, результатом чего и было появление на свет Тристана.) К ассоциативистам относятся Джон Локк, Джордж Беркли, Дэвид Хартли, Джозеф Пристли, Эразмус Дарвин (дед Ч. Дарвина), Джеймс Битти, Фрэнсис Хатчесон, Джордж Тернбул и др.

Ранняя работа Эдмунда Берка «Философское исследование природы наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) сразу же получила большую известность не только в Англии, но и в Германии. Берк основывает на воображении динамические отношения разума и природы, считая, что именно воображение соединяет внутренние страсти и нашу способность чувствовать и действовать непосредственным опытом. Человеческий разум, как писал Берк, обладает собственной созидательной силой, которая называется воображением и к которой относятся остроумие, фантазия, изобретательность.

Деятели эпохи Просвещения любили называть ее эпохой критики. И действительно, как пишет Э. Кассирер, философия и психология объединились с литературной и эстетической критикой «у всех выдающихся людей этого столетия». После 1750 г. этот союз гуманитарных наук направляется на исследование человеческого воображения, свойства, которое даже больше, чем разум, по мнению просветителей,

раскрывает истину в человеческом опыте, вскрывает как тайны космоса, так и индивидуальной психики. Именно этот интерес к проблеме воображения и привел к возникновению той эпохи, которая обычно называется романтизмом. Гёте, например, был убежден в том, что эта эпоха великих литературных талантов воспитана в колыбели философии, причем подготовили ее исследования проблемы гения, которые были начаты английскими эссеистами, философами и литераторами Александром Джерардом (1728—1795) и Уильямом Даффом (1732—1815). В «Эссе о вкусе» (1759) и «Эссе о гении» (1774) Джерард придает воображению такое значение, что ему приписывается сила, которая прежде признавалась только за суждением. Джерард разрабатывает стройную концепцию воображения, сравнивая последнее с магнитом, притягивающим различные идеи и образы, получаемые из природы. Джерард и его коллеги Абердинского философского общества: Томас Рид, Даголд Стюарт, Джеймс Битти — комментировали учение Юма о «впечатлениях».

Введя понятия «страсть» и «суждение» в сферу понятия «воображение», Джерард утверждает, что гений зависит от изобретательности, т.е. способности делать новые открытия в науке или создавать оригинальные произведения искусства.

Гений рождается только благодаря воображению, утверждает Джерард в «Эссе о гении», которое было переведено на немецкий язык уже в 1776 г. На воображение, конечно, влияет память и способность суждения, но ни та, ни другая не могут стать причиной рождения гения. Гениальный человек устанавливает взаимосвязь не связанных между собой перцепций и идей благодаря силе своего особого воображения.

Джерард указывает на несколько свойств воображения: плодovitость, деятельность, энтузиазм. Он придерживается конвенционального ассоциативистского взгляда на роль чувств, привычки и памяти в создании и связывании идей между собой. Страсть, по мнению Джерарда, возбуждает воображение, являясь катализатором идей. Воображение со своей стороны сплавляет воедино мысли и страсти. Поэт движется от образа к образу с громадной скоростью, подчиняя их одной сильной страсти. Если же образ ассоциируется с множеством мыслей и чувств, то он приобретает силу символа. Джерард устанавливает «фундаментальный принцип симпатической идентификации», утверждая, что сила симпатии, оживляя наши представления о страстях, может превратить эти представления в сами страсти. Учение Спинозы о природе творческой и природе сотворенной Джерард понимал как имитацию художником творческого, организующего духа природы.

Уильям Дафф в эссе «Учение об оригинальном гении» (1767) утверждает, что воображение — это огромная естественная сила. Отличая «оригинального» гения от просто гения, Дафф говорит о степени воображения, зависящего от способности суждения. Он начинает свое эссе с предупреждения о том, что одного воображения для гения мало. Такое понятие, как вкус, которое является эстетическим суждением, способным создавать произведения искусства, для Даффа неотделимо от воображения. Вкус и воображение взаимодействуют, их можно рассматривать как единую операцию разума, соединяющую в себе отклик и активное творчество.

Даффу видится воображение как «пластическая сила», которая хотя и не снабжает творчество планом или конспектом, но все же формирует и унифицирует собранные идеи и «материалы». Наиболее одаренный или «оригинальный» гений имеет грандиозное воображение. Дафф различает также фантазию и воображение, да и вообще его «Эссе об оригинальном гении» содержит, так сказать, в эмбриональном состоянии ряд идей, которые впоследствии были разработаны теоретиками английского романтизма, в частности Кольриджем в его «*Biographis literaria*».

В Германии исследования концепций воображения были более систематичными. Их осуществляли К. Вольф, А. Баумгартен, М. Хиссман, И. Маас, И.Г. Сульцер, К. Майнере, К.Ф. Мориц, И.Г. Фихте, «иенские романтики» (Новалис, братья Ф. и И. Шлегели), Л. Тик, Ф.В. Шеллинг, И.Ф. Шиллер, И. Кант, И.В. Гёте.

Кристиан Вольф систематизировал положения Лейбница о предустановленной гармонии, Александр Баумгартен ввел понятие «эстетика», разработав в своей книге «*Aesthetics*» (1739) моральный и артистический подход к понятию «сила воображения». Микаэль Хиссман был популяризатором теории ассоциативности в Германии, а Иоганн Маас — продолжателем этой традиции.

Иоганн Георг Сульцер в четырехтомной работе «Общая теория изящных искусств» (1771—1774) называет воображение «матерью всех изящных искусств», полагая, что только присутствие воображения отличает художника от всех остальных людей.

Идея симпатии, т.е. чувства индивида по отношению к другим, и подход к миру в целом, идентификация себя с другими и даже с неживой природой тесно связаны с понятием «воображение». Еще Шефтсбери сказал: «Все вещи испытывают чувство симпатии». Он восхвалял поэтов за то, что они схватывают «внутреннюю форму и структуру себе подобных». Поэт, по Шефтсбери, «самоуничтожается», когда воплощает в своем творчестве изображаемые объект или личность.

Юм специально анализировал различные психологические причины для симпатизирующего импульса. В основе этих импульсов лежит воображение, но Юм понимал последнее как некое общее и неуловимое качество, отчего и не вникал в этом вопросе в детали. Э. Берк специально писал в эссе о симпатии, подражании и амбиции, что, когда мы наблюдаем чувства других, мы испытываем те же чувства, и поэтому наша симпатия должна рассматриваться как вид замещения. Адам Смит в работе «Теория моральных чувств» (1759) говорит, что симпатия лежит в основе всех моральных действий и мыслей о морали, но симпатизирующее чувство приводится в действие только благодаря воображению.

Томас Браун в «Философии человеческого разума» (1820) употребил вместо слова «ассоциация» термин «суггестия», говоря о неожиданных связях идей, образов, эмоций, которые до этого никогда не объединялись и не сопоставлялись.

Было принято считать, что знаменитое различие фантазии и воображения, произведенное Кольриджем, заимствовано теоретиком английского романтизма из какого-то неизвестного немецкого источника. В XVIII в. в английском обиходе бытовало точно такое же различие фантазии и воображения, какое затем теоретически обосновал Кольридж. Было принято говорить, что фантазия (*fantasy*) — женского рода, а воображение (*imagination*) — мужского.

Попробуем более подробно остановиться на творческих достижениях в английской поэзии (Блейк, Шелли, Вордсворт, Китс), основанных на идее воображения. Блейк неизбежно верил в силу воображения, для Шелли было очевидно, что слова не могут проникнуть в тайны нашего бытия. Он считал, что воображение вскрывает мораль и проникает в нее. Вордсворт прямо говорит в поэме «Прелюдия», что воображение основная тема его творчества. Китс, который сам обладал ярким, симпатизирующим людям воображением, считал, что последнее живет и сохраняется только в рамках поэзии.

Проблема творческого воображения занимает центральное место в гносеологическом учении Канта. Роль кантовской концепции продуктивного воображения в учении немецкого философа составляет почву для дискуссий в силу нечеткой определенности ее статуса в целомом контексте гносеологии немецкого теоретика. Неопределенная позиция Канта по отношению к способности воображения в двух изданиях «Критики чистого разума» 1781 и 1787 гг. и сегодня является благодатной почвой для рождения новых вариантов гносеологических, онтологических и феноменологических теорий воображения и построе-

ния образа и различных их сочетаний. Кант считал, что к продукту воображения относятся не только схемы и образы, лежащие в основе понятий, но и их синтез. Воображение «рисует» схемы, благодаря которым появляются образы. Кант называл пространство чистым образом всех величин для внешнего чувства, а время — чистым образом всех предметов чувств. Пространство и время он определял как условие чистого синтеза. Схемы как продукт способности воображения содержат в себе синтез и создают образы понятий. Рассматривая проблему воображения в гносеологической плоскости в главе «О схематизме», Кант говорит о способности воображения как основе познания¹.

Шеллинг считал, что воображение равно присуще Богу и человеку. Божественное воображение создает человека и вселенную. Человеческое воображение, с его высшим проявлением в искусстве, на низшем уровне рассматривается как аналог божественного воображения. Только воображение может привести нас в высшие сферы философии — к Абсолюту или к Богу. Поскольку искусство — тот вид деятельности человека, который все больше напоминает творческое воображение Бога, высший вид философии, по Шеллингу, — это философия искусства. В каждом объекте или произведении искусства воображение соединяет универсальную форму, бесконечное с конечным, индивидуальным проявлением. В акте воображения формируются два единства, каждое из которых равнозначно другому: форма становится бытием, а бытие — формой. Так при создании вселенной природа и Бог «вечно переходят друг в друга». Воображение для Шеллинга — это нематериальная и даже какая-то таинственная энергия. Она существует как электричество, магнетизм или сила притяжения. Творческое воображение предполагает диалектику бесконечного (или идеального) и конечного и реального. Поскольку работы Шеллинга представляют большую трудность для чтения, можно предложить следующие уровни воображения в его эстетической теории (табл. 5.1).

Таблица 5.1

Уровни воображения в эстетической теории Шеллинга

Потенция	Уровень воображения
Первая потенция, или сила	Вне сознания, оригинальное восприятие ощущений
Вторая потенция, или сила, или восприятие	Сознание; сила воображения как интеллектуальная интуиция

¹ См. об этом: *Великотный А.М.* Образ как основа искусства // Образование в XXI в. / Материалы всероссийской научной заочной конференции. Тверь, 2003. С. 20—23.

Потенция	Уровень воображения
Третья высшая потенция, или сила	Самосознание; сила воображения как творческое воображение; эстетическое или художественное восприятие

Шеллинг поднимает философию на высшую ступень, поскольку она и включает в себя силу творческого воображения.

Шеллинг приравнивает зло к фальшивому воображению, а космическое зло считает проявлением неудачи божественного воображения. Воображение несет с собой свободу, но также и большую ответственность, чувство, что все представители человеческой природы в конечном счете исторически имеют общую судьбу. Реальное знание, истинное воображение не может никогда воплотиться, но Шеллингу, в одном индивиде, а только во всем человечестве.

Кант отмечает, что воображение может иногда совершенно непонятным нам способом не только возвращать знаки для понятий из далекого прошлого, но и воспроизводить облик и образ предмета из несказанного числа предметов различного или одного рода. «Воображение (в качестве продуктивной способности познания) очень могущественно в создании как бы другой природы из материала, который ей дает действительная природа»¹.

5.7. Фантазия

Фантазия (греч. *phantasia* — «воображение») творческая сила, объединяющая непосредственные переживания с действительностью духа, причем ее внутреннее содержание представляет собой базу всех разновидностей способностей к творческому воображению. Фантазия — это психическая деятельность, которая связана с созданием таких картин, которые не имеют реального отражения в окружающем мире. Это продукт воображения, который рожден человеком. В психоанализе происходит радикальная переоценка фантазии. Рациональное стало противопоставляться иррациональному, интеллектуальное — интуитивному, сознательное — бессознательному. Фрейд уже в ранних работах намечает пути к анализу воображения и фантазии. Он отмечал, что дети склонны выстраивать некие фантазии, в которых разыгрываются различные отношения с родителями. В работе «Истолкование сновидений» Фрейд

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 155.

сопоставляет фантазии и грезы. По мнению австрийского психиатра, за каждым сновидением можно обнаружить детские фантазии. Фрейд считал, что не сновидения творят фантазию, а бессознательная деятельность фантазии принимает активное участие в образовании мыслей, которые скрываются за сновидением. Именно фантазии склонны к смещению, сгущению. Они могут создавать мир сновидений.

Фрейд полагал, что фантазиям подвержены только неудовлетворенные люди. Феномен фантазии он исследовал в таких работах, как «Бред и сны в “Градиве” В. Иенсена», «Истерические фантазии и их отношение к бисексуальности», «Поэт и фантазирование!», «Семейный роман невротиков», «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве». Фрейд рассматривал фантазию как осуществление желания в грезе, исправление «неправильной» реальности. Фантазия помогает воплотить вытесненные желания. Она связывает прошлое, настоящее и будущее. Фрейд также считал, что преобладание фантазий и достижение ими всемогущества создают условия для погружения в невроз или психоз. Австрийский психиатр сравнивал создание душевной области фантазии с организацией заповедников и национальных парков, где может расти все, что хочет.

Фрейд связывал фантазию с сексуальными эмоциями. Он отмечал, что поскольку замена принципа удовольствия принципом реальности занимает довольно продолжительное время, в течение которого сексуальные влечения либо аутоэротичны, либо проходят скрытый период своего существования, они в значительной степени и надолго уклоняются от критерия реальности, который подчиняет себе влечения «я». «В результате, — пишет Фрейд, — устанавливается более тесная связь, с одной стороны, между половым влечением и фантазией, с другой — между влечениями личного «я» и деятельностью сознания»¹.

Как в понимании сущности искусства, Фрейд в трактовке сознания исходит из представления об игре душевных сил, приобретающей важное психологическое значение. По его мнению, фантазия вырастает из игры, когда ребенок годами «душевных усилий» научается воспринимать действительную жизнь с надлежащей серьезностью. С помощью игры ребенок пытается избежать гнета критического разума, освободиться от навязываемого ему воспитанием принуждения к «правильному» мышлению и отделения действительного от желаемого. Этот процесс сохраняется и в периоды зрелости. «Веселой бессмыслицей пьяной болтовни студент пытается спасти для себя удовольствие, ко-

¹ Фрейд З. Положения о двух принципах психической деятельности // Психологическая хрестоматия / под ред. Б. Корнилова. М.; Л., 1927. С. 118.

торое он получает от свободы мышления и которая становится для него все более и более недоступной благодаря влиянию университетских лекций»¹.

Дети играют открыто, в игре они стремятся овладеть тем, чего они лишены в реальности: стать взрослыми. В отличие от них «взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других», потому что он знает: от него ждут не игры, а практических действий. К тому же ему есть чего стыдиться: вдохновляющие его фантазию желания не признаются или не удовлетворяются обществом. Поэт, как и играющий ребенок, относится к своей деятельности серьезно, увлеченно. Он отделяет созданный им мир от действительного, но в отличие от ребенка не пытается найти опору ему в реальных объектах².

После заката романтизма воображение как феномен перестает по существу интересовать эстетиков. Изучение фантазии началось также после зарождения немецкой философской антропологии. А. Гелен отмечал, что фантазия — средство преодоления мучительной жизни. Он считал, что, если человек не фантазирует, следовательно, он счастлив или по крайней мере должен быть таковым. Эта аксиома содержится как в теории фантазии Фрейда, так и во многих других философских концепциях. Гелен считал неудовлетворенные желания движущимися силами фантазии. Мы фантазируем, когда нам плохо. Но в то же время нам не так плохо, как могло бы быть, если бы у нас не было фантазии. Несомненно, фантазия может быть эрзацем и суррогатом, свидетельством отсутствия чего-то или уходом от чего-то, но она не является, согласно Гелену, просто нехваткой. Он полагает, что фантазия наподобие платонического эроса есть что-то среднее: не бедность, не богатство, не мудрость и не глупость. Если мы благодаря ей желаем то, чего мы не имеем, тогда она компенсирует недостаток, отражает дурную реальность и создает иллюзию. Но если мы благодаря ей желаем то, что мы могли бы иметь, тогда фантазия, очевидно, более чем иллюзия. Она — критика той реальности, которая мешает исполнению желаний и которая, возможно, могла бы даже способствовать осуществлению желаний и счастья.

Никто не был удивлен, если бы А. Гелен, определивший человека как «недостаточное существо», вывел бы фантазию из недостаточности нашей природной оснащенности. Сама фантазия у Гелена проявляет лишь недостаточность человека. Здесь есть учение о человеке как

¹ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1928. С. 179.

² Додельцев Р.Ф. Проблема искусства в мировоззрении Зигмунда Фрейда // О современной буржуазной эстетике: сб. статей. Вып. 3. М., 1972. С. 99.

«действующем» существе, которое отводит фантазии, как и вообще мышлению и воображению, второстепенную роль. А. Гелен, так же как З. Фрейд и А. Шопенгауэр, утверждает, что умеренные притязания на счастье затеняются картиной меланхолического существования человека. Он указывает, что институты радикально канализируют притязания субъекта, его представления и рефлексии. Он также критикует эпоху, которая не избавляет современного человека от того, что он утратил контакт с миром и стал пленником фантазии.

Фантазия у Гелена всегда рассматривается как недостаток и иллюзия, обман и дереализация. В то же время геленовская теория фантазии как нечто целостное многослойна: ее нельзя редуцировать к негативным значениям, таким, например, как иллюзия и эрзац. В геленовском главном сочинении «Человек» (1940) отмечено, что человека было бы правильнее характеризовать как «фантазирующее существо», а не как «существо разумное».

Геленовская теория фантазии развивается в двух фазах. В качестве первой фазы можно рассматривать теорию, которую Гелен выдвигал в работе «Действительный и недействительный дух». В качестве второй — теорию, которая возникает в процессе обращения Гелена к антропологии. «Действительный и недействительный дух» — это поиск состояния бытия и степени бытия личности, это поиск действительности на пути экзистенциального анализа отдельной личности. По мнению Гелена, в юности переживается бесспорное единство «я» и мира. Человек пытается выйти из собственного бытия и познать другое бытие в благоговейном «подражании» образцу. Фантазия выступает здесь как пассивная сила воображения. Формирование собственной самости благодаря другим может переживаться как время счастья, когда юноша с помощью других вводится в богатство духовного мира.

В состоянии кризиса «хотения быть собой» фантазия оказывается традиционным проводником восхождения к «целому» бытию. Активная, болезненная сила воображения может стать «продуктивной», если разочарование относительно прямого «хотелось быть собой» стало тотальным и жизнь как целое стала «недействительной». Геленовская антропология различает шесть форм фантазии, которые отражают глубочайший слой нашей сущности — «прафантазию». Они позволяют обобщать постоянно растущую способность к освобождению в качестве форм «силы воображения».

Пассивная сила воображения, или память, — воображение уже свершившихся состояний, которые служат открытой миру сущности человека в качестве вспомогательных средств «будущей» ориентации.

Репродуктивная сила воображения, названная также двигательной и ощущающей фантазией. Она есть повторение и предварительный проект протекающих состояний наподобие того, что мы сначала мысленно апробируем прыжок надо рвом. В повторении уже становится заметной «коммуникативная» структура фантазии. Мы в состоянии предупредить ответное поведение людей и вещей.

Игровая сила воображения — самонаслаждение открытого миру человека, который познает себя в освобождающей постоянной смене интересов. Она является также тренировкой в социальном поведении, так как ведет к опредмечиванию в правилах игры, к самоотчуждению и перенятию ролей.

Собственно языковая сила воображения манифестируется в языковых образах, начиная от спонтанного словотворчества детей («бильярдный суп» вместо «супа с фрикадельками») до метафорической речи вообще. Собственно языковая фантазия коренится в основаниях языка. Так, некоторые языки не знают индогерманского различия между словами «актив» и «пассив».

Активная сила воображения наших представлений строится на освобождении, полученном благодаря языку, и способствует совершенно свободному манипулированию фантазмами. Представления соответственно этому есть образы воспоминания, которые благодаря «ответному действию» слов на фантазмы участвуют в формировании и даже интенциональности языка.

В этих первых формах фантазии человек проявляется как существо, имеющее память, как повторяющее существо, как «языковое» существо и как существо, имеющее представления. При этом может создаться впечатление, как будто модель фантазии у Гелена есть отражение опыта мира отдельного «я», которое созидает себя в одиноком собственно-деятельном постепенном переведении внешнего мира во внутренний. То, что это не так, становится ясным благодаря последней главной форме фантазии, которую Гелен окрестил уже не как «пантоморфная сфера», а как «прафантазия». Она есть имя для избытка бытийной силы, которую недостаточное существо имеет так же, как и действующий человек. Она есть все еще досознательное витальное событие, и она есть в то же время отражение понимания того, что человек не может приобрести свое сознание непосредственно в «хотении быть собой», но только косвенно. В качестве основной модели фантазии у Гелена выступает фантазия как общее приведение многих людей к общему фантазму, который является «социальным органом» и который можно даже назвать «культурным органом».

В работе «Первобытный человек и поздняя культура» Гелен расширил свою антропологию в культурно-теоретическом плане. В этой работе встречается «прафантазия» как внутренняя структура или «скелет» архаичных обществ. Она поддерживает собой религиозные обряды первобытных народов, на основе которых должны образоваться институты. Ритуализация поведения недостаточных существ есть нечто иное, нежели ритуализация поведения животных, без фантазии она немыслима. Во время ритуального поведения животных (например, схватка оленей или брачные танцы некоторых видов птиц) ясно усматривается возбудитель, все это проявляется потом как жесткое инстинктивное движение. У недостаточных существ возбудитель недифференцирован, а инстинкты ослаблены. Впрочем, сохранился остаток первоначальной связи возбудителя и инстинкта. Он становится заметным в готовности реагировать на определенные «раздражения» порывом чувств именно тогда, когда эти «раздражения» совершенно неправдоподобны, выразительны, необыкновенны или угрожающи. Такими «раздражениями» для первобытных людей были мощный охотничий зверь, смерть и болезнь, переживания явлений природы и ее катаклизмов.

Эти «раздражения» не были непосредственными возбудителями, но имели характер «призыва». Они призывали первобытных людей «что-то делать». Возбуждалось чувство «неопределенной обязанности», и первобытный человек реагировал, «подражая» раздражителю, например мощному зверю или трупу. Он устраивал ритуальные танцы, например танец медведя, в котором изображал зверя, предвосхищал его умерщвление или изображал труп в ужасных масках. Это подражание было подражанием друг перед другом, привлечением внимания и передачей роли другому, таким образом в ритуале рождалось сообщество и осознание общности.

Интерес к феномену фантазии приобретает актуальность только в середине прошлого века, когда феноменологи начинают исследовать воображение. Ж. Сартр в работах «Воображение» (1936), «Воображаемое: феноменологическая психология воображения» (1940) различает несовпадающие и несводимые друг к другу принципы работы сознания: реализующий и ирреализующий, что, собственно, и является воображением. Ирреализующее объективный мир воображение имеет своей целью восстановить недостижимую в конкретном существовании целостность, тотальность, чему и служит искусство.

Известный феноменолог Е. Финк отмечает, что существует особая душевная способность — способность фантазии. Невозможно оспаривать существование этой способности. Всякий знает ее и бесчисленные формы ее выражения. Несомненно, по его мнению, сила вообра-

жения относится к основным способностям человеческой души. Она проявляется в ночном сновидении, полуосознанной дневной грезе, представляемых влечениях нашей инстинктивной жизни, изобретательности беседы, многочисленных ожиданиях, которые сопровождают и обгоняют, прокладывая ему путь, процесс нашего восприятия¹.

Фантазия действует почти повсеместно: она гнездится в нашем самосознании, определяя тот образ, который складывается у нас о себе, или же тот, в котором нам хотелось видеться ближним, она ловко сопротивляется беспощадному самопознанию, приукрашивает или искажает для нас образ другого, определяет отношение человека к смерти, наполняет нас страхом или надеждой, она — в качестве творческого озарения -- направляет и окрыляет труд, открывает возможность политического действия и просветляет любящих друг для друга.

Финк показывает, что фантазия тысячью способов пронизывает человеческую жизнь, таится во всяком проекте будущего, во всяком идеале и всяком идоле, выводит человеческие потребности из их естественного состояния к роскоши; она присутствует при всяком открытии, разжигает войну и кружит у пояса Афродиты. Фантазия открывает нам возможность освободиться от фактичности, от непреклонного долженствования так-бытия, освободиться хотя бы не в действительности, а понарошку, забыть на время невзгоды и бежать в более счастливый мир грез².

Однако фантазия может превратиться в опиум для души. Она будет звать человека в мир грез, в галлюцинаторный космос. Конечно, фантазия открывает великолепный доступ к возможному как таковому, к общению с быть-могущим, она обладает силой раскрытия, необычайной по значению. Фантазия — одновременно опасное и благородное достояние человека, без нее наше бытие оказалось бы безотрадным и лишенным творчества. Проницая все сферы человеческой жизни, фантазия все же обладает особым местом, которое молено было бы счесть ее домом: это — игра.

5.8. Вкус

Вкус — способность человека эмоционально оценивать различные эстетические свойства, прежде всего различать красивое, прекрасное и безобразное. Как только стало разрабатываться понятие «художественный» вкус, тотчас в истории эстетики сложилось два разноре-

¹ Финк Е. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 359.

² Там же. С. 360.

чивых истолкования его природы — эмоциональное и рациональное. В истории эстетики внимание к проблеме вкуса обнаружилось уже в XVII—XVIII вв. Французские просветители и теоретики классицизма (Буало, Монтескьё, Вольтер и др.) рассматривали вкус с позиции рационализма. Так, Ш. Монтескьё хотя и связывает вкус с понятием «духовное содержание», но тем не менее определяет его как «то, что привлекает нас к предмету посредством чувства»¹. Для Ж.Ж. Руссо «вкус есть только способность людей судить о том, что нравится или не нравится наибольшему количеству людей»².

Обе эти тенденции в истолковании художественного вкуса можно отыскать и в английском Просвещении. Так, Хатчесон понимает эстетический вкус как «чувство прекрасного или более развитую способность воспринимать приятные идеи»³. Шефтсбери же утверждает, что «безумно судить о красоте по первому впечатлению, необходимо думать, размышлять»⁴.

Глубокою разработку этой проблемы находим у Канта.

Как и «гений» художника, вкус зрителя, созерцателя нельзя понимать лишь как применение понятий, норм и правил. Суждение вкуса — это не познание, однако оно и не произвольно. В суждении вкуса заключена всеобщность, на которой и основывается автономность эстетической сферы. Нужно признать, что подобное оправдание автономности искусства в сравнении со свойственной Просвещению слепой верой в правило и мораль было великим достижением. Прежде всего достижением в пределах немецкого развития, которое как раз в те годы достигло такой точки, в которой начала формироваться — словно эстетическое государство — классическая эпоха немецкой литературы с центром в Веймаре. Все такие устремления и обрели философское оправдание в философии Канта.

Истолкование данной категории — большая заслуга Канта, оставившего далеко позади основателя эстетики А. Баумгартена. В понимании прекрасного и искусства Кант первым подошел к философской постановке проблемы. Он искал ответ на вопрос, что безусловно присуще восприятию прекрасного, так как если мы нечто считаем «прекрасным», то это ведь не только субъективная реакция вкуса. Однако здесь нет и той всеобщности, которая присуща закономерностям при-

¹ Монтескьё Ш. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства // История эстетики: хрестоматия. М., 1964. Т. 2. С. 274.

² Руссо Ж.Ж. Об искусстве. М.; Л., 1959. С. 104.

³ Хатчесон Ф., Смит А. Эстетика. М., 1973. С. 58.

Шефтсбери А. Эстетические опыты. М., 1975. С. 212.

роды и позволяет объяснять единичность чувственно воспринимаемого как частный случай.

Какую истину — и выразимую, и воспринимаемую — несет нам прекрасное? Уж, конечно, не ту истину и не ту всеобщность, какие свойственны понятию или рассудку. Вместе с тем истина, открывающаяся нам в эстетическом восприятии, не только субъективна. В противном случае это означало бы, что мы отказываемся от достоверности и точности. Тот, кто находит нечто прекрасным, вовсе не считает, что это нравится только ему, в отличие от индивидуального вкуса, скажем, гурмана. Если мне что-то представляется прекрасным, я считаю, что это действительно прекрасно. Говоря словами Канта, «я призываю к согласию каждого». Предположение, что каждый должен прийти к общему согласию, вовсе не означает, что я смогу убедить любого. Да и хороший вкус не таким способом достигает всеобщности.

Скорее это означает, что чувство прекрасного должно воспитываться у каждого, что каждый должен научиться различать прекрасное и менее прекрасное. Достигается это не с помощью доводов в пользу собственного вкуса и уж во всяком случае не с помощью жестких доказательств. Такие попытки предпринимаются в области художественной критики, содержащей весь спектр приемов — от «научных» констатаций до чувства вкуса, который нельзя подменить никакой наукообразностью и который лежит в основе суждения. «Критика» Канта, т.е. различение прекрасного и менее прекрасного, не является по своей природе сопутствующим суждением, в котором прекрасное научно подводится под понятие или же путем сравнения дается оценка тому или иному качеству — а это по сути и есть познание прекрасного. Примечательно, что «суждение вкуса», т.е. присущую каждому способность находить прекрасное, усматривать его в явлении, Кант прежде всего иллюстрирует на примере природной красоты, а не искусства. Это именно та «лишенная практического смысла красота», которая удерживает нас от возведения к понятию художественно прекрасного.

Кант первым решился отстоять самодостаточность эстетического по отношению к практической цели и теоретическому понятию. Это отражено в известном высказывании Канта о «незаинтересованном удовольствии», т.е. радости, доставляемой прекрасным. Разумеется, «незаинтересованное удовольствие» здесь — не быть практически заинтересованным в «изображенном» или явленном. Таким образом, незаинтересованностью прежде всего лишь выделяется эстетическое отношение, и теперь уже нет смысла спрашивать «для чего». «Какая польза от того, что радуешься тому, чему радуешься?»

Это, правда, описание во многом внешнего подхода к искусству, а именно опыта эстетического вкуса. Каждый знает, что вкус в эстетическом опыте является нивелирующим моментом. Тем не менее и в таком своем качестве он сыграл важную роль как «общее чувство», о чем справедливо говорил Кант. Вкус коммуникативен — в большей или меньшей степени он выражает то, что свойственно всем нам. Бессмысленно поэтому в области эстетического искать сугубо индивидуальный, субъективный вкус. Тем, что прояснилась суть эстетического — обладать значимостью и в то же время не быть подведенным под понятие цели, — мы обязаны в первую очередь Канту.

И в каком опыте в наибольшей мере реализуется этот идеал свободного и незаинтересованного удовольствия? Кант здесь имеет в виду «природную красоту», например, красивое изображение цветка или, скажем, красивые обои, узор которых повышает жизненный тонус. Такова задача декоративного искусства — влиять на нас ненавязчиво. Красивыми, собственно, называются природные вещи, в которые человек не вкладывал никакого смысла, а также вещи, созданные самим человеком, но сознательно лишённые им смысла и представляющие собой лишь игру красок. И ничто здесь не узнается. Действительно, нет ничего более ужасающего, чем назойливые обои, рисунок которых привлекает к себе внимание. Об этом могут поведать бредовые сны нашего детства. Из этого описания видно, что здесь налицо одно эстетическое удовольствие и нет никакого осознания, так как ничто не рассматривается и не понимается как нечто. Но это лишь описание экстремального случая. Этот пример показывает, что совсем необязательно, чтобы источник эстетического удовольствия обладал значимостью или же воспринимался на уровне понятия.

Но это не вопрос, волнующий нас. Наш вопрос — что такое искусство? И мы, конечно же, думаем в первую очередь не о тривиальной декоративной поделке. Дизайнеры, естественно, могут быть выдающимися художниками, но функционально перед ними стоит подчиненная, прикладная задача. А ведь именно это, собственно, и обозначил Кант как красоту или, как он ее называл, «свободную красоту». Под последней он имел в виду красоту, свободную от понятия и значения. Разумеется, Кант не хотел сказать, что идеал художественного творчества — это создание такой лишённой смысла красоты.

Соприкасаясь с искусством, мы всегда испытываем напряжение между чистой конкретностью взгляда и отражения и тем значением, которое мы интуитивно угадываем в художественном произведении и познаем по мере того, как влияет на нас каждая такая встреча с искусством.

В чем заключается это значение? В чем суть этого дополнительного момента, благодаря которому искусство впервые становится тем, чем оно есть? Канту так и не удалось определить это. По некоторым причинам это действительно невозможно. Но огромная заслуга Канта в том, что он не остановился на голом формализме «чистых суждений вкуса», а преодолел «точку зрения вкуса» в пользу «точки зрения гения».

XVIII в. на основе собственного живого созерцания понятием «гения» охарактеризовал скандальное вторжение Шекспира во вкусы времени, определявшиеся французским классицизмом. Шекспира превозносил сам Лессинг, впрочем явно односторонне приравнивая его голос к голосу природы и противопоставляя его нормативной классицистской эстетике французской трагедии. Той природы, творческая сила которой, согласно Лессингу, представлена в гении и выражается через него. На самом деле и Кант понимал гения как природную силу, называя его «баловнем природы», поскольку гению в такой степени покровительствует природа, что он может творить, как и она, не думая о правилах. В итоге получается, как будто нечто сделано по правилам. Таково искусство: оно творит нечто образцовое, вместо того чтобы создавать то, что соответствует правилам. При этом явно невозможно отделить определение искусства как творчество гения от конгениальности воспринимающего. И то и другое — свободная игра.

Вкус был такого рода свободной игрой воображения и рассудка. И создание художественного произведения является такой же свободной игрой, только переакцентированной, потому как плодам творческого воображения присуща восходящая к пониманию многозначительность. Она, как говорил Кант, позволяет «додумать невыразимо многое». Но это не значит, будто мы просто прилагаем заготовленные заранее понятия к тому, что воплощает искусство. Это означало бы, что мы данное в созерцании подводим под общее как частный случай. Но это и не эстетическое восприятие. Скорее всего лишь в соприкосновении с отдельным, индивидуальным произведением понятия вообще «завучали в унисон», как выразился Кант.

Кант отмечал, что вкус может быть использован только как способность различения, либо одновременно и как способность ощущать приятное (например, сладко или горько нечто, приятно ли попробованное, т.е. сладкое оно или горькое). Первый подход может вести к общему согласию по поводу того, как следует называть определенные вещества, второй же никогда не может дать общего суждения, а именно будто то (например, горькое), что приятно мне, должно быть приятно и любому другому. Причина этого ясна: поскольку удовольствие и неудоволь-

ствие не принадлежат к познавательной способности, направленной на объекты, а есть суть определения субъекта, они не могут быть связаны с внешними предметами. «Следовательно, вкус, ощущающий приятное, содержит одновременно понятие о различении посредством того, нравится ли мне нечто или не нравится, и это различение я связываю с представлением о предмете в восприятии или в воображении¹.

Но есть и другой подход. Слово «вкус», как подчеркивает Кант, употребляется и для чувственной способности суждения, исходя не только из чувственного ощущения для меня самого, но и по определенному правилу выбора, которое представляется значимым для каждого. Это правило может быть эмпирическим, но тогда оно не может притязать на подлинную всеобщность, а следовательно, и на необходимость (на то, что в вопросе вкуса суждение каждого должно совпадать с моим). Так, по правилу вкуса немцы начинают обед с супа, англичане — с твердой пищи. Объясняется это тем, что постепенно распространившаяся благодаря подражанию привычка превратилась в правило для трапезы.

Но существует и такой вкус, правило которого обосновано априорно, поскольку оно возвещает необходимость, а соответственно и значимость для каждого — как следует рассматривать представление о предмете по отношению к чувству удовольствия или неудовольствия (т.е. где скрыто присутствует разум, хотя суждение о предмете не может быть выведено из принципов разума или доказано на основании этих принципов); и этот вкус можно назвать рассуждающим в отличие от эмпирического в качестве чувственного вкуса.

Всякое представление своей личности или своего искусства со вкусом предполагает общественное состояние (представлять себя). Это состояние не всегда связано с общением, т.е. не всегда принимает участие в удовольствии других, вначале оно обычно бывает варварским, необщительным и основанным только на соперничестве. В полном одиночестве, как пишет Кант, никто не станет наряжаться или украшать свой дом, и делать он это будет не для своих близких (жены и детей), а только для посторонних, чтобы предстать перед ними в выгодном свете.

Во вкусе (выбора), т.е. в эстетической способности суждения, благоволение к предмету вызывается не непосредственно ощущением (содержательным в представлении о предмете), а тем, как свободное (продуктивное) воображение соединяет его посредством творчества, иначе — вызывается формой, ибо только форма способна притязать

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М., 1994. С. 271.

на всеобщее правило для чувства удовольствия. Ожидать такого всеобщего правила от чувственного ощущения невозможно, так как оно может быть весьма различным в зависимости от чувственной способности субъектов. Следовательно, вкус можно пояснить таким образом: «Вкус есть способность эстетической способности суждения делать общезначимый выбор»¹.

Вкус есть способность выносить общественное суждение о внешних предметах в воображении. Здесь душа ощущает свою свободу в игре воображения (в чувственности), ибо общение с другими людьми предполагает свободу — и это чувство есть удовольствие. Однако для каждого общезначимость этого удовольствия, благодаря которой выбор на основании вкуса (выбор прекрасного) отличается от выбора посредством чувственного ощущения (того, что нравится чисто субъективно, т.е. приятного), включает в себя понятие закона, ибо только согласно закону значимость благоволения для того, кто высказывает суждение, может быть всеобщей. Способность же представления всеобщего есть рассудок. Следовательно, суждение вкуса есть как эстетическое, так и рассудочное суждение, но мыслимое в соединении обоих (тем самым рассудочное суждение мыслится не как чистое).

Суждение о предмете посредством вкуса есть суждение о согласии или противоречии свободы в игре воображения и закономерности рассудка и касается только формы этой согласованности чувственных представлений, а не содержания (чувственного удовольствия), которое, особенно если чувство (раздражение) достаточно сильно, выходит за пределы суждения вкуса.

О художественном вкусе. Кант останавливается также на искусстве слова — красноречии и поэзии, так как оно воздействует на такое душевное настроение, которое непосредственно пробуждает душу к деятельности, и поэтому относится к прагматической антропологии, где человека изучают в аспекте того, что из него можно сделать.

Принцип души, оживляющий посредством идей, называют духом. Вкус, по Канту, — это только регулятивная способность суждений о форме в соединении многообразного воображением, дух — продуктивная способность разума априори класть в основу воображения образец для этой формы. Дух и вкус: первый дает идеи, второй ограничивает их для формы, соответствующей законам продуктивного воображения, и формирует их исконно (не подражательно). Продукт, в котором обнаруживается дух и вкус, можно называть поэзией; это — произведение изящного искусства независимо от того, предложено

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 7. М., 1994. С. 272.

ли оно непосредственно зрению или слуху; его также можно, считает Кант, называть поэзией, будь это живопись, садоводчество, зодчество, музыка или стихосложение. Красноречие отличается от поэзии только по подчинению друг другу рассудка и чувственности: поэзия есть игра чувственности, упорядоченная рассудком, красноречие — дело рассудка, оживляемое чувственностью; как оратор, так и поэт (в широком смысле слова) — творцы в области искусства, которые создают в своем воображении новые образы (соединение чувственно воспринятого).

Кант показывает: так как поэтический дар есть мастерство, а в соединении со вкусом — талант к изящному искусству, которое частично ведет к обману (хотя и сладкому, часто даже косвенным образом целительному), то в жизни оно не может не находить большого (часто и вредного) применения. «Нам представляется уместным, — писал Кант, — поставить несколько вопросов и сделать ряд замечаний о характере поэта, а следовательно, и о влиянии, оказываемом его деятельностью на него самого и на других, а также о его признании»¹.

Почему среди изящных искусств (слова) поэзия имеет некоторое преимущество перед красноречием, хотя цели их одинаковы? Потому что она одновременно есть музыка (обладает певучестью), звучание, приятное само по себе, чего лишена речь. Красноречие даже заимствует у поэзии приближающийся к тону звук, акцент, без которых речь была бы лишена необходимых промежуточных моментов покоя и оживления. Но поэзия имеет преимущество не только перед красноречием, но и перед всеми другими изящными искусствами: перед живописью, а также ваянием и даже музыкой. Ибо музыка лишь потому изящное (а не только приятное) искусство, что она служит поэзии средством для выражения смысла языком музыки. К тому же среди поэтов меньше поверхностных (непригодных к серьезным занятиям) людей, чем среди музыкантов, так как поэты обращаются к рассудку, а музыканты — только к чувствам.

Хорошее стихотворение — самое проникновенное средство для оживления души. Однако не только к поэтам, но и вообще ко всем деятелям в области изящных искусств относится следующее: для художественного творчества надо родиться, усердием и подражанием ничего достигнуть нельзя. К тому же художник нуждается для успеха в своей работе в охватывающем его счастливом настроении, как бы в моментах вдохновения, ибо то, что создано лишь по предписаниям и правилам, лишено духа (носит рабский характер). Произведению же изящного искусства должен быть присущ не только вкус, который может сложиться и на подражании, но и оригинальность мысли; она, оживля-

¹ Кант И. Указ. соч. С. 279—280.

ющаяся самой собой, называется духом. Живописец природы, работающий Кистью или пером (в последнем случае в прозе или стихах), еще не выражает дух изящного искусства, ибо он только подражает; мастер в области изящного искусства — только живописец идей.

«Почему поэтом обычно считают только стихотворца, т.е. того, кто пользуется речью, которая скандируется (произносится подобно музыкальной фразе ритмически)?» — спрашивает Кант. И отвечает: «Потому что поэт, возвещая о произведении изящного искусства, выступает с торжественностью, которая должна удовлетворять (по форме) требованиям самого тонкого вкуса, в противном случае произведение не было бы прекрасным». Так как эта торжественность требуется в первую очередь для прекрасного представления о возвышенном, то подобная аффектированная торжественность, выраженная не в стихах, названа «обезумевшей прозой». Однако стихотворство также еще не поэзия, если оно лишено духа.

Еще один вопрос: почему рифма в стихах поэтов Нового времени, если она удачно отражает мысль, столь необходимое требование в нашей части света? И, напротив, она неприятна в произведениях древних авторов? Например, белые стихи немецких поэтов нам не особенно нравятся, хотя еще меньше нравятся рифмованные латинские стихи Вергилия. Кант объясняет это тем, что в произведениях древних классических поэтов была определена просодия, в стихах лее Нового времени она большей частью отсутствует, и слуховое восприятие компенсируется рифмой, завершающей строку созвучно предыдущей. В прозаической лее торжественной речи случайно встречающаяся среди фраз рифма кажется смешной¹.

Чем объясняются поэтические вольности, которые не допускаются у оратора, позволяющие время от времени нарушать законы языка? Вероятно, тем, что поэт не должен быть слишком стеснен законом формы, который мешал бы ему выразить глубокую мысль.

Почему стихотворение само по себе невыносимо, а посредственная речь не кажется такой? Причина, по-видимому, в том, что торжественность тона в поэтическом произведении возбуждает большие ожидания, а если они не удовлетворяются, как это обычно бывает, впечатление оказывается хуже, чем того заслуживало бы прозаическое изложение текста. Завершение стихотворения запоминающейся сентенцией вызывает удовольствие при повторении и заставляет забывать о ряде несообразностей, следовательно, также свидетельствует об искусстве поэта.

¹ Кант И. Указ. соч. С. 281.

То, что в старости поэтическая способность иссякает, тогда как науки все еще предвещают человеку с головой возможность сохранить здоровье и проявлять энергию в его деятельности, происходит потому, что красота — это цветок, а наука — плод; поэзия должна быть свободным искусством, требующим в своем многообразии легкости, в старости же эта легкость исчезает (что совершенно оправданно). Далее, привычка продолжать двигаться в науке по проторенной колее придает и легкость; поскольку же поэзия требует для каждого своего продукта оригинальности и новизны (а для этого находчивости), она не соответствует старости, разве что в произведениях едкого остроумия в эпиграммах и афоризмах, где поэзия уже не столько игра, сколько серьезное занятие.

То, что поэты не делают такой карьеры, как адвокаты и ученые различных профессий, объясняется свойствами темперамента, необходимыми прирожденному поэту, а именно склонностью прогонять заботы игрой мыслей. Но особенность характера поэта: не иметь характера, проявлять непостоянство, прихотливость и ненадежность (без злости), озорничая, создавать себе врагов, не питая ни к кому ненависти, едко высмеивать друзей, не желая их обидеть, — коренится в господствующей над практической способностью суждения, отчасти прирожденной склонности взбалмошного ума.

5.9. Ирония

Ирония (*греч.* εἰρωνεία -- «притворство, насмешка») — первоначально манера говорить, при которой оратор притворяется незнающим, неосведомленным. Он как бы отрицает смысл того, что произносит, говорит нечто обратное тому, что думает. В современной эстетике — одна из форм отрицания. Существенный признак иронии — двойственный смысл: истинным оказывается не то, что произносится, а то, что имеется в виду. Ирония становится более глубокой, если противоречие между смыслом и высказанным достигает предела. Ирония появляется в начале V в. до н.э. в древнегреческой комедии. В ней в числе действующих лиц оказывается ироник — обыватель, притворщик, -- нарочито подчеркивающий свою скромность и незначительность.

Сократовская ирония состояла в том, что мудрый представлялся глупым перед невеждами, которые кажутся себе знающими и умными. Ирония была призвана показать этим мнимым мыслителям их ограниченность и невежество. Эти усилия были призваны направить глупцов к ясной мудрости. Важнейший прием Сократа — «ироническая майев-

тика» (повивальное искусство) — состоял в том, что мудрец принимал на себя роль простеца, желающего поучиться у своих «умудренных знаниями» собеседников. Сократ задавал наивные вопросы, загоняющие в тупик этих «мудрецов», подталкивая их на путь перехода от мнимого всезнания к плодотворному «незнанию» и подлинному знанию. Он становился на точку зрения своих собеседников и, исследуя ее, доводил до логического абсурда, показывая их несостоятельность и провоцируя на поиск другой, истинной позиции. С помощью «майевтики» познание переходит от философского сомнения к рождению истины посредством самопознания¹. В эпоху эллинизма ирония оформляется как риторическая фигура, усиливающая высказывание своеобразной акцентировкой. В той же функции ирония переходит к римским риторам и становится одним из вариантов аллегории частных человеческих отношений — будь то любовь или дружба — и приобретает патетико-революционное звучание. Отношения любви не замыкаются у Шиллера в пределах одной личности, они распространяются на все человеческое сообщество. Луиза свою любовь к Фердинанду воспринимает как предвосхищение равенства в вечности, Карлос в дружбе с Позой видит прообраз свободы.

Для сравнительно многочисленных научных исследований, в которых определяются объем понятия «ирония» и эволюция его значения, характерно отсутствие единства взглядов. Это объясняется тем, что уже в античности ирония понималась неоднозначно, а ее происхождение связывалось с различными выражениями, весьма далекими по значению. Античные лексикографы придавали термину «ирония» следующие коннотации (соозначения): обманщик, скрытый человек, позер, насмешник, нахлебник и даже хитрец и лентяй. Проследивая его использование в художественной, философской и стилистически-риторической (так называемой грамматической) античной литературе, можно прийти к следующим выводам: а) все названные лексикографами значения термина «ирония» используются в древнегреческой литературе; б) несмотря на неясность этимологии термина, его первоначального употребления и сферы значений, он обладал уничижительно-пейоративной коннотацией; в) в художественную литературу он вошел после длительного функционирования в обыденном языке.

Аристофановское использование термина «ирония» показывает, что его коннотации являются продуктом длительного процесса: судя по комедиям Аристофана, это выражение в повседневном языке было

¹ Пивов В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 10.

весьма популярным, а смысл его достаточно расплывчатым. Неопределенность смысла иронии прослеживается также и в произведениях Платона, Демосфена, Аристотеля, Теофраста и других античных авторов.

Аристофановский ироник означает человека, который нечто скрывает и стремится к интриге. В диалогах Платона этот термин в принципе сохраняет свое обыденное значение, будучи приложен к народным ораторам (демагогам) и софистам: они вводят в заблуждение своих наивных слушателей, поскольку являются либо «по природе», либо «по профессии» обманщиками. Термин «ирония» используют и противники Сократа, обвиняя его, правда, не в обмане, а в утаивании своего знания и в ложной скромности, что позволяет ему побеждать в дискуссиях. Впрочем, несмотря на определенное изменение значения термина «ирония» под влиянием софистики и сократики, он все еще сохранял многозначность и неопределенность смысла. И не случайно в то время никто сам себя не называет ироником, предпочитая именовать так оппонента в дискуссии: выражение это не используется ни в греческой трагедии, ни в дифирамбической поэзии. Достаточно сказать, что им совершенно не пользуется Исократ, выдающийся стилист, тщательно подбиравший слова и выражения. Отсутствует этот термин и у большинства древнегреческих ораторов (Лисипп и др.). Характерным исключением оказывается Демосфен, который, будучи одновременно и оратором, и демократическим политиком, придает термину «ирония» новое общественно-политическое содержание. Для Демосфена ироник — не только обманщик, но и человек легкомысленный, ленивый, пренебрегающий гражданскими обязанностями.

Для определения сферы значений термина «ирония» важно использовать труды Аристотеля, который употребляет его в нескольких значениях: в обыденном он называет ироником человека, не только не говорящего правду (скрытного или обманщика), но и подшучивающего над другими, иронизирующего. В этических работах Аристотеля смысл термина «ирония» более точен и однозначен: «ирония» появляется здесь прежде всего в функции «принижения», что ведет к скромности как одной из добродетелей.

К иронии (особенно с простыми людьми) может, как считает Аристотель, прибегать даже мудрец, фигурирующий в его этической системе в качестве морального образца личности. Таким образом, в определенных случаях ирония становится, по Аристотелю, коннотацией хорошо воспитанного, культурного и скромного человека. Новое в использовании термина «ирония» Аристотелем состояло в том, что он

как бы включал его в систему категорий своей этики. Однако Аристотель продолжает пользоваться им и в повседневном значении, подобно Аристофану, Демосфену и другим античным авторам.

Под влиянием Сократа у Платона и Аристотеля развивается идеализированный смысл иронии, который окончательно определился в последующей культуре — эллинистической и римской. Из работ Цицерона известно, что Сципион Младший и его друзья стремились стать ирониками именно в этом сократовском значении термина «ирония». Характерно, что образцовым типом ироника для образованных римлян был Сократ как представитель рафинированной, идеализированной иронии, получившей широкую популяризацию благодаря аристотелевской этике. В «Характерах» Теофраста в трактовке типа ироника сочетаются различные черты человеческого характера, как позитивные (личностная культура, определенная скромность и т.д.), так и негативные (лживость, подлость, нахлебничество, бездельность и т.п.).

Уточнению коннотации иронии как некоторой общественной позиции способствует анализ встречающихся в античных текстах понятий, противоположных либо близких ему по значению, например «высокомерие», «самодовольство». Во многих древнегреческих текстах в качестве синонима термина «ирония» выступает также термин «этос».

Наряду с обыденным и идеализированным (особенно в этической философии), термин «ирония» располагал также широкой областью значений в риторике. Исходным пунктом для определения начала коннотации риторической иронии можно считать высказывания Аристотеля в «Риторике», где он вслед за Горгием утверждает, что в дискуссии удары противников следует отражать шуткой, а шутки — ударами. Анаксимен определяет функцию иронии в речи как создание впечатления, будто о данной вещи ничего не говорится (хотя фактически говорится именно о ней), а также как название вещей при помощи их противоположностей. В так называемой риторической иронии содержатся все важнейшие тропы и фигуры речи. Многообразные способы использования иронии были детально разработаны более поздними античными авторами в трактатах по ораторскому искусству. Так, Гермоген связывает иронию с высказыванием, характерным для оратора, который принимает тон и позицию оклеветанного человека.

В сознании Средневековья и Возрождения ирония стала популярной в «смеховой культуре». Эта проблема исследована М.М. Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Особое место в ней уделено так называемому

смеховому миру. Лирика вагантов, бродячих студентов и клириков давала обильный материал для обнаружения тонкого стилистического подтекста в таких произведениях, как «Ослиная секвенция», «Евангелие о страстях школяра парижского», «Никто, муж всесовершенный». Ирония оказалась дозволенной, но все-таки имела определенные пределы. Шутить, раскрывая глубинный смысл, позволялось на праздниках. Функция такой иронии состояла в том, чтобы раскрыть смешное, но не разрушить повседневный мир. Официально разрешалось только «осклабиться»¹.

Проблема иронии в творчестве Гёте так или иначе затрагивалась во всей критической литературе, но не получила должного истолкования. Хотя современники Гёте (Ф. Шлегель, И.П. Эккерман, Г. Гейне и др.) и отмечали значение иронии для понимания творчества поэта, принципиальный поворот к исследованию этой стороны творчества начинается с работ П. Ханкамера, В. Празейданца, Э. Франца. Особенно существенный вклад в разработку гетевской иронии внес своими эссе и романом «Лотта в Веймаре» Томас Манн, признавший в Гёте величайшего иронического соотечественника.

В своем исследовании Э. Бар исходит из характеристики «Фауста», данной в одном из последних писем Гёте: «...эти очень серьезные шутки», — и заявляет, что этот оборот типичен и для стиля позднего Гёте, и для проблематики его творческого мышления. От шутки ждут, что она должна быть веселой, легкой, в то время как качество «очень серьезный» связывают обычно со строгостью и возвышенностью. Комбинация «шутки» и «серьезности» — противоречие, называемое в риторике оксюмороном. В связи с «Фаустом» оксюморон получает качество особой парадоксальности, потому что обозначение «шутка» относится здесь и к трагедии. Уже в самой гетевской характеристике заключены, таким образом, многозначность и проблематичность.

Гёте использует парадокс для того, чтобы дать почувствовать недостаточность и «недосказанность» поэтической речи. Ирония у Гёте многозначна и отличается от риторической иронии. Риторическая ирония для писателя всегда однозначна (он точно знает, к какой точке зрения ведет своего читателя), и лишь для читателя существует двузначность, неопределенность, «парение» между мыслью автора и своей собственной. В связи с творчеством Гёте речь идет не о высказывающей иронии, а об иронии «ищущей». У Гёте как бы происходит перераспределение позиций иронии: он сам, как и его читатели, находится в состоянии «парения». Уверенность риторического автора превращается

¹ История русской литературы. В 4 т. Л., 1967—1975. Т. 1. С. 360.

у Гёте в «невывказанное», «необозримое», в «идею». Собственно, речь идет о двух аспектах истины: относительной истине, проявляющейся в двух противоположных мнениях, и истине «абсолютной», т.е. о том, что Гёте называет «идеей». Гёте не знает уверенности риторического автора; для него она находится в области «абсолютного». Но как бы ни стремилась гетевская ирония высоко в воздух, ясно, что абсолютно-го, невыказанного прямо достичь невозможно. Поэтому ироническая структура гётевской дефиниции — «эти очень серьезные шутки» — является, в сущности, поэтическим принципом косвенного высказывания, что типично для зрелого стиля Гёте.

Но в этом определении речь идет не только о стилистической проблеме, а гораздо шире — об онтологической и этической проблемах, о принципах воссоздания жизни. Формулу «шутка—серьезность» Гёте применяет и в «Ифигении в Тавриде», и в письмах, научных и литературных статьях, поэзии этого периода. Но наиболее отчетливо ирония проступает в грех главных произведениях позднего Гёте: «Западно-восточный диван», «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и вторая часть «Фауста» — не только определенного рода риторических способах, но и формах композиции, этических и философских воззрениях писателя. Отсюда вытекает «ироническое единство» всех трех произведений, хотя ирония иногда выступает в совершенно специфических формах.

Так, в «Диване» это — сочетания, напоминающие кончетты (виртуозные словосочетания, необычное применение эпитетов и неожиданных оборотов речи; возводится к поэзии маньеризма), в «Годах странствий Вильгельма Мейстера» — намеренно создаваемые неясности смысла, а во второй части «Фауста» — синтетическая форма драмы. Но везде Гёте сохраняет проблематику жизни в иронически ноляризованных формах, потому что не может и не хочет давать ей однозначного разрешения. Он знает, что все скороспелые разгадки искажают жизнь. Если бы Гёте уяснил для себя проблематику и смысл жизни, поэтическое высказывание о ней было бы излишним. В самой гётевской иронии содержится, таким образом, приближение к проблематике жизни, ее «невыразимости». Человек, по Гёте, вовсе не должен молчать о том, о чем он не может говорить, ибо он может прояснить это опосредованно, через иронию. Именно в этом задача и преимущество поэзии.

К понятию «ирония» у Гёте близки категории «символ» и «аллегория». Судя по высказываниям Гёте о символе, для него связь символического образа и смысла тоже осуществляется через иронию, или, как говорит Гёте, «в иронии всегда остается идея, бесконечно действенная

и недостижимая, высказываемая на всех языках, но невыразимая». Точно так же аллегория у Гёте родственна иронии: обе рассматриваются им как формы иносказания. В сущности, в гётевском восприятии аллегории символа речь идет не о двух различных понятиях, а скорее о различных степенях одного понятия — иронии.

В творчестве Гёте ирония усилилась именно в период 1814—1832 гг. Это совершенно явственно проступает и в новой расстановке стихотворений «Дивана» (1820), и во второй редакции «Годов странствий Вильгельма Мейстера», и в особенности в связи с работой над второй частью «Фауста» начиная с 1825 г. Формами своей иронии трагедия «Фауст» во многом обязана и лирике «Дивана», и эпике «Годов странствий», являя собой в то же время вершину искусства иронии зрелого Гёте. Внешние противоречия иронического стиля (неопределенность и «многозначность» позиции, полярность контрастов) здесь также снимаются на более высоком уровне, в сфере высшего и наивысшего, а создаваемое состояние иронического «парения» означает в то же время возможное земное совершенство и счастье. В «Диване» это состояние воплощается в любовных диалогах поэта и гурии, в «Годах странствий» — в эпизоде прибытия на Лаго-Маджор, во второй части «Фауста» — в сцене «аркадийского счастья» Фауста и Елены. Хотя эти состояния счастья и очень кратки, мгновение здесь приобретает длительность именно благодаря своему символическому значению.

Ф. Шлегель одним из первых понял суть иронии у Гёте, и так называемая романтическая ирония обнаруживает много черт, сходных с гётевской. Как и у Гёте, ирония у Шлегеля определяется как связь полярных контрастов; в ней все должно быть всерьез, все простодушно. Не случайно Шлегель обозначает иронию как «форму парадоксального». Как и у Гёте, ироническая игра искусства и здесь обоснована онтологически: ирония является как бы выражением бесконечности.

Но в романтической иронии автор возвышается и над полярностью бытия, и над собственным «я» в постоянном чередовании «самосоздания» и «самоуничтожения», в то время как отличительный признак гётевской иронии — убеждение в том, что состояние уверенности можно обрести благодаря «любви свыше», которая остается непреходящей ценностью. При этом в «Диване» наряду с любовью «божественной» сохраняется «естественная» любовь, а «земной язык» существует наряду с невыразимостью высшего и наивысшего. Если романтическое «я» утверждает себя и тут же отрицает, то у Гёте человек, его ценность и его мир сохраняются. В этом принципиальное отличие романтической поэзии от гётевской.

Гегель и Кьеркегор в своей критике романтической иронии подчеркивали как раз негативность романтического принципа самоуничтожения. Суть же гётевской иронии Кьеркегор видел в ее «уравновешенности», благодаря которой она была исполнена правды, действительности и содержания. Ирония для Гёте — не бегство от жизни, а средство решения проблем человеческого существования.

По традиции Сократу придается существенное значение в философском формировании Кьеркегора. Равным образом традиционно считают, что возвращение к истокам и особенно к эллинскому язычеству было попыткой философа уклониться от жестких и абстрактных требований гегелевской системы, чтобы вновь вернуться к вопросу понимания. Но каков же в действительности Сократ Кьеркегора?

Кьеркегор видит Сократа: 1) перед лицом софистов мастерски владеющим диалогом, под маской иронии выражающим бесконечную печаль человека, уже знающим часть истины; 2) держащимся на определенной дистанции от того, что делает человека одиноким перед Богом. Это языческий Сократ, которому недостает истинного контакта с разумом, устанавливаемого только через грех и раскаяние в качестве основной категории для всего сущего. Именно в концепции греха содержится упрек, который адресует Кьеркегор величайшему философу в истории. Приблизившись насколько возможно к проблеме истины и добра, он не видел качественного различия, которое отделяет добро от зла, делая зло категорией, совпадающей с «интеллектуальной» концепцией мира и человека эллинской философии, но не имеющей духовного начала в смысле Кьеркегора.

Наиболее существенной чертой Сократа, по Кьеркегору, является его ирония, но это главным образом черта его личной жизни. Кьеркегор стремится также подчеркнуть интеллектуальную черту сократовского незнания. Именно она делает Сократа этическим индивидом, ибо в сократовском незнании можно обнаружить два существенных элемента этики: 1) объективное сомнение; 2) страсть к познанию внешнего мира. Сократовское незнание соединяет две крайности линии, которая ведет от Сократа-диалектика к Сократу — реальному индивиду. Именно на контрасте с внешним миром основывает Кьеркегор этический характер личности Сократа, так как находит в нем то, что он называет «аналогией веры», т.е. то, что позволяет ему противопоставить Сократа любому спекулятивному философу.

Однако Кьеркегор, оставаясь истинным христианином, противопоставляет себя Сократу. По мнению Кьеркегора, героический интеллектualизм был слишком наивен, слишком счастлив, слишком ироничен,

иначе говоря — слишком грешен, чтобы догадаться, что молено не мешать добру или совершать несправедливость, зная о справедливости. Кьеркегор, соблюдая дистанцию по отношению к Сократу в вопросах внешнего мира, настаивает на различии между принципами «познать самого себя» и «выбирать себя».

Контрольные вопросы

1. В чем различие вопросов «что такое искусство» и «где искусство»?
2. Почему Л. Толстой называл искусство «инфекцией души»?
3. Кто является субъектом творчества?
4. Можно ли отождествлять творчество с понятием уникальности?
5. Как можно охарактеризовать состояние «вдохновения»?
6. Где и почему встречается фраза: «Гений и злодейство - две вещи несовместные»?
7. Как молено интерпретировать гениальность?
8. Как оценивал поэтическое вдохновение Платон?
9. Можно ли спорить о вкусах?
10. Чем воображение отличается от фантазии?
11. Что такое сократовская ирония?

Литература

- Бергсон Анри.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 1992.
Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000.
Руссо Ж.Ж. Об искусстве. М.; Л., 1959.
Самохвалова В.И. Творчество. М., 2007.
Шефтсбери А. Эстетические опыты. М., 1975.

ГЛАВА 6. ИСКУССТВО - В ПРОИЗВЕДЕНИИ

6.1. «Герменевтика подозрения»

С возникновением психоанализа стали признавать, что некоторый смысл может быть бессознательным или порождаться бессознательным, и этот бессознательный смысл проникает в текст, даже если автор этого не осознает. Следовательно, извлекать этот скрытый смысл — работа психоаналитика, а не наивного читателя.

Таким образом, «герменевтика подозрения» во всех ее многочисленных формах стала рассматривать художественные произведения как хранилища скрытого смысла, который может быть расшифрован лишь знающим критиком. Дескать, в искусстве в замаскированной форме проявляются всевозможные вытесненные, подавленные или иным способом оттесненные на задний план контексты, и поэтому искусство — свидетельство вытеснения, подавления, оттеснения контекстов на задний план. Вытесненный контекст считался скрытым подтекстом произведения.

Разнообразные формы структурализма и герменевтики энергично сражались за то, чтобы отыскать «реальный» контекст, который давал бы реальный и окончательный *смысл*, обесценивающий (или заменяющий) все другие интерпретации. Фуко в свой археологический период превзошел оба эти направления, поместив и структурализм, и герменевтику в эпистему, которая сама по себе служила основанием и контекстом для тех людей, которые захотели бы заниматься структурализмом и герменевтикой.

Отчасти в качестве реакции на отдельные положения структурализма, Новая Критика, по сути, заявила: не будем обращать внимания на все эти интерпретации. На самом деле важно только само произведение искусства как таковое. Игнорируйте личность автора (сознательно-бессознательную), историческую обстановку, время, место и смотрите исключительно на структурную целостность произведения и искусства (его строй, шифр, внутренний рисунок). Теория «аффективной стилистики» и «читателя-реакции» возражала против этого и утверждала: коль скоро смысл порождается лишь при чтении (рассмотрении) произведения искусства, значит, в действительности *смысл* произведения можно отыскать лишь в *реакции* читателя (зрителя). Феноменологи (например, Айзер, Ингарден) пытались сочетать

оба эти подхода: в тексте есть разрывы («точки неопределенности»), и смысл *разрывов* можно найти в читателе.

Но тут появилась теория деконструкции, которая, по существу, утверждала: вы все не правы. (Тут уж вовсе нечем крыть.) Теория деконструкции подчеркивает, что любой смысл зависит от контекста, а контексты безграничны, т.е. невозможно контролировать или даже окончательно определить смысл, а потому и искусство, и критика бесконечно крутятся на месте без руля и ветрил, действуя в пространстве неумолимой неопределенности, где и пропадают навеки.

Постмодернистская деконструкция, как это наконец поняли, неизбежно ведет к нигилизму: нигде нет подлинного смысла, есть лишь многослойные заблуждения. И в результате этого вместо искусства как искреннего высказывания остается искусство как анархия, цепляющееся лишь за эгоистическую прихоть и нарциссическое хвостовство. В вакуум, созданный постмодернистским взрывом, победителем врывается эго. Смысл зависим от контекста, а контексты безграничны, и это оставляет и искусство, и художника, и критику одинаково потерянными в пространстве без перспектив, полагающимися лишь на мурлыканье эгоцентрического мотора, который в одиночку приводит в движение все это представление.

Жалобы звучат громко и общеизвестно. Художник и критик Питер Фуллер писал: «Я ощущаю, что мы переживаем эпилог европейской традиции профессиональных изящных искусств, эпилог, в котором контекст и предмет большей части искусства — это само искусство»¹. «Искусство, в настоящее время заполняющее музеи и галереи, в целом такого низкого качества, что ни один по-настоящему критический интеллект, вероятно, не мог бы почувствовать побуждения его анализировать... Среди художников и критиков неизбежно возникает ощущение, что в культурном смысле мы оказались в безвыходном положении!»²

Но как знать, возможно, смысл действительно зависим от контекста, и, возможно, контексты действительно безграничны. Есть ли какой-нибудь способ смотреть на это положение дел так, чтобы восстановить смысл искусства и его интерпретации? Возможно ли обосновать гомон интерпретаций, который, в конце концов, сам себя деконструировал? Есть ли какой-нибудь способ, чтобы многослойные заблуждения, провозглашенные постмодернизмом, на самом деле мог-

¹ Schapiro M. Theory and Philosophy of Art. P. 154.

² Там же.

ли быть многослойными истинами? И сможет ли это остановить эн-дшпиль нарциссизма и нигилизма, которые с такой гордостью провозгласили свое господство?

Короче говоря, может ли интегральная ориентация спасти искусство и литературную теорию от самих себя?

Даже Юрген Хабермас, который в общем занимает позицию Бретона в отношении Батая, согласен с этим конкретным пунктом. По словам Хабермаса, «эти вариации контекста, изменяющие смысл, в принципе невозможно приостановить или поставить под контроль, поскольку контексты неисчерпаемы, т.е. их нельзя раз и навсегда теоретически освоить».

То, что система скользит, *не* означает, что невозможно установить смысл, что истины не существует или что контексты не остаются в покое даже настолько, чтобы можно было высказать простое утверждение. Многие адепты постмодернистского постструктурализма не только обнаружили колониальное пространство, но и основательно в нем заблудились. Жорж Батай, к примеру, как следует долго и пристально вгляделся в колониальное пространство и буквально сошел с ума — хотя трудно сказать, что здесь причина, а что — следствие.

Смысл зависит от контекста. Слово «коса» означает нечто совершенно разное во фразах: «нашла коса на камень» и «коса расплелась». Именно поэтому любой смысл ограничен контекстом, идентичное слово имеет различные значения в зависимости от контекста, в котором мы его находим.

Эта зависимость, похоже, пронизывает каждый аспект вселенной и нашей жизни в ней. Возьмите, например, единственную мысль, скажем мысль о том, чтобы отправиться в бакалейную лавку. Когда появляется эта мысль, человек переживает саму мысль, внутреннюю мысль и ее смысл — символы, образы, идею о том, чтобы пойти в бакалейную лавку (это Верхний Левый сектор, интенциональный).

Но внутренняя мысль имеет смысл лишь в рамках определенного культурного фонда. Если бы данный человек говорил на другом языке, мысль состояла бы из других символов и имела бы совершенно другие значения. Если бы он существовал в первобытном племенном обществе миллион лет назад, ему бы и в голову не могла прийти мысль «пойти в бакалейную лавку». Это могло бы быть: «Пора убить медведя». Дело в том, что сами мысли возникают на *культурном фоне*, который придает структуру, смысл и контекст индивидуальным мыслям, и, разумеется, человек не мог бы даже «разговаривать с собой», если бы не существовал в сообществе индиви-

дов, которые тоже разговаривают с ним (это Нижний Левый сектор, культурный).

Таким образом, культурное сообщество служит *внутренним фоном и контекстом* для любых индивидуальных мыслей, которые могут прийти в голову. Мысли не залетают в голову из ниоткуда: они залетают в голову из культурного фона, и как бы далеко ни выходил человек за пределы этого фона, у него вообще никогда не могло бы развиться мышление. Отдельные случаи «маугли» — людей, выращенных дикими животными, — показывают, что человеческий мозг, оставленный без культуры, сам не порождает лингвистическое мышление.

Короче говоря, индивидуальные мысли существуют только на обширном фоне культурных практик, языков, смыслов и контекстов, без которых человек практически не смог бы оформить ни одной индивидуальной мысли. Однако сама культура отнюдь не бестелесна и не болтается в идеалистическом пространстве между небом и землей. У нее есть *материальные компоненты*, точно так же, как у индивидуальных мыслей есть материальные мозговые компоненты. Все культурные события имеют *социальные* корреляты. К этим конкретным социальным компонентам относятся виды технологии, производительные силы (садоводческие, аграрные, индустриальные и т.д.), конкретные институты, писанные правила и образцы, геополитические положения и т.п. (Нижний Правый сектор, социальный). И эти конкретные материальные компоненты — актуальная *социальная* система — играют решающую роль, помогая определять типы культурного мировоззрения, в рамках которого у человека будут возникать собственные мысли.

Итак, предположительно «индивидуальная мысль» на самом деле представляет собой холон, который содержит в себе эти разнообразные аспекты — интенциональные, поведенческие, культурные и социальные. Человек движется по холоническому кругу: социальная система сильно влияет на культурное мировоззрение, устанавливающее границы для индивидуальных мыслей, которые могут прийти в голову, что будет отражаться в физиологии мозга. И можно идти по этому кругу в любом направлении. Все мысли взаимно переплетены, все они взаимно определяют друг друга, причинно воздействуют на другие холоны, а те воздействуют на них в концентрических сферах контекстов внутри контекстов без конца.

И данный факт имеет прямое отношение к природе и смыслу самого искусства.

6.2. Скрытое намерение: симптоматические теории

Это вскоре открыло ящик Пандоры «бессознательных намерений». Если произведение искусства выражает бессознательные фрейдистские желания художника, почему нужно ограничивать его фрейдистскими темами? В конце концов, в человеке существует несколько различных бессознательных структур, перечень которых вскоре произвел эффект взрыва. Марксисты указывали, что художник существует в окружении технико-экономических структур, и конкретное произведение искусства будет неизбежно отражать «базовые» экономические реалии. Следовательно, верная интерпретация текста или произведения искусства включает в себя выведение на первый план классовых структур, в которых искусство создается. Вскоре горячка охватила феминистов, и они активно пытались доказать, что фундаментальные и скрытые структуры — это в первую очередь структуры пола. Так, даже марксистами движут бессознательные или слегка замаскированные намерения патриархальной власти. Итак, список пополнился: расизм, сексизм, элитизм, спесицизм, антропоцентризм, андроцентризм, империализм, экологизм, логоцентризм, фаллоцентризм.

Все эти теории лучше всего было бы назвать *симптоматическими теориями*: они рассматривают конкретное произведение искусства как симптоматическое проявление более крупномасштабных течений, которых художник зачастую не осознает — сексуальных, экономических, культурных, идеологических. В общем они допускают, что смысл искусства — выражение исходного чувства, намерения или видения художника. Однако они сразу же добавляют, что художник может иметь структуры бессознательного намерения (или существовать в таких структурах), и эти бессознательные структуры, обычно недоступные сознанию художников, будут тем не менее оставлять символические следы в их произведениях искусства, и эти следы могут быть опознаны, расшифрованы и проинтерпретированы знающим критиком. Таким образом, *достоверная* интерпретация та, которая расшифровывает и выявляет скрытые намерения, будь они индивидуальными или определяемыми культурным сообществом.

6.3. Намерение творца

Хотя в каждой из этих позиций, характеризующих замысел творца, может содержаться значительная доля истины, тем не менее немногие критики согласятся с тем, что лишь одни намерения, сознательные или бессознательные, определяют природу и ценность искусства.

Отчасти в качестве реакции на эти изначальные романтические и экспрессионистские версии искусства появились разнообразные более «формальные» интерпретации искусства и литературы; и это в значительной мере было наследием более *рациональной* стороны идеологии Просвещения.

Рационализм Просвещения глубоко повлиял на теорию и практику искусства в ряде аспектов. Общая атмосфера научного реализма Просвещения вскоре была почти напрямую перенесена в реалистические направления литературы и живописи (Золя, Бальзак, Флобер, Курбе) и оттуда — к импрессионистам, которые отвергали столь многие из романтически-экспрессионистских тенденций и взамен стремились ухватить «непосредственные зрительные впечатления», передаваемые интенсивно и безличностно, причем эмоции художника были в лучшем случае вторичными (Моне, Ренуар, Мане, Писсаро, Дега); это было стремление к объективной передаче текущего и актуального опыта порой на грани документализма и всегда в согласии с реалистической установкой.

Однако рационализм Просвещения также вошел в теорию и практику искусства в весьма строгом и холодном смысле, а именно в виде воззрения, что природу и ценность искусства следует искать в *форме* самого произведения искусства. По большей части этот *формализм* имел свои современные истоки в исключительно влиятельной «Критике суждения» Канта, однако вскоре ему предстояло быть мощно выраженным в музыкальной теории Эдуарда Ханслика и в визуальном искусстве Роджера Фрая и Клайва Белла. Подобным же образом формализм пробивал себе дорогу в литературной теории, наиболее значимо в лице русских формалистов (Якобсон, Пропп); американских Новых Критиков (Уимсатт и Бердсли); французских структуралистов (Леви-Стросс, Барт), неоструктуралистов (ранний Фуко) и постструктуралистов (Деррида, Поль де Манн, Гартман, Лиотар).

С точки зрения формализма *смысл* текста или произведения нужно искать в формальных отношениях между элементами самого произведения. Следовательно, достоверная интерпретация произведения связана с прояснением этих формальных структур. Во многих случаях это сочеталось (и сочетается) с агрессивным отношением к важности или значимости исходного намерения творца. Действительно, художник или автор, или субъект провозглашался «мертвым» — совершенно не имеющим отношения к своей работе как в знаменитой фразе Барта о «смерти автора» («отсечь искусство от художника»). Автора как производителя текста заменил язык, а структурный анализ (в своей перво-

начальной, нео- или постформе) стал единственным верным методом художественной интерпретации. «Смерть субъекта» означала также и смерть исходного намерения субъекта как источника достоверной интерпретации, и новой объединяющей идеей стал вопрос: «Что нам остается после субъекта?»

В весьма влиятельной американской Новой Критике этот взгляд наиболее энергично выражали Монро Бердсли и Уильям Уимсатт-мл. В ныне знаменитом эссе «Интенциональное заблуждение» они утверждали, что *намерение творца* «и недоступно, и нежелательно в качестве стандарта для суждения об успехе произведения искусства». Интерпретатор и критик по существу должны рассматривать именно само произведение искусства. В конце концов, как заявляли они, можно ли узнать замысел художественного произведения, если он не выражен в самом искусстве? Куда нам еще обратить взор? Намерения, которые не входят в произведение искусства, могут быть интересными, но они по определению не являются частью произведения искусства. Следовательно, интерпретации необходимо сосредотачиваться в первую очередь на элементах, присущих протопроизведению искусства, рассматриваемому как самодостаточное целое.

Сходные формалистские теории искусства выдвигали: в музыке — Эдуард Ханслик («Прекрасное в музыке»), утверждавший, что смысл музыки заключен в ее внутренних формах (мелодия, ритм, гармония), а в визуальных искусствах — Роджер Фрай («Видение и замысел») и Клайв Белл («Искусство»), которые считали, что природу и смысл искусства следует искать в его «значимой форме» (для обоих великим примером был Сезанн).

Во всех этих версиях формализма средоточие и смысл искусства *не* заключены в намерении автора, а также в том, что произведение искусства может *представлять* или что оно может *выражать*. Скорее природа и смысл искусства — в формальных или структурных взаимоотношениях элементов, представленных в самом произведении искусства. Таким образом, достоверная интерпретация состоит в первую очередь в объяснении этих форм и структур.

6.4. Трагическое

Трагедия (*греч.* *tragodia* — «козлиная песнь») — разновидность драматического произведения, действие которого развивается на основе трагедийного конфликта (трагическое). Это один из жанров высокого искусства, истоки которого уходят в античность. Герой трагедии мыс-

лился средним по своим моральным качествам, но все же совершающим поступок, который по ошибке, по незнанию ведет его от счастья к несчастью. **Трагическое** — эстетическая категория, связанная с трагедией. Однако эта категория относится не только к ней. Трагическое может быть и в реальной жизни. Грибовидное облако, которое поднялось над Хиросимой, испепелило все живое. Но оно разрушило также психическое равновесие тех, кто оказался на безопасном расстоянии от взрыва. Образ вселенской катастрофы, одномоментно явленный сознанию, разорвал связующие нити обычного человеческого восприятия, разрушилась житейская логика. Не только подсознание человека, но и его сознание и родовая память человечества вынесли на поверхность психики трагическое половодье знаков и предвестий.

Трагическое возникает как выражение неразрешимого конфликта. Он влечет за собой страдания и гибель героя, который заслуживает славы и сочувствия. Аристотель считал, что трагедия рождает катарсис, который способствует воспитанию высоких гражданских и человеческих чувств. В «Поэтике» Аристотеля отмечается, что трагедия предполагает в судьбе героев «перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью». Трагедия не обязательно связана с гибелью главного героя, однако невыразимые мучения для него неизбежны. Аристотель усматривал источник трагедии в ошибке героя, который совершал некий проступок по незнанию, но практика античной трагедии была шире. Аристотель считал, что трагический герой не обязательно исключительный человек. Он не лучший и не худший. Однако в истории эстетики утвердилось представление о персонажах трагедии как о высоких героях.

В основе трагедии лежит напряженный, непримиримый конфликт. Герой трагедии оказывается перед превосходящими его силы препятствиями. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира» с его нескончаемой борьбой страстей и идей. Отсюда проистекала трактовка рока как безличной силы, господствующей в природе и обществе над людьми и богами.

Однако трагедия — это не просто описание печальных происшествий и страшных убийств. Не количество драм и не число гибелей рождает жанр. Герои трагедии ищут оправдания своим поступкам. Они находятся в ситуации, когда выхода нет, когда приходится до конца осмысливать свою судьбу, свой выбор, когда любое решение оказывается катастрофическим. И герой побеждает ситуацию. Чаще всего ценою собственной гибели. Но вот что странно. Герой античной трагедии погибал, а зрители, вытирая проступившие слезы жалости, расходи-

лись с просветленной душой и сердцем, готовые к самым тяжелым испытаниям. Так греки открыли великую тайну драматического действия, сохраняемую всеми театрами мира всех эпох и кинематографом в XXI в.

«Страдание, —¹ писал Ницше, — пробуждает веселье, а восторг вырывает из груди мучительный стон». Душа переполнена ощущением огромной силы, бьющей через край, которой ничего не страшно, которая все ужасы и скорби жизни способна претворить в пьяную, самоабвенную радость.

Театральное представление — не просто зрелище. Это священнодействие в честь Диониса. В середине оркестра стоит его жертвенник, почетнейшее кресло в первом ряду занято его жрецом, и сам театр есть «святилище Диониса». Недаром называли Диониса «многообразным» и «многоликим».

Античная трагедия выдвинула выдающиеся имена.

«Когда говорят “Эсхил”, сразу возникает у одних — смутный, у других — более или менее четкий образ “отца трагедии”, образ почтенно-хрестоматийный, даже величественный, представляются мрамор античного бюста, свиток рукописи, актерская маска, залитый южным, средиземноморским солнцем амфитеатр», — пишет исследователь античной драмы С. Апт.

Эсхил (525—456 до н.э.) — первый ставший известным трагик мировой литературы и старший из классических греческих трагиков. Из 90 трагедий Эсхила до нас дошло 79 произведений и отдельных довольно обширных отрывков. Пьеса «Прикованный Прометей» проникнута пафосом у тверждения свободного гражданина греческого полиса. Гордость за победоносную Грецию превращалась у автора в гордость за человека. Пылливый Прометей олицетворяет в трагедии человеческий разум, прогресс. Он вступает в конфликт с косностью, приспособленчеством, невежеством, жестокостью нравов — все эти качества олицетворяют Зевс и его помощники Гермес, Гефест, Сила, Власть, Старик Океан. Эсхил — не богоборец, но он верен этическому идеалу, представленному богиней Правдой. Тогда возникает вопрос: почему Эсхил осуждает бога, в которого, безусловно, верит? Греки очень боялись своих богов, устраивали в их честь праздники, приносили им жертвы. Но боги не являлись для них образцом поведения и справедливости. Их можно было критиковать, потому выше богов были Рок и страшные Мойры, олицетворявшие ход неотвратимой судьбы.

Своим творчеством Эсхил придал аттической трагедии классическую форму, ослабив ее привязанность к культуре и усилив самостоя-

тельность театра. Главным содержанием пьесы стало драматическое действие. Партии хора Эсхил использовал для сопровождения и комментария сюжетного сценического действия. Для создания подлинного драматического диалога он ввел помимо одного актера, исполняющего все роли в пьесах (протагониста), второго (девτεραгониста), а позднее, по примеру Софокла, и третьего (триагониста) актеров.

Эсхил объединял три взаимосвязанные пьесы в трилогии, а там, где это было возможно, соединял четыре произведения с единым замыслом в тетралогии. Образ Прометея, созданный Эсхилом, оказал огромное воздействие на поэзию (Кальдерон, Гёте, Байрон, Шелли), музыкальное искусство (Лист, Скрябин, Орф), скульптуру и живопись Нового времени (Тициан, Рубенс, Фейербах, Беклин).

Возвышенность мыслей, богатая фантазия, красноречие снискали Эсхилу славу одного из великих трагиков мировой литературы.

Софокл (ок. 496—406 до н.э.) — один из трех великих античных трагиков. В своих драмах он использовал мифологию. Сюжет для «Аякса» (самоубийство героя, на которого Афина наслала безумие, в результате чего он в припадке вместо своих врагов убил стадо скота) взят из легенд троянского цикла. Эти же легенды использованы в качестве сюжета для «Филоктета» (герои этой драмы — греки — во время битвы на флечерских полях после смерти Геракла, который надел плащ, вымоченный в отравленной крови Несса).

Трагедии «Эдип-царь» и «Эдип в Коломне» повествуют о судьбе и трагическом конце царя Фив. Сюжет «Антигоны» несложен: Антигона предает земле тело своего убитого брата Полиника, которого правитель Фив Креонт запретил хоронить под страхом смерти как изменника родины. За непослушание Антигону казнят, после чего ее жених, сын Креонта, и мать жениха, жена Креонта, кончают жизнь самоубийством. Одни толковали софокловскую трагедию как конфликт между законом совести и законом государства, другие видели в ней конфликт рода и государства. Гёте считал, что Креонт из личной ненависти запретил похороны Полиника, Антигона обвиняет Креонта в попрании закона богов, а Креонт отвечает, что власть государя должна быть незыблема, иначе все погубит анархия.

Убийство Клитемнестры ее сыном Орестом составляет содержание трагедии «Электра».

Искусство Софокла высоко ценилось его согражданами: 24 раза он становился победителем состязаний драматургов. Софокл впервые развил эпическую трагедию до греческой философии, поступки героев он мотивировал психологически их характером. Незнание божествен-

ной правды часто ведет героев к трагическим страданиям и смерти. Нравственный долг заставляет героев действовать вопреки человеческим запретам (Антигона), что свидетельствует о гуманизме поэта, для которого важно не только выявить вину и ошибки людей, но и показать трагическое стечение обстоятельств, обусловленных роком (Эдип субъективно невиновен, однако объективно он — преступник).

Глубоко любя свою родину, Софокл воспевал Афины и их политическое устройство. Еще в античности он считался классиком, его пьесы изучались в школах, в театрах он был образцом. Начиная с XVI в. произведения Софокла, особенно «Антигона», «Электра» и «Эдип-царь», многократно ставились в театрах. Были и музыкальные переработки драм Софокла.

Древнегреческий драматург *Еврипид* (485—406 до н.э.) известен как автор многочисленных драм и трагедий. Ко времени появления Еврипида творчество Эсхила уже утвердило трагедию как ведущий литературный жанр. Им поставлены 22 тетралогии, причем он четырежды был признан победителем. Еврипид, наиболее трагический поэт, на материале древних мифов создал драмы, в которых отразил духовные и социальные проблемы эпохи кризисов. Осовременивание легенд, спорность воплощения им некоторых образов богов, склонность ставить под сомнение общепринятые обычаи часто мешали современникам Еврипида в полной мере осознать его величие.

В отличие от Эсхила и Софокла Еврипид дал иное осмысление мифа. Он отошел от традиции возвышенных нормативных образов и стал изображать мифологических персонажей как земных людей — со всеми страстями, противоречиями и заблуждениями. Еврипид выработал и новые принципы изображения человека, показывая психологические мотивы поступков, а не типологически предусмотренные, как было прежде: герой поступает героически, злодей — злодейски. Ему первому удалось представить психологическую драму, когда борения, смятения чувств персонажей передаются зрителям и вызывают сочувствие, а не просто осуждение или восхищение.

Творческий метод Еврипида имел множество последователей: новая аттическая комедия восприняла его произведения в качестве образца (мотивы узнавания, интриги). Римская драма (особенно римского писателя и философа Сенеки) без Еврипида просто немыслима. Его сильное влияние испытала на себе западноевропейская драма, начиная с Возрождения (частично благодаря Сенеке), и драматургия XX в., в том числе французского писателя и философа Жан-Поль Сартра (1905—1980).

Определение трагедии, которое дает Аристотель, удачно выражает суть жанра: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающего путем сострадания и страха очищение (катарсис) подобных аффектов»¹.

Если под трагическим в современности понимать только безысходность, гибельность, победу абсурда существования над человеком, реальности над идеалом (и для этого есть очень веские основания), то личность как герой этой трагедии лишается свободы и достоинства, превращаясь в жертву. Между тем и представление Аристотеля о катарсисе как необходимом элементе трагедии, и идея победы нравственной субстанции у Гегеля, и взгляд Шеллинга на трагедию как на апофеоз человеческой свободы открывают совершенно иную сторону трагического. Именно трагедия представляется сегодня формой утверждения онтологического статуса личности через страдание, средством воссоздания мира в его целостности.

Ф. Шиллер в статье «О трагическом искусстве» стремится определить те условия, которые рождают «трагические эмоции», чувство трагического. «Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственным нам в полном смысле этого слова, а действие, которому предстоит вызывать сочувствие, должно быть нравственным, т.е. свободным. Во-вторых, страдание, его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собой событий, в-третьих, страдание чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено перед нами в виде действия. Все эти условия искусство объединяет и осуществляет в трагедии»².

Значительный вклад в осмысление трагического внес Ф. Шеллинг. Он исследует трагедию в специальном разделе «Философии искусства». Немецкий философ опирается на Аристотеля и рассматривает трагическое через контрверзу свободы и необходимости: «Итак, сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного». При этом победителя нет. Обе стороны оказываются и победившими и побежденными³. Суть трагической ситуации в том, что трагический герой без действительной вины неизбежно становится виновным по стечению обстоятельств,

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 56.

² Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 58.

³ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 400.

по воле всеильной судьбы. Герой трагедии, как обычно, противостоит жребию, но оказывается беспомощным перед роком. В то же время нравственная свобода торжествует в акте наказания героя, который принимает его вполне осознанно, как необходимое освобождение от вины, которая проявилась даже без его воли. «Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту predetermined судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»¹.

В трагедии, таким образом, нет места случайности. Преступление против нравственности, трагическая вина героя predetermined судьбой, но и действия героя, делающего свободный выбор наказания, также не случайны, потому что «происходят из абсолютной свободы, а абсолютная свобода сама есть абсолютная необходимость»². «В момент разрешения трагической ситуации трагический герой в миг наивысшего страдания переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности»³. Что же касается зрителя, то ему надлежит пройти через катарсическое очищение.

Трагическое — проявление кардинального конфликта внутри некоего единства, конфликта, не разрешимого ни компромиссом, ни полной победой какой-либо из сторон.

Трагедия как явление появляется на той стадии, когда конфликт макрокосма начинает изображаться и пониматься как конфликт микрокосма, т.е. человека. Для трагедии как истории во времени и пространстве человек необходим, причем человек, обязательно связанный с божественным истоком трагедии, носитель героического достоинства. Включение человека с его восприятием действительности в трагический конфликт порождает ужасное и как потенциальную или ослабленную его форму — страшное. Ужасное — воспринятое человеком нарушение целостности мира и себя. Превращение человека в объект — формальное выражение страдания. Страдающий герой рискует утратить свободу: несвобода и есть отношение к себе как к объекту

¹ Шеллинг Ф. *Философия искусства*. М., 1966. С. 403.

² Там же. С. 406.

³ Там же. С. 404.

приложения внешней силы. Но значительность трагического героя предполагает проявление свободы и в этих условиях.

Представление о трагедии дает примерно следующее перечисление сюжетов: раздвоение личности героя в трагедии, его гордыня, сознание собственной вины, самопознание, утверждение идеалов добра и высших человеческих ценностей. В литературе отдельные категории абсолютизируются. В особенности это относится к трактовке «вины» героя и проблемы добра и зла в трагедии. Трагический конфликт толкуется исключительно как «зло в себе» (что соответствует, однако, лишь одному из типов трагедии: «Эдип-царь», «Король Лир», «Макбет» в противоположность «злу в других»). Тем самым мир трагедии ограничен внутренним миром героя. Об общечеловеческой, социальной значимости трагического говорится мимоходом.

Мелодраму можно рассматривать не как неудавшуюся трагедию, а как самостоятельный жанр, обладающий собственной художественной структурой и отвечающий задачам отражения определенного типа жизненных коллизий. Внутреннему разладу трагического героя соответствует цельность героя мелодрамы. Руководствуясь теорией эпического театра и теорией «отчуждения», исключающей трагедию, Брехт создает персонажи (Жанна д'Арк, матушка Кураж, Галилей), в какой-то степени характерные для жанра трагедии. Главное препятствие для их окончательного превращения в трагических героев в том, что Брехт в значительной степени использовал их как рупоры своих идей.

Трагическое чувство вырастает из признания, что человек вправе отстаивать и защищать свои решения, даже когда они противоречат установленному общественному и космическому порядку, и если борьба ведет его к страданию и смерти, он готов погибнуть, сохраняя верность себе. Трагична судьба человека, который сам избрал путь, ведущий к гибели, и мужественно прошел его до конца.

Король как центральный персонаж — явление, типичное для елизаветинской драмы. При этом он предстает одновременно и как правитель, выполняющий важную общественную функцию, и как частное лицо со всеми достоинствами и недостатками, присущими обычному человеку его времени. Внимание Шекспира привлекла проблема раздвоения личности короля — противоречие, крайним разрешением которого было убийство короля, становящееся центральным событием в драме, вокруг которого строились все остальные события и на основе которого проходили испытания персонажи. Оно было логической кульминацией драмы и неизбежно затрагивало целый комплекс политических и религиозных, социальных и личных проблем.

В трагедии У. Шекспира «Ричард II» основная сюжетная линия (кроме первых двух сцен) состоит в постепенном возвышении Болингброка и падении Ричарда. В этой драме наиболее полно выражены политические аспекты конфликта. Здесь сталкиваются два мира, поверяемые своим отношением к королевской власти. Для традиционно-иерархического мировосприятия Ганта королевская власть — священный институт, незыблемый и неприкосновенный в силу его божественного происхождения, олицетворяющий мощь и славу страны. С этой позиции Ричард не соответствует образу идеального короля, ибо пренебрегает общественными функциями королевской власти, не проявляет достаточной энергии и мастерства в управлении государством. Для трезвого реалиста и прагматика Болингброка королевская власть есть лишь политическая сила. Мотивы Ганта могут быть наивны или анахроничны, но они всегда ясны и четки. Мотивы Болингброка и его сподвижников двусмысленны, неопределенны и таят в себе различные толкования.

Шекспир трактует образ Ричарда в двух планах: общественном и личном. Их несоответствие ведет к трагической развязке. Но путь Ричарда к заключительной сцене в замке Помфред — это путь его политического прозрения, осознания им причин своих неудач. Он проиграл в заговоре, но более глубокое понимание действительности Ричардом по сравнению с Болингброком сделало его моральным победителем. В трагедии показано, что идея цельности королевской личности с точки зрения исторического бытия не менее важна, чем прагматизм Болингброка. Хотя в жизни Ричард не смог объединить обе стороны королевской власти, они соединились в его воображении, что было недоступно Болингброку.

Проблему королевской власти можно считать одной из главных и в «Гамлете», в сюжете которого постепенно раскрываются результаты убийства короля и намечаются пути к убийству другого. Здесь также простой, ясный и идеализированный мир отца Гамлета противопоставлен сложному, ускользающему от определений миру Клавдия. Как и Ричард, Гамлет оказался между двух противоположных систем ценностей, но его проблема скорее внутренняя, психологическая, чем внешняя, политическая. Поэтому здесь преобладает размышление, а не действие, проблема обретает философское звучание, подчас очень далекое от непосредственной темы королевской власти.

Став королем, Клавдий обнаружил, что разрыв между правителем и человеком, маской и лицом непреодолим, если нарушены внутренние связи между обеими сторонами власти — намерениями и действи-

ем. Он попытался прикрыть этот разрыв пышными фразами, демонстрацией добрых побуждений. Но он создал вокруг себя лишь мир слов, меняющийся, двусмысленный, лживый, в котором гибнут как его адепты, так и противники.

Особое значение приобретает сцена исполнения бродячими актерами эпизода «убийство Гонзаго». В схематической форме здесь изображены старый и новый типы короля. Разобщение действия и речи (пантомима и чтение) отражает двусмысленность, расщепленность мира поступков и идей, в котором живут Гамлет и Клавдий. Тем самым эта сцена бросает дополнительный свет на структуру, динамику и значение убийства короля в реальной жизни. Она привлекает внимание к двойственной природе всего происходящего в Дании. Ее функция приближается к функции хора.

Структурно трагедию «Гамлет» можно рассматривать как развитие последней сцены «Ричарда II»: воздействие смерти старого короля на нового и его двор. Но в «Гамлете» эта тема приобретает идейную завершенность. В противоположность Ричарду, который осознал происходящее лишь под воздействием внешних событий, Гамлет проник в суть дела с самого начала, «изнутри», его путь — это путь от размышления к действию.

Если «Ричард II» — история короля, убитого его противниками, «Гамлет» — трагедия необходимости цареубийства, то в «Макбете» на первом плане — само убийство, а в центре внимания — лицо, его совершающее, и фигура жертвы. Здесь все сконцентрировано на моральном, политическом и метафизическом значении цареубийства и его символике. Своеобразие развития темы в «Макбете» заключается в двухплановости повествования. Перед зрителем предстает трагедия преступления и наказания и вместе с тем трагедия саморазрушения личности.

Почти пасторальный в своем единстве с природой мир Дункана в наиболее полной форме воплощает идеализированное представление Ганта («Ричард II») о королевской власти. Этому миру противопоставляется создаваемый поступком Макбета трагический и неразрешимый хаос. Возникший вначале в душе героя, он вышел вовне и охватил страну.

В каждой из рассмотренных пьес убийство короля трактуется по-разному. Ричарду II, дурному королю, губящему свою страну экономически и политически, противопоставляет заговор баронов, губящий его. Но в то же время смерть Ричарда символизирует для Шекспира гибель целой концепции вселенной, целого миропорядка, который был осно-

ван на более тонком и глубоком понимании жизни. На смену Ричарду в лице Болингброка пришла более эффективная и упорядоченная, но и более ограниченная власть, уничтожающая воображение и идеалы.

В «Гамлете» доминируют личные мотивы. Судьба Дании важна, но не она определяет мотив действий Клавдия и Гамлета. Неопределенность мотивировки убийства Ричарда сменились здесь четко сформулированными честолюбивыми, эгоистическими побуждениями Клавдия, который нашел «философское» оправдание цареубийства в природе человека. Но убийство нависает над Клавдием. Оно имело для него по крайней мере два результата: ощущение происходящего как театрального действия, где актер и роль отделены от реальности; утрата власти — не в масштабах государства, а над самим собой. Акт убийства короля представлен в «Гамлете» легко осуществимым, но моральные и психологические последствия его разрушительны. Далее оправдание убийства отмщением не может затушевать связанные с ним проблемы. Они настолько значительны, что Гамлет решается на него, лишь будучи смертельно раненным.

В «Макбете» убийство короля Дункана влечет за собой разгул внутренних и внешних сил анархии. Оно приносит Шотландии, лишившейся Дункана, смерть и опустошение, и оно же разрушает душу самого Макбета, замыкающегося в собственном тираническом эгоизме.

Во всех грех драмах старый идеальный мир лишен права на реальное существование, но мечта о нем сохраняется и живет. Неизбежная смена наивного и прямолинейного авторитарного порядка более сложным и противоречивым протекает трагически для представителей того и другого.

Образ актера, неспособного сыграть свою роль, является у Шекспира наиболее тонким и символическим способом выражения сложной природы королевской власти. Слабый и страдающий смертный — актер — не может выдержать неизменной и непомерной тяжести общественного долга — роли. Шекспир показал не только само противоречие между общественной и личной сторонами королевской власти, но и осознание героями этого противоречия.

Вокруг трагического действия и его связи с ритуалом велись многочисленные дискуссии. В частности, о том, действительно ли трагедия берет начало из дионисийского ритуала, и, если так, то дает ли это знание что-нибудь новое для понимания трагедии как драматического жанра и мотивов человеческой деятельности в целом. Одни рассматривают сам интерес к ритуалу как проявление своего рода «культурной болезни» нашего века, как замаскированную попытку возродить воз-

возможность религиозного переживания в мире, потерявшем способность верить. Другие собирают археологические и филологические факты, которые должны подорвать основы теории Фрэзера — Кембриджа.

Можно полагать, что трагедия явилась не столько результатом постепенного развития, сколько результатом творческой деятельности таких гениальных индивидов, как, например, Эсхил. Оставаясь в рамках исторического подхода, ограниченного сбором информации, невозможно объяснить, почему у греков возникла трагедия и какие выводы, помогающие проникновению в природу современной драматургии, можно сделать из подхода к трагедии как к развитию форм дионисийского ритуала.

Вклад Ницше в развитие современных представлений о трагедии состоит в том, что он впервые показал необходимость анализировать трагедию исходя из внутреннего психологического парадокса героя, а не из каких-либо моральных оценок. В настоящее время эта мысль Ницше получила развитие в работах Ф. Фергюссона, описывающего главное трагическое действие как имитацию внутреннего движения главного героя от незнания — через страдание — к знанию (от «цели» — к «страсти» — к «познанию»).

При ритуальном подходе к трагедии исходным пунктом выступает аналогия между отношением героя трагедии к его социальному окружению и соответствующими чертами ритуального действия. Эта аналогия заключается в символическом характере действий трагического героя и результатов его поступков. Дав выход своим внутренним конфликтам, трагический герой «ранит» не только себя самого, но и внешнее социальное устройство. Естественно поэтому, что внешняя социальная среда стремится дать или — иначе — уничтожить того, кто агрессивен по отношению к ее устоям. Таким образом, внутренний конфликт трагического героя всегда одновременно выступает и конфликтом с внешним миром.

Развязка трагедии тоже реализуется в двух планах: герой погибает, но его внешняя среда в результате избавляется от каких-то язв и пороков независимо от того, идет ли речь о Дании, Англии или Фивах. При таком понимании связь между страданиями и гибелью индивида и существованием социума выглядит особенно тесной и органичной: смерть героя никогда не оказывается ненужной, очень часто после смерти героя торжествуют те самые принципы, за которые он сражался.

Глубинное сходство между природой трагедии и ритуалом обнаруживается и при сравнении трагедии с другими жанрами драматургии. Так, Н. Фрай доказывает, что все действие в комедии ситуаций про-

исходит «на глазах» у публики, которая подчас знает даже больше, чем действующие лица. В трагедии, напротив, развязка часто бывает следствием действия каких-то мистических или просто непознанных сил, и в этом смысле Фрай называет трагедию художественным эквивалентом ритуала. Функция трагедии заключается в своеобразном посредничестве между таинственными непознанными силами судьбы и аудиторией. В наш рациональный век эти таинственные силы продолжают существовать в виде судьбы, скрытых закономерностей бытия, случая. Именно в этом аспекте выражается обособленность трагедии от остальных драматургических жанров и проявляется ее особая социальная функция, заставляющая вспомнить о социальной роли ритуала.

Расин отделяет от «внешней», «правильной» формы классицистической трагедии, определяемой не особенностями писательского видения, а общими профессиональными нормами, форму «внутреннюю», возникающую наряду с «внешней» и являющуюся значением. Расин модернизирует свою эстетику на суждениях знаменитых мыслителей XVII в. Паскаля и Николя относительно сложности соотношения между идеей и выражением, между логическим и образным постижением действительности в литературном произведении. Паскаль отмечал: «Смысл меняется в зависимости от слов, его выражающих».

Трагическое видение Расина противопоставляет друг другу два временных изменения: прославление жизни и жалобу, открытие возможностей человека и осознание тех сил, которые ставят под сомнение всякое человеческое начинание. Эта трагическая антитеза преодолевается (или стремится к преодолению) в третьем временном измерении — высшем утверждении, новом торжестве, триумфальном возрождении. При этом привилегированное положение персонажей, являющееся законом жанра, делает еще более грозной головокружительную пропасть, простирающуюся над хрупким существованием человека. Расин разделял концепцию «совершенного героя», выдвинутую в XVII в. Ж. Ламенардьером. Герой изгнан из театра Расина. Героизм корнелевского типа у него редок и не характерен для театра. Величие его героев скорее моральное — величие ума и чувства. Однако, говоря о несчастьях человека, Расин вовсе не так далек от идеи «трагического божественного промысла». Читая предисловие драматурга к его пьесам, можно убедиться, что он склонен считать страдания актом справедливости, искупающей зло»¹.

¹ Барт Ф. Из книги «О Расине» // Культурология: хрестоматия. М., 2000. С. 74.

Трагическое действие имитирует саму жизнь. В нем художественными средствами передается движение мысли через борьбу и страдание к познанию и просветлению. Таким образом создается модель первобытного хаоса.

Сопоставление аттической трагедии V в. до н.э., французской экзистенциальной трагедии Сартра и Камю, английской антиутопии, близких по сюжетным линиям и эстетическим характеристикам, убеждает исследователя в том, что трагическое — это экзистенциальное переживание бессмысленности вновь обретенной, никакими ограничениями не связанной волюнтаристской свободы (Орест у Сартра), подспудное или открытое торжество зла и осуждение добра (Антигона или Калигула у Камю). Все это — лишь частные литературно-философские и эстетические проявления трагического по своей сути открытия, которое при определенных обстоятельствах делает индивид, пытаясь осмыслить «мир» в его тотальности через призму человеческой субъективности, открытия алогичности и абсурдности бытия как такового.

По мнению А.А. Цуркана, в известном смысле трагическое как переживание бессмысленности бытия, случайности происходящего в нем синонимично самой философии, возникающей как попытка осмыслить «мир» в его тотальном метафизическом обобщении. Поэтому трагическое не есть атрибут профанного обыденного сознания, но требует в качестве предпосылки наличия философского, абстрактно-теоретического подхода к действительности.

Трагическое возникает всякий раз, когда бытие не несет в себе смыслообразующего и телеологического начала. Это происходит в двух случаях: 1) неполной или преодоленной трансцендентной составляющей бытия (античность, Возрождение, Новейшее время); 2) чрезмерного акцента на трансцендентном в ущерб имманентному (Средневековье). Трагически переживая антиутопичность бытия, индивид в условиях отсутствия трансцендентного бессилён найти выход. Трагедия как экзистенциальное переживание есть не просто констатация абсурдности бытия и человека в нем, но и скрытый или явный протест против алогичности «мира», род бунтарского богоискательства, вызов «пустым небесам». Индивид, мыслящий реальность метафизически, оказывается не в силах объяснить природу зла в мире. Он лишь констатирует наличие зла, более или менее талантливо выражая свое отчаяние от того, что праведники унижены, а злодеи берут верх. Прометей, подаривший огонь людям, страдает от рук «злого» бога, Эдип страдает невинно по воле какого-то Рока, Пенфею отрывает голову собственная мать, Лира обижают дети, а Гамлет видит убийцу на ложе матери. Абсурдность

этого и составляет, по мнению А.А. Цуркана, стержень трагедии как литературно-философского феномена.

6.5. Драматическое

Сеймор Рейтер, пользуясь сравнительно-типологическим методом исследования, разрабатывает концепцию единства эволюции западной и восточной драмы. Выделяя «пиковые» в истории театральной драматургии периоды (классическая драма, драмы Шекспира, театры Но и Кабуки, санскритская драма), он анализирует пьесы Запада и Востока, являющиеся наиболее характерными для соответствующей эпохи, и строит своеобразные типы драматургических структур, обладающие устойчивым единством. Проблему новой драматургии автор усматривает в эволюции драмы к структурам, ориентированным на «скрытый», неявный (пьесы Стриндберга, О'Нила), а иногда на открытый (пьесы Беккета) выход к алогическому, парадоксальному, к насыщенности иррациональными элементами.

Рейтер усматривает отличие греческого театра от китайской и японской драмы в том, что в европейском классическом театре существовал примат слова над музыкой и танцем и, более того, самой пьесы над исполнителями (пьесы Софокла, Эсхила и Еврипида). В историческом развитии театральной драматургии с преобладанием элементов условности совершеннее в художественном плане становилось само представление. Рейтер считает, что условность в театральном зрелище принимает две функции: актуализацию воображения зрителя и обращение к его интеллектуальным возможностям, его способности к обобщению. Рейтер рассматривает влияние драматических произведений на зрителей, анализируя разные типы условностей, например в японском театре. С помощью веера, который в первую очередь выполнял свою прямую функцию, можно было изобразить боевой меч, фонарь, даже снег. В китайской драме, применяя различные театральные атрибуты, можно было изобразить гору, реку, башни, стены, ворота, колодец. В китайском театре существовал целый набор особых движений актеров, понятных зрителям.

Говоря о средневековых пьесах, Рейтер старается опровергнуть неверное представление о нехудожественности этих пьес из-за преобладания в них элемента условности. Он проводит параллели по использованию разных типов условности между европейской средневековой пьесой и санскритской драмой. Высокая степень условности, которой отмечены средневековые театральные пьесы Запада и Вое-

тока, получили всемерное распространение и в драматургии последующих веков.

Связь чисто человеческого и политического, «семейного портрета» и «государственного действия» Шиллеру полностью не удалась, потому что политику драматург в своих юношеских пьесах понимал как махинацию, как сугубо кабинетные интриги, которым положительный герой противится всем сердцем.

С «Валленштейна» начинается новый этап в драматургии Шиллера, «классический» период его творчества. Хотя драматург берет исторический материал, но за ним просматривается глубинная связь между современностью и прошлым, между событиями 30-летней войны и периодом Французской революции (о чем Шиллер пишет в предисловии к «Валленштейну»). Речь теперь идет о такой трагедии, в которой по традиции изображение трагических героев определяет судьбу тысяч людей. И чем больше Шиллер пытается слить воедино область политического и человеческого, «гуманизировать» сферу государственной жизни, тем прозаичнее кажется ему область частных человеческих отношений. В то время как драмы античных трагиков, Шекспира, Корнеля и Расина изображали общественный характер современной жизни, Шиллер считал, что действительность его эпохи не давала такой возможности. Поэтому он обращался к историческому прошлому или воссоздал своим творческим воображением такую поэтическую действительность, которая непосредственно соответствовала его взглядам на поэзию. Так, в «Марии Стюарт» он возрождает жанр «королевской драмы», в «Мессинской невесте» конструирует искусственный мир, противостоящий прозе современной ему жизни. Но наиболее полная картина общества с присущими ему контрастами удалась драматургу лишь в драме «Вильгельм Телль», где он смог показать народ как поэтическую реальность.

Обращаясь к функции хора в драматургии Шиллера, можно отметить, что хор явился для драматурга средством возратить жизни на сцене поэтический характер, утраченный ею в действительности. По Шиллеру, истинно поэтическое заключается в той «публичности» общественной жизни, которая была постоянным элементом античной трагедии; поэтому и его эксперимент с хором явился логическим следствием этого эстетического убеждения. Но если в античной трагедии хор воплощал в себе союз поэзии и действительности, то у Шиллера хор становится средством обособления искусства от прозы жизни, своего рода волшебной стеной, отделяющей «утопическую копию» от окружающей действительности.

Помимо этой функции хора, выражающей отношение драмы к «внеэстетической», объективной действительности, у него есть еще и внутренняя функция: служить фоном и аккомпанементом трагического действия. Хор, по Шиллеру, должен вносить спокойствие, устранять состояние аффектации. В то же время именно благодаря хору трагедия приобретает общественный резонанс, который усиливает интенсивность впечатления. Таким образом, хор для Шиллера становится также средством эстетического воспитания; с его помощью драматург стремится преодолеть современное разделение на «гражданина» и «буржуа», воплотить в драме высочайшую поэтическую «публичность».

Начиная с «Валленштейна», Шиллер использует в своих драмах и другие поэтические средства, в частности, «хорические персонажи», когда действующее лицо, как бы выходя из роли, раскрывает смысл происходящего (например, Макс Пикколомини в заключительных словах второй части трилогии). Особое место здесь занимают народные сцены. Тем самым хор постепенно превращается из «представителя общности» в живую народную массу, обретая свой естественный, первоначальный вид, какой был присущ ему в искусстве древних.

В шиллеровской концепции трагедии можно выделить понятие «психагогии», т.е. эффективного воздействия трагического искусства на зрителя, возводя эту концепцию к античности, к аристотелевскому учению о катарсисе. В XVIII в. Лессинг и Дидро предприняли попытки переосмыслить учение о катарсисе. Шиллер вместе с Гёте в духе XVIII в. разрабатывает концепцию эпического и драматического способов воссоздания жизни, замедляющих или ускоряющих действие. В зависимости от этого меняется и воздействие трагедии на зрителя. Вместо понятий «страдание» и «аффект» Шиллер вводит понятие «пафос», потому что трагедия только тогда может достигнуть эффекта прекрасного, когда ей удастся возвыситься над аффектом. Важнейший аспект «трагической психагогии» — возбуждение и дозировка страха и сострадания — заключается в «колебаниях» между надеждой и страхом. Разрушить состояние аффекта помогают и формальные средства «психагогии» — хор, сентенция, размышление, остановка в развитии действия.

Шиллер был последним великим драматургом-трагиком, для которого учение об аффектах еще не было основой трагического. Но его попытка объединить поэтику с философией искусства не имела последствий для поздней эстетики, для философского объяснения трагического.

Шиллеровское эстетическое неприятие современно'о ему мира имело как бы две стороны: с одной Шиллер решительно смотрел на встречу будущему, искал пути, которые могли бы вывести из тягот и хаоса современных отношений, с другой — его печальный взгляд был обращен к небесам или в себя, чтобы там насладиться чистой свободой.

Новая драма отличается иной по отношению к предыдущим типам драмы логической внутренней структурой, а именно: допуском алогичной комбинации логичных элементов. Пьеса Стриндберга «Игра грез» (1902) не что иное, как алогичное нагромождение логически связанных элементов. Сам Стриндберг говорил о своей пьесе как о попытке подражания обрывочным, но обязательно логически связанным грезам. Все возможно и все вероятно. Время и пространство не существуют. Пьеса О'Кейса «Плуг и звезды» (1926), по характеристике Стриндберга, — лучший образец натуралистической драмы, хотя структурная схема в ней едва прослеживается.

На основании ставшего в западной эстетике достаточно «традиционным» разбора стилистических, морфологических особенностей письма Беккета Рейтер оправдывает «право» и драмы этого типа, например «В ожидании Годо» (одного из проявлений крайних тенденций авангардизма), называться «новой». В драме Беккета он видит наиболее рельефно представленное стремление отразить нарушение связей человека с действительностью. Структура пьесы Беккета опосредованно вобрала в себя ирреальные элементы реального бытия.

Исследуя структуры западной и восточной драмы, Рейтер всегда косвенно затрагивает проблему взаимоотношений концепций драмы и духовной культуры современного ему общества. На примере отношения к таким элементам социальных ценностей, как «честь», «обязанность», «долг», исследователь доказывает весьма тесную зависимость драмы, особенно сценической драмы, от ценностных представлений, создаваемых культурой. Рейтер подчеркивает, например, что в Японии актуальность темы долга была куда более ощутимой, чем тема чести на театральных подмостках и в повседневной жизни Испании (пьесы Кальдерона «Врач своей чести» и Мондзаэмон Тикамацу «Двойное самоубийство в Сонэдзаки», 1703).

Юнг считал, что ни один из созданных театральных образов, воспринятый человеком, не будет для него «чужим».

Система риторики, являющаяся до XVIII в. инструментом воспитательной политики, образовывала и фундамент поэтики. До XVIII в. наука о поэтике окончательно оформилась в особую область знания —

эстетику. Обособление эстетики в XVIII в. означало, что сфера искусства отделилась от общественной реальности. В то же время у Шиллера понятие «эстетическая красота» сохраняло прямое политическое звучание. Шиллер надеялся на создание в будущем нового состояния мира, которое восстановит гармонию между индивидом и обществом. Эта утопическая программа наиболее отчетливо воплощена в его «Письмах об эстетическом воспитании человека».

6.6. Героическое

Героическое (греч. *heros* — «герой») — эстетическое понятие, которое раскрывает грандиозный смысл какого-нибудь деяния. Такой поступок требует от героя высшего напряжения духовных и физических сил, мужества и самоотверженности. Героическое это разновидность возвышенного. В тематическом воплощении героическое предполагает художественное воспроизведение индивида или масс ради высоких и благородных целей. Древние греки называли героем сына бога и человека (полубога) или человека, превращенного в бога. Такие герои и совершали, как правило, наиболее выдающиеся подвиги, выполняя волю судьбы, богов или действуя во имя самоутверждения. Вера в героя играла большую роль в греческом народе. Часто к героям, связанным с данным местом, обращались как к богам. Эти обычаи напоминали культ святых в христианстве.

Будучи одной из форм проявления возвышенного, героическое тесно связано с трагическим. Герои обычно выражают передовые общественные идеалы, нравственную стойкость и мужество. Героями считались и средневековые рыцари. Роланд погубил себя и свой отряд из-за собственной гордыни, но он любит «Францию милую» и верен сюзерену. Этого наряду с воинским подвигом достаточно для вечной славы («Песнь о Роланде», XII в.).

Теоретическое осмысление трагического имеет длительную историю. Джордано Бруно как человек Возрождения выступил против идеи боговдохновенности героя. Он сравнивал его в этом случае с орудием и пустым сосудом, провозгласив превосходство его собственной человечности («О героическом поступке», 1585).

В искусстве героическое раскрывается в утверждении высокого эстетического идеала. Разностороннее учение Юнга содержит множество тем, которые только за последние годы получили признание. К числу таких сюжетов относится, в частности, богатейшая драматургия социального героя. Швейцарский психолог показал, что хариз-

матический лидер всегда архетипен. Иначе говоря, нельзя оказаться властителем масс, не опираясь на жанровые особенности судьбы социального героя. Сравнивая разных политиков, обсуждая их роль в истории, мы отчетливо видим некую архетипную нить, которая ведет лидера. Порою складывается впечатление, что он оказался заложником предначертанного жребия. Нередко видны и причины непоправимых ошибок вождей, которые пытались освободиться от оков названного архетипа. Юнг прав: социальный герой в кружении времен зачастую оказывается хорошо знакомым нам персонажем.

Но почему сегодня эта тема стала столь актуальной? Отчего политтехнологи проявили к ней неожиданный и обостренный интерес. Прежде всего социальная философия сегодня после длительного периода, призванного распознать тайны общественной динамики в деятельности больших социальных общностей, психологии масс, групповом сознании, закономерностях активности обезличенных структур, вновь возвращается к теме общественного лидера, супермена, героя и их значимости для общественно-исторического процесса. К примеру, все газеты с энтузиазмом сообщили о том, что Джордж Буш, уходя на каникулы, собрался прочитать книгу Эдуарда Радзинского об Александре II. Книга только печаталась, т.е. Буш хотел читать текст, еще не известный читателю. Что может вызвать такой, казалось бы, странный ажиотаж? Такой интерес к персоне не самого популярного русского правителя кажется несколько неожиданным.

Писатель комментирует, и его пояснения построены на логике Юнга. Правление царя — это время первой русской перестройки, рождения русского капитализма, «новейших господ», как их тогда называли. Короче, вместе с терминами «гласность», «оттепель», «интеллигенция», рожденными тогда, эпоха Александра II передала нам грабли, на которые всегда наступает Россия в период реформ. Последний великий царь был абсолютно непопулярен в конце своего правления. Либералы ненавидели его за остановку реформ, консерваторы — за то, что эти реформы были. Вчитываемся в судьбу правителя и понимаем: лидер обеспечил мощный рывок России к европейской цивилизации, но оказался непризнанным, а после смерти и вообще оклеветанным...

Скептически настроенный читатель может сказать: «Ну и что?» Участь правителя почти всегда печальна, а толпы неблагодарны. Вон у Пушкина: «Они ж меня, беснуясь, проклинали». Но именно в этой ординарности и проглядывает архетипность. Нельзя оказаться харизматическим лидером, удачно прийти или неудачно уйти без архетипной фавулы. Историк или президенту кажется, будто он, знакомясь

с биографией русского царя, может найти разгадку его судьбы в расстановке социальных сил, специфичности выдвинутых исторических задач, наконец, личности самого правителя. Однако этого мало: ведь в истории царят архетипные сюжеты. Властитель садится на трон, но ему вручают роль, которая уже когда-то сыграна, в которой все предначертано, ему, словно мифическому Эдипу, приходится только продвигаться к своему жребию.

Харизматическому лидеру приходится озвучивать свои цели, но при этом разыгрывать сюжеты, которые освящены далекой историей. Бессознательно он обращается к неисчерпаемой кладовой коллективного бессознательного и выбирает из него знакомый сценарный материал. Описывая архетип социального героя, Ницше наделяет его обязательной драматургической оркестровкой. Властитель не просто является на историческую арену. У него есть предназначение, ему приходится пройти посвящение, создать некий идеальный образ и в конце концов уйти, но ведь не раствориться же. Герой является, проходит через горнило неприятностей, совершает деяния и в конце концов удаляется, сохраняя непрерывность своего жизнеописания.

Вот что пишет Юнг о Христе, сопоставляя его божественную сущность с архетипным предначертанием: «Наряду с человеколюбием в характере Христа заметна некоторая гневливость и, как это часто бывает у натур эмоциональных, дефицит саморефлексии. Данные о том, что Христос когда-либо дивился самому себе, полностью отсутствуют. Очевидно, ему не приходилось вступать в конфронтацию с собой. Имеется лишь ОДНО значительное исключение из этого правила: полный отчаяния вопль с креста: «Боже Мой, БОЖЕ МОЙ! Для чего Ты меня оставил?» Здесь его человеческая природа достигает божественности — это происходит в тот момент, когда Бог переживает бытие смертного человека и на себе узнает то, что он заставил претерпеть Иова, верного раба своего. Здесь же дается ответ Иову, причем очевидно, что и это возвышенное мгновение столь же божественно, сколь и человечно, столь же «эсхатологично», сколь и «психологично»¹.

Про что тут речь? Почему божественный миф ничуть не теряет своей впечатляющей актуальности? Юнг показывает, как трудно «демифологизировать» образ Христа. Рационалистическая операция выхолщивает всю тайну этой личности. То, что останется после житейски-разумных рефлексий, оказывается уже не рождением и судьбой Бога во времени, а исторически плохо засвидетельствованным религиозным учителем, иудейским реформатором, истолкован-

¹ Юнг К.Г. Ответ Иову. М., 2001. С. 233.

ным на эллинистический манер и неверно понятым. В итоге такой «демистификации» Христос выглядит уже не Сыном Божьим, а каким-то Пифагором.

Юнг раскрывает огромную роль мифа в человеческой истории. Но он в то же время показывает, что миф — это не фикция. Он состоит из непрерывно повторяющихся фактов, и их можно наблюдать снова и снова. Миф сбывается в человеке, и все люди обладают мифической судьбой не меньше, чем греческие герои. Швейцарский исследователь отмечает, что миф Христа не противоречит его фактическому существованию. Дело обстоит противоположным образом — мифический характер жизни выражается именно в ее общечеловеческом значении. С точки зрения психологии вполне возможно, что бессознательное, т.е. какой-нибудь архетип, совершенно подчинит себе человека и будет определять его судьбу даже в деталях.

При этом, по мнению Юнга, могут возникнуть объективные, т.е. иепсихические, параллельные явления, которые тоже представляют этот архетип. Тогда не только кажется, будто за мифом скрывается некая реальность, но и в действительности происходит так. Архетип получает свое бытие как психически в индивиде, так и вне его объективно. Юнг считал, что Христос был именно такой личностью. Жизнь Христа была как раз такой, какой ей надлежит быть, если это жизнь Бога и человека в одно и то же время. Она — символ, соединение разных природ. Это означает, что любой современный политик может рассматриваться и как реальная личность, и как носитель некоего архетипа.

«Иисус проявляется на сцене прежде всего в качестве иудейского реформатора и пророка, какого-то исключительно доброго Бога. Тем самым он спасает грозящую разрушиться религиозную связь с Богом. В этом смысле фактически выступает как *soter* (Спаситель). Он предохраняет человечество от утраты общности с Богом и от скатывания в одностороннее сознание с его “разумностью”. Эти процессы были бы равнозначны не более и не менее диссоциации сознания и бессознательного и, таким образом, неестественному, т.е. патологическому состоянию так называемой бездушности, которая постоянно грозит человеку с древнейших времен. Все снова и все сильнее он игнорирует иррациональные данности и потребности своей психики, воображая, будто воля и разум дают ему всевластие, и тем самым деля шкуру неубитого медведя»¹.

Глубинная психология раскрыла многие тайны мифа. В трудах
3. Фрейда, К.Г. Юнга, О. Ранка, Э. Ноймана, Д. Хилмана раскрыты

бессознательные основы мифологической символики, объяснено происхождение гротескных персонажей мифов, истоки их необычайных приключений и удивительных судеб.

Книга Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой» (М., 1997) раскрывает психологическую основу героических мифов различных времен и народов. Обращаясь к мифу, автор подвергает анализу глубинные стороны человеческой психики.

Часто встречается мифологический сюжет — история героя. Речь идет о его рождении, богатырских подвигах, женитьбе на красавице, мудром правлении и загадочной, таинственной гибели. Фольклор многих народов рассказывает о жизни таких персонажей: у шумеров это был Гильгамеш, у евреев — Моисей и Иосиф Прекрасный, у греков — Тесей, Геракл, Ясон, Одиссей, у скандинавов и германцев — Сигурд-Зигфрид, у кельтов — король Артур, у ирландцев — силач Кухулин и доблестный Диармайд, у французов — Роланд и Карл Великий, у югославов — Марко-юнак, у молдаван — солнечный Фэт-Фрумос, у русских — целая плеяда «сильномогучих богатырей».

Кэмпбелл, как и другие авторы (Клаудио Нарахо, Александр Пятигорский, Геза Рохейм, Виктор Тэрнер, Мирча Элиаде) исходит из того, что основу героического мифа слагают символические формы выражения двух событий, важнейших для коллективной и индивидуальной человеческой истории — сотворения мира и становления личности. Иными словами, в героическом эпосе перед нами космогонический миф и ритуал инициации. Рождение героя и его странствия соответствуют символике инициации (обрядов перехода), а подвиги, свершение и смерть — мироустройению, созиданию Космоса (порядка) из всеобщего Хаоса. Оба эти процесса в некоторой мере едины, а сама инициация часто носит характер космогонического акта, например, в исследованных Ж. Дюмазилом кавказских сказаниях о героях-нартах или в приведенных самим Кэмпбеллом мифах о Кришне и Будде.

Первая часть книги Кэмпбелла посвящена индивидуальной истории тысячеликого героя. Общая схема его приключений соответствует основным стадиям процесса инициации и воспроизводит разнообразные формы обрядов перехода (*rites de passage*). Известный фольклорист Арнольд ван Геннеп выделил три такие стадии — *сепаративную*, состоящую в откреплении личности от группы, в которую она входила раньше; *лиминальную*, или стадию «нахождения на грани», и *восстановительную (реинтегративную)*. Смена социального или иного статуса, составляющая основную цель инициационных испытаний, предполагает «выход» из прежнего состояния, отказ от культурных функций, раз-

рушение социальной роли. В мифе это символизируется буквальным уходом, бегством, странствиями и скитаниями героя. Перед этим он слышит призыв, часто сопровождающийся предупреждением о смертельной опасности, угрозами или, наоборот, обещаниями небывалого блага. Внемлет ли герой призыву или отказывается от него — это всегда начало пути отдаления от всего, что было родным и привычным. Типичная форма призыва воплощена в известной былинно-сказочной завязке. «Направо пойдешь — жену найдешь, налево пойдешь — богатство возьмешь, прямо пойдешь — буйную голову сложишь».

Лиминальная стадия представлена пересечением границ (порогов: *limen* — буквально значит «порог»), пребыванием в необычном промежуточном состоянии. Отсутствие статуса маркируется слепотой, невидимостью, наготой, нелепыми одежаниями (тростниковая шапка, ослиная шкура, вывернутый наизнанку кафтан), грязью, молчанием, запретами, которые касаются сна, смеха, еды, питья. «Лиминальные существа, например неопиты, в обрядах инициации или совершеннолетия, — указывает В. Тэрнер, — могут представляться как ничем не владеющие. Они могут наряжаться чудовищами, носить только лохмотья и даже ходить голыми, демонстрируя отсутствие статуса, имущества, знаков отличия, мирской одежды, указывающей на их место или роль, положение в системе родства, — короче, всего, что могло бы выделить их среди неопитов или иницируемых. Их поведение — обычно пассивное или униженное; они должны беспрекословно подчиняться своим наставникам или принимать без жалоб несправедливое наказание»¹.

Лиминальность может сочетаться с пребыванием в потустороннем мире (подземелье, чреве кита или другого чудовища, на дне моря). Герой находится в царстве смерти, это живой мертвец, которому предстоит новое рождение и преображение.

Третья стадия — возрождение (трансфигурация, спасение, волшебное бегство) — завершается апофеозом могущества и власти героя. Он приобретает необыкновенную силу, магические умения, красоту, царский сан, женится на принцессе, становится богом. Основное завоевание героя в мифе названо Кэмпбеллом «свобода жить».

«Могущественный в своем озарении, хладнокровный и свободный в своих действиях, ликуя от того, что рука его будет движима благоволением Виракочи, герой становится сознательным орудием великого и ужасного Закона, будь его деяния действиями мясника, шута или царя»².

¹ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 18.

Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М., 1997. С. 236.

Однако приключения героя не исчерпываются его апофеозом или гибелью. Индивидуальная судьба божественного героя тесно связана с судьбами мира, его возникновением и обновлением. Само рождение героя, указывает Кэмпбелл, происходит в сакральном центре мира (этот так называемый пуп Земли), иногда такой точкой становится, наоборот, место погребения (легенда о том, что Голгофа, место распятия Христа, скрывает в себе череп Адама). От этого центра начинается творение, причем материалом для него часто служит плоть героя или тело убитого им великана, змея, хтонического чудовища. Победа Индры над драконом Вритрой, умерщвление Мардуком ужасной Тиамат, создание мира людей и богов из тела великана Имира — эти и другие примеры подробно разбираются в книге.

Творение мира как героическое деяние есть не единичный, а многократно повторяющийся акт. «То, что было вызвано к жизни в акте творения, — пишет В.Н. Топоров, — стало условием существования и воспринимается как благо. Но к концу каждого цикла оно приходило в упадок, убывало, “стиралось” и для продолжения прежнего существования нуждалось в восстановлении, обновлении, усилении. Возможности ритуала в этом отношении определялись тем, что он был как бы соприроден акту творения, воспроизводил его своей структурой и смыслом и заново возрождал то, что возникло в акте творения»¹.

Герой, воспроизводящий действия демиурга-творца, был этим творцом и всеми последующими — события мифа и его участники снова и снова повторяют космогонический акт, они суть его разнообразные вариации — «аллособытия» и «аллогерои». Так возник и шествует по земле герой в тысячах лиц.

Сниженный, частично десакрализованный вариант героического мифа представлен волшебной сказкой. В книге Кэмпбелла не проводится строгих границ между мифом и сказкой — фактически это просто различные жанры одного и того же сюжета. Разбирая аналогичным образом волшебную сказку, В.Я. Пропп² выделил сходные функции сказочного героя: отлучка, запрет и его нарушение («не восходи на резное крыльцо, не покидай золотого терема»), беда или недостача (одряхлевший царь нуждается в молодильных яблоках и живой воде), изгнание, бегство и преследование, испытания мужества, стойкости и силы, обретение волшебного средства или волшебного помощника, таинственный лес, благодарные звери, поход в иное царство (в образе животного,

¹ Топоров В.Н. Арханческий ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках (О ритуалах. Введение в проблематику). М., 1988. С. 15.

² Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

на коне, птице, по дереву или лестнице, падая в пропасть), борьба со змеем (змей связан с горами или водой, выступает как похититель, поглотитель), поборы змея («каждый месяц молодую девушку брал и пожирал»), переправа через огненную реку, завоевание царевны, трудные задачи (часто в ответ на сватовство), магическое бегство, ложный герой и узнавание истинного, преобразование и воцарение героя.

Героический миф и волшебная сказка — явления, сходные по своей природе. Их повсеместное распространение, огромная популярность, неподвластность времени и всеобщность указывают на психологическую природу этого феномена, которую лучше всего объяснить и понять в рамках юнгианства. Хотя в своей книге Кэмпбелл апеллирует к работам и других авторов (преимущественно Фрейда и его первых учеников — Отто Ранка, Гёзы Рохейма, Вильгельма Штеккеля), влияние Юнга представляется основным и первостепенным.

Странствия и подвиги героя отражают процесс *индивидуации* — становления и развития личности, достижения ею полноты и целостности бытия. Этот процесс, по Юнгу, заключается в непрерывном расширении сознания, усилении его функций и возможностей. Центр сознания личности (эго) — это и есть активный, деятельный субъект, а метафорически — герой, главный персонаж мифа или сказки. Развитие эго может приостанавливаться («тридцать лет на печи сиднем сидел») или, наоборот, идти слишком быстро («не по дням, а по часам»), Индивидуация в мифе представлена серией героических подвигов, главные из которых — победа над чудовищами (олицетворение бессознательных содержаний и комплексов) и добывание волшебной невесты (интеграция женского начала). В юнгианстве соответствующие архетипы структуры личности называются *тенью* и *анимой*. Эго (герой) должно встретиться с тенью (змеем, драконом) и, победив ее, соединиться с анимой (прекрасная возлюбленная, царевна). Итогом процесса индивидуации является становление *самости* — изначальной потенциальной целостности личности, которая, как указывает Юнг, «несмотря на свою данность, не может быть познана до конца. Это, по определению, подчинено самости и относится к ней как часть к целому»¹.

Мудрость и величие героя по окончании трудных испытаний выражает идею могущества самости.

И здесь можно задать вопрос: а зачем? Что приносит в человеческую жизнь стремление к самости, этот бесконечный процесс познания мира и себя самого? Ради чего совершает тысячеликий герой свои подвиги? Один из возможных ответов заключается в следующем:

¹ Юнг К.Г. Aion. М.; К., 1997. С. 15.

целостная личность, личность-самость умеет преодолевать извечную двойственность существования. Она одинаково хорошо чувствует себя в дневном мире (сознания) и в мире ночном (бессознательное). Любому человеку знакомо «вечернее» чувство важности и ценности глубин душевной жизни, необычных мыслей и чувств и «утреннее» трезвое, чуть стыдливое и насмешливое разочарование в том, что представлялось таким значимым ночью.

Кэмпбелл пишет об этом так: «Однако с точки зрения нормального бодрствующего сознания всегда должно оставаться некоторое смущающее разум несоответствие между мудростью, добытой *de profundis*, и благоразумием, действенным в мире света. Отсюда — привычный разрыв между оппортунизмом и благодетелью и результирующая дегенерация человеческого существования. Мученичество — для святых, обычные же люди имеют свои установления, а их нельзя оставлять на произвол судьбы, подобно полевым лилиям; Петр продолжает обнажать свой меч, как в саду Гефсиманском, чтобы защитить Творца и Спасителя мира. Благо, принесенное из трансцендентной бездны, быстро рационализируется в ничто, и назревает потребность в другом герое, чтобы обновить мир»¹.

Главный подвиг героя и состоит если не в совершенном умении изъяснить на языке освященного мира неподвластные речи проявления тьмы, то во всегдашней готовности снова и снова мужественно браться за решение данной задачи. Метафорически это выражается заключительными испытаниями героя, уже возвратившегося из *путешествия по морю ночи* (символ странствий в глубинах бессознательного).

«Первая проблема возвращающегося героя состоит в том, чтобы после переживания спасительного для души видения по завершении пути принять как реальность все преходящие радости и печали, все банальности и вопиющие непристойности жизни. Зачем возвращаться в такой мир? Зачем пытаться сделать правдоподобным или даже интересным знакомство с трансцендентным блаженством для мужчин и женщин, поглощенных страстями? Как сновидения, исполненные смысла ночью, при свете дня могут казаться пустыми, так и поэт, и пророк могут оказаться в роли дураков в глазах здравомыслящих судий. Легче всего просто верить людское общество дьяволу, а самому вернуться в божественную каменную обитель, закрыть дверь и запереть ее на засов. Но если какой-либо духовный акушер тем временем перекрыл путь отступления (сименава), тогда задача представить вечность во времени и осознать во времени вечность оказывается неизбежной»².

¹ Юнг КТ. Аион. М.; К., 1997. С. 216-218.

² Там же. С. 218.

Книга Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой» очень похожа на такую *сименаву*, соломенную веревку, которая не дает эго раствориться во мраке бессознательного, быть поглощенным самостью. Юнг считал случаи, когда эго ассимилируется самостью, подлинной психической катастрофой. «Образ целостности тогда остается в бессознательном, так что он, с одной стороны, разделяет архаическую природу бессознательного, а с другой — попадает в психически релятивизированный пространственно-временной континуум». Солнечная богиня Аматэрасу, удалившись в темный грот, обрекает землю на холодный мрак смерти. Ее свойства (свет, тепло, жизненная сила) «жизненно необходимы. Таким образом, если эго на какое-то время попадает под контроль бессознательного фактора, его адаптация нарушается, и открывается путь для всевозможных случайностей»¹.

Кэмпбелл, стремящийся, как он сам говорит в предисловии, раскрыть определенные истины, замаскированные для нашего взгляда образами религии и мифологии, сведя воедино множество нехитрых примеров, использовал для этого «правду в облачении символики». Герой может пониматься не только как метафора эго, но и как символ *трансцендентной функции*, возникающей в процессе индивидуации уникальной психической способности находить срединную область между светом и тьмой, мыслью и чувством, сознанием и бессознательным, нуминозностью архетипа и обыденностью реальности.

Функция посредничества, *медиации*, смягчения примирении противоречий является главным средством поддержания психического равновесия и устойчивости личности. Отсутствие или слабость, несформированность трансцендентной функции обрекают человека на дисгармоничное, смятенное существование, бесцельные блуждания в поисках потерянного рая целостности и красоты. На Востоке это называется Дао — Срединный Путь. Иногда, как показано у Кэмпбелла, этот путь тоньше волоса, но только он ведет к спасению. Отсюда — сотериологическая (спасительная или спасающая) функция мифа и его героя. Психологическая топология такого Пути и составляет основное содержание книги Кэмпбелла.

6.7. Комическое

Комическое (*греч.* *Коміkos* — «веселый, смешной») — то, что вызывает смех. Теория комического изначально учитывала момент осмеяния. Платон, Аристотель, Цицерон связывали его с безобразным. Однако Цицерон считал, что предметом остроумия или шутки не должны

¹ Юм К.Г. Агон. М.; К., 1997. С. 15.

быть пороки и преступления, требующие серьезного наказания, что не следует высмеивать жалких людей или возлюбленных: «...предметом насмешек могут быть те слабости, какие встречаются в жизни людей, не слишком уважаемых, не слишком несчастных и не слишком явно заслуживающих казни за свои злодеяния»¹. В I в. н.э. Деметрий, автор трактата «О стиле», отнес смешное и комическое к особому «изящному» стилю, отличающемуся веселостью, радостностью, шутливостью, дружественностью.

Античная комедия — посвященная Дионису культовая драма, исполнявшаяся хором и актерами. Все виды комедии имели стихотворную форму и исполнялись в сопровождении музыки. Актеры и хореуты носили маски.

Существовали две исторически и типологически независимые формы литературной комедии — сицилийская и аттическая. Характер аттической комедии значительно менялся с течением времени, поэтому уже в древности различались три последовательные стадии: древняя, средняя и новая аттическая комедии. Римская комедия создавалась и развивалась исключительно по образцу новой аттической. От разных видов комедии в строгом смысле слова отличались другие драматические жанры, которые были комическими по своему духу, но не считались в Греции комедией. Генетически они были связаны со строго определенными формами культа Диониса.

Дионис был первым актером на земле, а круг, в котором он стоял, — первой сценой. Средневековые потом повторило грозные мистерии и веселые карнавалы с масками-пересмешниками, которые их сопровождали. Рождение, смерть, второе рождение и великая непрерывность бытия лежали в основе мистерий, разыгранных по библейским сюжетам. Средние века покинули Европу, унося с собой всенародные праздники, и театр отпочковался от этих праздников и унес с собой понимание трагедии и комедии. Театр ушел в иную область и зажил серьезной жизнью, обзавелся домом и буднями. Но тень мистерий и карнавалов сбежала в народ и долго еще бродила по городам и селам, пробуждая в душах ощущение Великого Праздника, объединяющее людей в единое братство. Потом и эта тень потерялась в суете и сутолоке хлопотливых столетий.

Аристотель утверждал, что умение смеяться — то достоинство, которое отличает человека от животного. В своей «Поэтике» он производит название комедии от слова «комос» — веселое шествие подвыпивших гуляк, а начало ее выводит из «фаллических» песен в честь бога

¹ Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972. С. 59.

виночерпия Диониса. Обрядовые песни непременно должны были включать в себя шутки, насмешки и даже непристойности.

Оформил комическое в канонический комедийный жанр *Аристофан* (ок. 445—385 до н.э.), за что и получил звание «отца комедии».

В древних обрядовых играх важное место занимал спор, когда на насмешки одной стороны отвечала другая, и дело доходило до бранных слов, а то и до потасовки. Аристофан в своих комедиях убрал из оборота все грубые, чисто внешние комические приемы, основанные на непристойностях. «Кто в этом находит смешное, тот от моих шуток не получит удовольствия», — говорит он в комедии «Облака». В устранении всего пошлого (отказ «кидать в толпу угощение») Аристофан видел свое отличие от предшественников, которые начинали разрабатывать этот жанр.

От чтения греков и о греках остается явственное живое ощущение молодой силы, а если мудрости — то не стариковской, а бытовой, побуждающей радоваться каждому дню. (Такую мудрость среди нынешних народов являют итальянцы: именно они кажутся наследниками греков — не римлян, а греков. Римляне — скорее итальянцы.) И самый живой, конечно, Аристофан. Из всех древнегреческих трагедий лишь эсхилевские «Персы» — из жизни, остальные — из мифологии. Есть, правда, свидетельство о трагедии Фриниха «Взятие Милета», где ужасы войны были показаны так, что весь театр рыдал, а драматурга оштрафовали за изображение страшных реальностей. Но эта пьеса не сохранилась. Зато есть аристофановские комедии: они все — из жизни. Отсюда их колоссальная ценность для историков, а для читателей — радость чтения.

Еще бы перевести Аристофана как следует: он и сейчас пробивается сквозь плотный глянцевоый покров русского переложения, но с трудом. Переводческое целомудрие, стушеванная грубость, изменяет атмосферу. Когда Лисистрата призывает женщин к сексуальной забастовке во имя мира, то называет предмет, от которого должно воздержаться, его площадным именем. Предполагая семейное чтение, в переводе можно было бы употребить, скажем, «член». Но у нас, разумеется, — «ложе». Агора превращается в салон, а Аристофан — в Чарскую. Переводчики изобретательны: «принадлежность», «оружье новобрачного», «посох», «хвостик»... У незатейливого Аристофана в таких случаях одно — «половой член».

В театре Диониса на юго-восточном склоне Акрополя можно представить себе, как было здесь две с половиной тысячи лет назад. Третье древнеафинское место — агора. Рыночная площадь, на которой проходила вся жизнь.

Жестокости и насилия было больше, чем в нынешнем кино: не припомнить фильма, где герой убивает отца и спит с матерью, где жена, наказывая мужа-изменника, казнит мучительной смертью не только соперницу и ее отца, но и собственных детей. Другое дело, об этом лишь рассказывалось: все страшное происходило внутри. На специальной машине — эккиклеме — наружу выкатывались готовые трупы.

Но уж комический актер выглядел комически — носил утолщения на зад и животе, из-под короткой туники болтался большой кожаный фаллос. В «Осах» герой протягивает его флейтистке, помогая подняться. Орган используется не по назначению, а для оживления. Эрекция — по торжественным случаям, как у послов Афин и Спарты на церемонии перемирия в «Лисистрате».

Секс у Аристофана — мирное занятие, противопоставленное войне. Война полов — это война во время мира. Таков антимилицаристский пафос Лисистраты с ее клятвой отказа от половой жизни, пока мужчины не прекратят воевать: «Не подниму я ног до потолка... Не встану львицею на четвереньки...»

Аристофановские женщины играют важную, но вспомогательную, сугубо утилитарную, роль, и отношение к ним шовинистическое. Феминистки могут усмотреть в Аристофане союзника, когда он в пьесе «Женщины в народном собрании» передает женщинам всю власть. Но на деле это как передача полномочий птицам в «Птицах». Так же смешно, потому что невероятно.

На агоре были и другие радости, кроме еды и разговоров, например гимнастические залы с мальчиками. Все, что удалось извлечь из источников и комментариев, приводит к выводу: социально приемлемый гомосексуализм был эстетическим. Влечение к юношам — более чем нормально и даже возвышенно (какой пламенный гимн однополной любви в платоновском «Пире!»), но педерастия предосудительна. У консерватора Аристофана, который с жаром отставного подполковника клеймит Сократа за цинизм и длинные волосы, педерастична интеллигенция — юристы, литераторы, ораторы. Их называют, имея в виду не телосложение, «широкозадными»: «Что может быть постыднее?» Любование и ласки — да, но без соития. В «Облаках» вслед за осуждением прямых однополых контактов, представлена сладострастная картинка, мальчики в гимназии: «Курчавилась шерстка меж бедер у них, словно первый пушок на гранате».

В общем на агоре было интересно. То-то героини «Женщин в народном собрании», добившись власти, устраивают сексуальный коммунизм, вроде того, что в платоновской «Республике». Идея законно-

го промискуитета известна была и прежде, но у варварских народов, вроде описанных Геродотом агафирсов где-то у Черного моря и авсеев в Северной Африке: «Совокупаются же они с женщинами сообща, не вступая в брак, но сходятся, подобно скоту». Не вспомнить ли Александру Коллонтай или Августа Бебеля? Вульгарная трактовка бебелевской «Женщины при социализме» сделала его популярнейшим святым ранней Советской республики: улица Бебеля была в каждом российском городе.

Замечательна программа социальной защиты уязвимых слоев населения у Аристофана: прежде чем вступить в связь с юной и красивой, надо удовлетворить старую и безобразную («Со мною спать он должен: так велит закон. Не смей, когда старуха есть уродливей»). То же относится к выбору женщиной мужчины. Отцом ребенка считается любой, кто по возрасту мог бы им быть. Этим правилам мы обязаны великолепными комическими сценами сексуального дележа, где Аристофан выступает против молодых и пригожих мужчин. Все симпатичные его герои — люди пожилые, даже в пьесах, написанных в молодости. Что-то личное?

Мы удручающе мало знаем об Аристофане. Его отца звали Филипп, сына, тоже успешного комедиографа, — Арар (надо сказать, что сыновья Эсхила, Софокла и Еврипида сочиняли трагедии). Автор 40 комедий за 40 лет карьеры, сохранилось 11. Три из них известны особенно: «Ахарняне», «Всадники» и «Лягушки».

В «Лягушках» много рассуждений о назначении литературы: «У школьников есть учитель, у взрослых — поэт»; «Поэт должен давать уроки, превращая людей в хороших граждан»; «Для чего нужен поэт? — Чтобы спасти город, конечно». В этой пьесе моральный императив приносит Эхилу победу в воображаемом состязании с Еврипидом. В «Облаках» Правда одолевает в спорах Кривду не потому, что ее доводы сильнее, а потому что позиция нравственнее. Аморален ли релятивизм? Безнравственна ли изощренность ума? Аристофан на примере Сократа и Еврипида говорит: да.

Забываясь как великий драматург своего времени о занимательности, он серьезно относится к общественной пользе сочинений. Еврипид как персонаж в «Лягушках» объясняет, что историю о порочной страсти Федры к пасынку Ипполиту он не придумал, а лишь пересказал. Эхил отвечает: «Надо скрывать все позорные вещи поэтам. И на сцену не следует их выводить... Лишь полезное должен поэт прославлять».

Гражданствен Аристофан был с самого начала: антимилицаристские «Ахарняне» написаны в 21 год, антиклеоновские «Всадники» — в 22,

антисократовские «Облака» — в 23. С «Облаками» и связан важнейший гражданственно-нравственный вопрос: виновен ли Аристофан в смерти Сократа?

Для многих древних эта проблема Моцарта и Сальери казалась очевидной. Диоген Лаэртский пишет, что политик Анит, которого обличал Сократ, «сперва натравил на него Аристофана», а уж потом выступил главным обвинителем на суде. Еще резче Элиан в «Пестрых рассказах»: «Уговорили комического поэта Аристофана, великого насмешника, человека остроумного и стремящегося быть остроумным, изобразить философа пустым болтуном, который слабые доводы умеет делать сильными, вводит каких-то новых богов, а в истинных не верит, склоняя к тому же всех, с кем общается... Так как увидеть Сократа на комической сцене неслыханное и удивительное дело, “Облака” вызвали восторг афинян, ибо те от природы завистливы и любят высмеивать тех, кто прославился мудростью...» И дальше прямое обвинение: «Аристофан, конечно, получил вознаграждение за свою комедию. Понятно, что бедняк и отпетый человек, он взял деньги за свою ложь».

Видно, как Элиан нагнетает гнев до явной клеветы — о заказе на театральный донос. И он, и Лаэртский пренебрегают хронологией: между «Облаками» и судом над Сократом прошло 24 года. У пишущих об аристофановской виновности — временная аберрация, сгущение событий в ретроспективе.

То, что воспринималось веселым комедийным преувеличением, через много лет в других обстоятельствах сыграло роль фатальной улики. Так, Зошенко били не за рукописи, а за опубликованные государственным издательством книги. В «Облаках» Аристофан смеется также над идеями Анаксагора, Протагора и др. Гротескно приписывая Сократу слова и поступки, которые тот не произносил и не совершал, он выводит его как самого известного из наставников молодежи. Аристофан всегда выбирал яркие мишени: Сократ, хозяин города Клеон, великий драматург Еврипид. Среди софистов преобладали иностранцы, а Сократ — афинянин, никогда, кроме воинской службы, не покидавший город. Его знали все, его и естественно было взять для собирательного образа, никак не предполагая, что через четверть века сцены из комедии войдут в обвинительное заключение.

Пугающая иллюстрация к тезису об ответственности писателя («нам не дано предугадать, как наше слово отзовется»). Если Аристофан и виновен, то роковым образом, по-древнегречески — как Эдип, не ведавший сути и тяжести своих преступлений.

Платон в «Апологии Сократа» устами самого философа тоже называет Аристофана в числе гонителей. Однако действие «Пира», где Сократ мирно возлежит рядом с Аристофаном на симпозиуме, происходит после постановки «Облаков». Они оба знали цену красному словцу — оба были люди агоры. Истинный горожанин Сократ продекламировал: «Я ведь любознателен, а местности и деревья ничему не хотят меня научить, не то что люди в городе». В стоях агоры, в мастерской сапожника Симона (место помечено камнями) вел он свои диалоги, возле рыночных лотков лупила его Ксантиппа. На агоре его признали виновным, тут он сидел в тюрьме (каменными обозначена его камера), где и выпил яд. То, что его высмеивали и не любили, неудивительно: манера надолго застыть столбом, говорить невпопад, а главное, на простые вопросы давать унижительные уклончивые ответы, не привлекала к нему людей. Даже Ксантиппу можно понять, не говоря об Аристофане. При этом благодный финал «Пира» ничего мрачного не предвещает: «Одни спят, другие разошлись по домам, а бодрствуют еще только Агафон, Аристофан и Сократ, которые пьют из большой чаши, передавая ее по кругу слева направо...» Разумеется, образ Сократа дан здесь в неоправданно комическом ракурсе. Но таков жанр комического.

6.8. Гротеск

Гротеск (*фр.* grotesque — «причудливый, затейливый») — эстетическая категория, отражающая фантастический, уродливо-комический стиль.

Основное в природе гротеска: амбивалентность — одновременное сосуществование комического, смехотворного и отвратительного, вызывающего чувство ужаса. К такому выводу можно прийти, анализируя отрывки из новеллы «Уотт» Беккета и «Скромного предложения» Свифта. Полемизируя с точкой зрения на гротеск как на крайне преувеличенное, неестественное, Томсон усматривает в ней опасность смешения гротеска с фантастическим. На примере рассказа Кафки «Метаморфоза» доказывается, что гротескный эффект может быть достигнут и в рамках реального, т.е. таким способом повествования, когда о сверхъестественном рассказывается как о чем-то ординарном.

К важным чертам гротеска можно отнести его физическую, телесную природу, осязаемость деталей, склонность к изображению физической ненормальности. Ими объясняется и характер реакции воспринимающего — смех и ужас, в которых помимо «цивилизованных

наслоений» проявляется и сфера подсознательного, живучий садистский импульс.

Прослеживая историю термина применительно к содержанию, которое в него вкладывалось в живописи и литературе, надо подчеркнуть значение работ Рёскина, Фр. Шлегеля, Дж. К. Честертон и особенно Гюго для понимания гротеска. Качественно новый этап в понимании природы гротеска и употреблении самого термина можно отнести ко времени появления книги швейцарского литературоведа Вольфганга Кайзера «Гротеск в искусстве и литературе». Наиболее ценное в его концепции — трактовка гротеска как явления, в определенных своих формах воплощающего проблематичную и амбивалентную природу самого человеческого существования.

Согласно Кайзеру, гротеск — выражение отчуждающего мира, т.е. мира, даваемого с такой перспективы, которая делает его странным (и эта «странность» может быть и комическая, и ужасающая одновременно). Гротеск — игра с абсурдом, с глубокой абсурдностью существования. Гротеск — попытка проконтролировать и усмирить демонические элементы мира. В последнем варианте определения Кайзера Томсон отмечает некоторую мелодраматичность в подчеркивании «демонического» в гротеске, неправомерность перенесения его в сферу иррационального. В целом же исследование Кайзера позволяет рассматривать гротеск в качестве самостоятельной эстетической категории, структурного принципа.

Подвижности значений гротеска Томсон стремится противопоставить всю систему его повторяющихся черт, наиболее близких к современной трактовке категории: дисгармонию, комическое и ужасное, экстравагантность и преувеличение, ненормальность и ненатуральность. На основании последнего свойства дается еще одно определение гротеска как «амбивалентной ненормальности». Вводится также различие сатирического и орнаментального, игрового гротеска.

Среди родственных гротеску понятий рассматриваются другие категории, начиная с абсурда и кончая комическим. Грань между широко распространенным в драматургии и литературе термином «абсурд» (Ионеско, Беккет, Пинтер) и гротеском Томсон видит в отсутствии формообразующего образца и структурной характеристики в абсурде: абсурд существует как определенное содержание, атмосфера, точка зрения и может выражаться через иронию, или философские аргументы, или даже через гротеск (в этом случае возникает универсальная абсурдность).

Гротеск и эксцентричность различаются по степени агрессивности. Гротеск более опасен, хотя линию раздела благодаря субъективности восприятия эксцентрического провести трудно. Обосновывается также различие между гротеском и карикатурой: карикатура не нуждается в столкновении несовместимых элементов, соответственно и реакция на карикатуру — прямая, недвусмысленная в отличие от «проблематичной» реакции на гротеск.

В соотношении гротеска и пародии Томсон отмечает определенную взаимосвязь. Существует гротескная пародия, когда у гротеска проступают пародийные цели, и наоборот, гротескные элементы могут употребляться в пародии. Например, «Легенда о мертвом солдате» Б. Брехта. В каких случаях сатира прибегает к гротеску? Важно это делать умело и осторожно. Ошеломляющий дезориентирующий эффект гротеска, его антирациональность могут прийти в противоречие с сатирическим заострением.

В гротеске наличествует комическое. Но сводить гротеск к комическому неправомерно. Это приводит к его сужению: суть комического в гротеске состоит в парадоксальном характере конфликта «привлекательное—отвратительное».

Выясняя природу смеха как реакции на гротеск, Томсон приходит к убеждению, что ни одна из общих теорий смеха — эстетических, философских, психологических — не определяет ее полностью. Это не обычный смех, не просто реакция на комическое, а смех «защитный», «нервный», при помощи которого стараются избавиться от эмоционального шока. Реакцию, возникающую при одновременном восприятии обеих сторон гротеска, Томсон называет «балансирующей» — это смех, «умирающий в горле, переходящий в гримасу».

Основным психологическим эффектом гротеска Томсон считает его свойство выносить на поверхность «устрашающие» аспекты существования, чтобы обезвредить их, показав в комическом свете. По ходу рассуждений о психологии восприятия гротеска упоминается и концепция М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». Глава «Гротескный образ тела у Рабле и его источники» ставит акцент на «физической», телесной природе гротеска, его «чрезмерности», «раскованности», нарушении условности, «табу».

Правомерно ли применять понятие «гротеск» к литературе и искусству всех времен, учитывая, что гротеск мог восприниматься совсем иначе, чем сейчас? Нельзя забывать о том, что любая классификация эстетических категорий субъективна и дискуссионна.

Кайзер трактует гротеск с точки зрения эстетического воздействия на зрителя, слушателя, читателя. По его мнению, гротеск присутствует в произведении искусства тогда, когда привычная нам действительность внезапно оборачивается гримасой, демонической усмешкой, вместилищем непостижимого ужаса, угнетающего и таинственного. Феномен гротеска Кайзер вычленяет не из внутренней структуры художественного произведения, а извне, из его восприятия. При этом Кайзер тщательно использует особенности проявления гротеска в разных видах и жанрах искусства, и подмеченные им закономерности легли в основу теоретических построений Леопольдседера¹.

Второе толкование гротеска связано с более общей и популярной сейчас в западной, особенно немецкой, эстетике формалистической концепцией, согласно которой вся история европейского искусства рассматривается как посменное чередование классического и маньеристского стилей. Для классических этапов развития искусства, согласно этой концепции, характерна прочная, устоявшая картина мира и, как следствие, классическая определенность и каноничность художественных форм и жанров. «Маньеризм» — антипод классическому мировосприятию, ему свойственно «проблематичное» (тревожное, порой мятежное и внутренне разорванное, дисгармоничное) отношение к действительности, что порождает стремление к «бунту и бегству от мира», к его «деформации».

Действительность предстает в «маньеристских» произведениях искусства туманной и тревожно-изменчивой, часто принципиально непознаваемой, это как бы «лабиринт». Отсюда тяга художников-«маньеристов» к смешению привычных категорий, искажению устоявшихся понятий, соединению несоединимого, сочетанию стилей и жанров, например трагических и комических, реалистических и фантастических элементов. Введя в эстетический словарь такие понятия, как «сфера изображения» и «способ изображения», сторонники чередования стилей делают вывод, что основным признаком маньеризма — частая смена сфер и способов изображения, а это влечет за собой при восприятии художественного произведения «эффект ступора», т.е. потерю ориентации, ощущение утраты привычной системы координат. Именно это явление и следует называть гротеском, если определять его как принципиальный художественный прием маньеризма, возникающий в результате контрастного совмещения разных способов и сфер изображения и вызывающий эффект потери ориентации в действительности.

¹ *Kayser W. Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Bonn, 1961.*

Это определение не учитывает, однако, что гротеск не только способ восприятия и воспроизведения мира, но и способ отношения к нему, причем отношение это не обязательно должно быть тревожным, зыбким, неориентированным — «маньеристским». Гротеск — одно из главных средств сатирического изображения действительности, весьма часто подразумевающее как антипод изображаемому прочную систему ценностей, определенные социальные идеалы.

Некоторые авторы задаются целью теоретически обосновать автономность жанрового понятия «ночная повесть» как гротескного видения мира и выработать критерии, на основе которых произведение можно подвести под это определение, отобрав в прозе немецких романтиков материал для исследования.

Понятие «ночная повесть» пришло к литературе в XVIII в. из живописи. Поначалу этот термин применялся для обозначения описаний ночной сцены, пейзажа, затем сфера его употребления расширилась и стала включать в себя «готические романы ужасов», где главные события разыгрываются ночью, на фоне кладбищ, запустелых замков при участии призраков, монстров, двойников. Однако этот реквизит готического романа еще не определяет специфику жанра «ночной повести», которая в чистом виде появляется только в искусстве немецких романтиков. Переходный период от готического романа к «ночной повести» представлен произведениями Жана Поля Рихтера, в прозе которого встречаются все три составных элемента: связь с живописной традицией в изображении ночи, значительность темы ночи в общей структуре произведения, тематическая связь с романами ужасов.

Леопольдседер утверждает, что интерпретация «мотива ночи» в готическом романе и у романтиков была совершенно различной. В просветительский век, особенно в романе ужасов, ночь почти всегда символизировала иррациональное, потустороннее начало и была той необходимой для жанра сценой, на которой разыгрывался извечный поединок закономерного добра со случайным — и потому особенно чудовищным — злом. Иначе дело обстояло у романтиков. Философия раннего немецкого романтизма развивалась во многом под влиянием мистических и натурфилософских идей, начиная от неоплатоников, Якоба Бёме и кончая Шеллингом (раннего периода) и такими естествоиспытателями, как Риттер, Баадер, Стефенс и др.

Представление о природе как о самостоятельном развивающемся организме было у романтиков нормой, отсюда совершенно иная интерпретация мотива ночи, в которой видится прежде всего квинтэссенция таинственной, загадочной, непостижимой полноты жизни. Ночь как символ неоткрытой

истины, как символ бесконечности противопоставляется дню, свету, в которых романтикам (Новалис «Гимны к ночи») виделась скучная и ограниченная ясность механического мировоззрения просветительского века, царство конечного и эмпирического. Ночная сцена (пейзаж, диалог) чаще выступала в прозе романтиков как необходимый сопутствующий элемент «озарения», мистического постижения истины мира, любви, поэзии.

В готическом романе всегда была заложена четкая «система координат». Две сферы изображения — дневная и ночная, добро и зло, порядок и «дьявольщина» — существовали в нем в четком отграничении друг от друга, пересекаясь и жестко сталкиваясь в кульминационные моменты развития интриги. Конечный результат этих столкновений — по неписаным законам жанра и в силу просветительского убеждения в необходимости, закономерности победы добра — был предрешен. Главное отличие романтиков в их трактовке «готической» тематики — снятие или ослабление моральных акцентов и полное отрицание ясной, устойчивой, predetermined картины мира, свойственной готическому роману.

Ночь и день сосуществуют в «ночной повести» не как добро и зло (или, точнее, не в первую очередь как добро и зло), а как фантастика и реальность, сон и явь, тайна и очевидность. Двоемирие «ночной повести» отличается от двоемирия готического романа предельной зыбкостью, ненадежностью границ между разными сферами изображения: фантастическое, невероятное, часто ужасное вторгается в обыденную жизнь внезапно и запросто, нарушая привычные взаимосвязи, путая исконно незыблемые представления. Это, собственно, и есть гротеск. Именно гротескное видение мира и отличает «ночную повесть» как самостоятельное жанровое явление от готического романа.

«Ночные повести» — это новеллы Тика, в которых от «Белокурого Экберта» (1797) до «Любовных чар» (1811) дается четкая картина становления жанра. Затем «Ночные бдения Бонавентуры», анонимная повесть, авторство которой приписывается большинством историков литературы Ф.Г. Ветцелю, новеллы «Изабелла Египетская» (1812) и «Владельцы майората» (1820) Ахима фон Арнима и многие произведения Э.Т.А. Гофмана. Среди них наиболее значительны роман «Эликсир дьявола» (1816), сборник новелл «Ночные фантазии» (1816—1817), многие новеллы книги «Серапионовы братья».

При анализе конкретного произведения можно вывести еще один формальный критерий гротеска — «позицию рассказчика». Этот критерий предполагает две составляющие: отношение повествователя к публике и к описываемым событиям. В большинстве «ночных повестей» позиция рассказчика динамична, дистанция между ним, публи-

кой и событиями постоянно и неожиданно меняется, чем достигается эффект потери ориентира и создается предпосылка для возникновения гротеска. Та же неуверенная зыбкость присуща основным эпическим формам анализируемых произведений. Здесь следует опереться на исследование Р. Петча, который выделяет следующие основные формы эпического повествования: сообщение, описание, картина, сцена и разговор, и основные эпические структуры — соотношение между временем и пространством, образы людей и связь событий. Классификацию мотивов гротескного воплощения мира в «ночных повестях» можно проводить на основе наблюдений над техникой гротеска, сделанных Кайзером: смешение органического и неорганического, человеческого и животного миров; темы воображения, безумия, игры и карнавала.

Гротеск является первой ступенью современной аллегории. Он все еще предметен в живописи и все еще рационально осуществлен в литературе. Это «еще» означает, что гротеск стоит на почве аллегорического. Типичный пример — гротескно-аллегорические женские портреты П. Пикассо. Современный гротеск в известной мере сохраняет способность выражаться на понятном языке, позволяющем проводить социологические градации.

Контрольные вопросы

1. Что такое «герменевтика подозрений»?
2. Как понимать выражение «гомон интерпретаций»?
3. В чем смысл симптоматических теорий?
4. В чем формалисты ищут смысл текста?
5. Какова суть трагического?
6. Какие выдающиеся имена выдвинула античная трагедия?
7. Что говорится в главе об эстетике Расина?
8. Какова функция хора в драматургии Шиллера?
9. Что такое психогогика?
10. В каком смысле героическое — разновидность возвышенного?
11. В чем специфика комедии в античном искусстве?
12. Почему гротеск является первой ступенью аллегории?

Литература

- Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
Гадамер Г.Г. Истина и метод. М., 1988.
Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971.
Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.
Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Собр. соч. Т. 6. М., 1957.

ГЛАВА 7. ИСКУССТВО - В ЗРИТЕЛЕ

7.1. Восприятие

Восприятие — вид эстетической концепции, который выражается в целенаправленном освоении произведения как эстетической ценности.

По мере того как модернистский мир Просвещения и его романтического бунта уступал дорогу постмодернистскому миру, начало возникать еще одно исключительно влиятельное течение в искусстве и литературной критике. Подобно тому как формалистские теории убивали художника и сосредоточивались исключительно на произведении искусства, это новое направление пошло еще дальше, убивая само произведение искусства и концентрируясь на... зрителе искусства.

В соответствии с этими разнообразными теориями «восприятия и реакции» смысл искусства нельзя найти ни в первоначальном намерении автора, ни в каких-либо специфических чертах самого произведения искусства. Скорее, утверждают эти теории, раз уж единственный способ познания произведения искусства состоит в том, чтобы его рассматривать (слушать, смотреть, читать), тогда главное средоточие смысла произведения искусства следует искать лишь в *реакциях* самих зрителей.

Таким образом, согласно этому взгляду, природа и смысл искусства заключены в истории восприятия произведения искусства и реакции на него; и, следовательно, *достоверная* интерпретация произведения искусства состоит в анализе этих реакций (или суммарной истории этих реакций). Вот как эту идею подытоживает Пассмор: «Верная отправная точка в обсуждении произведения искусства — это интерпретация, которую оно порождает у аудитории; эта интерпретация — или класс таких интерпретаций — и есть произведение искусства, что бы ни имел в виду художник, создавая его. Поистине, произведение создает интерпретатор, а не художник».

Во многом эти теории ведут свое происхождение от работ Мартина Хайдеггера, чья герменевтическая философия порвала с традиционной концепцией истины как неизменного и объективного набора фактов и заменила ее понятием *историчности* истины: для человеческих существ более характерна не постоянная *природа*, а меняющаяся

история, и потому то, что мы называем «истиной», во многих важных смыслах обусловлено историческими условиями. Более того, мы приходим к пониманию историчности истины отнюдь не через научный эмпиризм, но скорее через интерпретацию (через «герменевтику»). Так, если мы хотим понять друг друга, то должны интерпретировать то, что мы говорим друг другу («Что вы хотите этим сказать? О, понимаю»). В самой основе истины лежит интерпретация.

Герменевтическая философия Хайдеггера оказала огромное влияние на искусство и литературную теорию главным образом через двух основных исследователей его работ: Ганса-Георга Гадамера и Жака Дерриду. Мы кратко упоминали Дерриду в связи со структуралистскими теориями, которые помещают смысл текста в цепочки формальных обозначающих (а согласно «постструктурализму» цепочки обозначителей бесконечно «скользят»). Влияние Гадамера было столь же широко распространено; сегодня он безусловно самый выдающийся теоретик эстетики.

По мнению Гадамера, даже «чисто» эстетическое событие, например разглядывание абстрактной картины, — не просто сенсорное событие. В тот момент, когда мы начинаем задаваться вопросом, что означает эта картина, или как она влияет на нас, или о чем она может говорить, в тот момент, когда безмолвное разглядывание уступает место смыслу, мы неизбежно выходим из сферы «чисто сенсорного» в область языка и истории. Мы вступаем в лингвистический мир, который сам может быть понят через *интерпретацию*, что это *означает*? А любое значение существует в истории, т.е. любой смысл отмечен и историчностью. То, что картина значит для нас сегодня, будет отличаться от того, что она будет значить для людей, скажем, тысячу лет спустя (если вообще будет что-то значить). Другими словами, согласно этим теоретикам, мы не можем изолировать смысл от поступательного движения истории.

Соответственно произведение искусства существует в историческом потоке, который порождает новое восприятие, вызывает новые реакции, дает новые интерпретации, раскрывает новые смыслы в ходе своего протекания. И согласно этому взгляду, произведение искусства представляет собой, так сказать, итог своей конкретной истории. Произведение искусства — это не что-то существующее само по себе, вне истории, изолированное и эгоистичное, существующее только в силу собственного самолюбования. Напротив, мы познаем искусство единственным образом: смотря на него и интерпретируя его, и именно эти интерпретации, укорененные в истории, составляют искусство в целом.

7.2. Катарсис

Катарсис — глубинное душевное очищение, важнейший момент развития действия в античной трагедии, предполагавшей эмоциональную разрядку. У древнегреческого философа Аристотеля (384—322 до н.э.) находим эстетическое определение катарсиса. В «Политике» он писал, что под влиянием музыки и песнопений психика человека начинает преображаться. В ней рождаются сильные чувства — жалость, страх, энтузиазм, сочувствие. Так слушатели получают некие очищение и облегчение, связанные с удовольствием. В «Поэтике» Аристотель показал катарсическое действие трагедии, определив трагедию как особого рода подражание посредством не рассказа, а действия, в котором благодаря состраданию и страху происходит просветление подобных аффектов¹ — всяких эмоционально окрашенных состояний (приятных или неприятных, смутных или отчетливых), которые проявляются в общей душевной тональности или в сильной энергетической разрядке.

Цель трагедии — обеспечивать катарсис души, «очищение от страстей». Трагедии великих древнегреческих трагиков (V—IV вв. до н.э.) Еврипида, Эсхила и Софокла заканчиваются гибелью героев и самым, казалось бы, безнадежным отрицанием жизни. Однако трагедия не вселяет в нас отчаяния, а, напротив, очищает душу и примиряет с жизнью. Как, каким образом безобразное и дисгармоничное, составляющее содержание трагического мифа, может примирять с жизнью? Достигается это той таинственной силой, которая скрыта в искусстве, силой, претворяющей в красоту жизненный ужас и делающей его предметом нашего эстетического наслаждения. По Аристотелю («Поэтика», гл. VII), зритель следит за событиями трагедии, испытывает душевное волнение, сострадание к герою, страх за его судьбу. Это волнение приводит зрителя к катарсису — очищает его душу, возвышает, воспитывает его.

Понятие «катарсис» вызвало к жизни огромное количество различных интерпретаций, среди которых основными являются религиозно-ритуальное прочтение термина, медицинско-физиологическое, эмоционально-психологическое и интеллигентное как рационально-интеллектуальное². По мнению некоторых исследователей, глубокий смысл греческого слова утерян. Как считает Н. Гринцер,

¹ Аристотель. Поэтика // Сочинения. В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 653.

² Макуренкова С. Онтология слова: Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004. С. 139.

не случайно Аристотель говорил о том, что эмоции, возникающие в душе зрителей, сродни психологическим характеристикам описываемых действий, но им не тождественны. Страх зрителя подобен, но не равен страху героического героя. Об этом, возможно, говорит терминологическое разграничение у Аристотеля эмоциональных переживаний героя и зрителя. Аристотель подобным образом подчеркивал отличие подвергшихся катарсису зрительских чувств от сходных с ними претерпеваний характеров в драме, составляющих суть трагического сюжета¹.

Катарсис символизирует новое рождение. Вот как это описано в книге Светланы Макуренковой: «Зритель в театре испытывает симпатию (букв, сострадание) и жалость к героям... Через симпатию и жалость герой и зритель становятся одним существом, одним целым, подверженным общему страданию (патосу). В момент катарсиса происходит *разделение единого сложного субъекта*. Изображаемое, сцена, а там находятся и души зрителей, разом отсекаются, и тут — о, ужас! — на какой-то миг человек оказывается *нигде*: душа была там, а там все уже *кончилось*. Но в следующий же миг душа находит свое тело, входит в него и осознает — не разумом, а всем своим существом, — что она на месте, что она спасена, что в то время как *там* отделено, отсечено и закончено, *здесь* все продолжается. Там — смерть, здесь — жизнь, хотя в первый миг казалось, что смерть — везде. Происходит уход от смерти, новое рождение. Это и есть катарсис»².

Стало быть, настоящий катарсис — особый, а вовсе не обыденный опыт, о котором можно вскоре забыть. Душа возвращается в тело, обновленная и измененная, и требует обновления и изменения самой жизни. Феномен катарсиса непосредственно связан с измененными состояниями сознания. Невозможно обрести преображение души без трагического обретения иного мира, иной реальности.

Итак, понятие «катарсис» впервые использовалось в древнегреческой культуре для характеристики некоторых элементов мистерий и религиозных праздников. Оно было унаследовано древнегреческой философией и употреблялось в ней в различных значениях (магическом, мистериальном, религиозном, физиологическом, медицинском, этическом, собственно философском и пр.).

¹ Гринцер Н.П., Гринцер П.Л. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000. С. 293.

² Макуренкова С. Онтология слова : Апология поэта. Обретение Атлантиды. М., 2004. С. 177.

7.3. Проекция

Проекция (*лат.* *projectio* — «бросание от себя») — психологический механизм, заключающийся в бессознательном приписывании субъектом имеющихся у него неосознаваемых мыслей, переживаний, черт и мотивов другим людям. Человек склонен считать, что мир таков, каким он его видит, что и люди таковы, какими он их себе воображает. Собственные мысли, чувства, переживания люди переносят на других людей. Проекцию в этом смысле можно рассматривать как переложение субъективного внутреннего содержания на внешний объект. Этот процесс имеет бессознательный характер. Он обнаруживает себя как спонтанный, а не волевой акт. Механизм проекции показывает, как раздражение или аффект, переживаемые кем-то, могут получить ложную направленность. У А.С. Грибоедова: «Ах! этот человек всегда причиной мне ужасного расстройства!» Но действительно ли «этот» субъект служит подлинным источником болезненных чувств? Или в силу различных психологических закономерностей в качестве виновника оказывается совсем другое лицо или обстоятельство?

У И. Ильфа в «Записных книжках» рассказывалось о некой старой дева, которая боялась выйти на улицу, потому что там мужчины.

«— Ну и что, они же одетые?»

На что она непременно отвечает;

— Да, но под одеждой они голые. Вы меня не собьете...»

Старая дева, одолеваемая эротическими видениями, приписывает их другим людям. Ханжа обвиняет всех в распущенности. Тайный растлитель подозревает, что люди все таковы. Основываясь на проекции, человек создает сложную сеть взаимоотношений, которые часто не имеют ничего общего с реальностью. Однако данный механизм, несмотря на свою иллюзорность, облегчает межличностные отношения.

Любое идеологически ангажированное искусство стремится персонифицировать «пагубную силу», воплощая ее в образе конкретного человека или абстрактной сущности (дьявол, враг). Телевизионное зрелище нередко направляет психологическое напряжение по ложному адресу. В этом смысле средневековые судилища над «ведьмами» или политические процессы времен маккартизма в Америке, отраженные в телевизионных передачах, эксплуатировали одни и те же пружины психики людей.

В фашистской Германии было немало причин для общественного неудовольствия. Гитлер персонифицировал зло, он назвал виновниками всех болезненных процессов, происходящих в стране, евреев

и коммунистов. Анализ его политических речей показывает, что, назвав однажды своих антиподов, он обычно говорил о них, прибегая к местоимению «они». «Они — вы знаете, о ком я говорю» — вот излюбленная формула фюрера, которая неизменно вызывала реакцию аудитории. «Знаем!» — кричала в ответ возбужденная толпа.

Американский президент Р. Рейган, искавший социальную базу для неоконсервативной программы в период первого президентского марафона, объявил носителями зла безработных. В самом деле, безработные в Америке той поры жили неплохо и вовсе не перебивались с хлеба на кока-колу. В результате в американском обществе сформировался определенный социальный слой людей, которые сошли с дороги потребительской гонки. Обращаясь к избирателям, которым приходилось нести на себе бремя социальных расходов, Р. Рейган изобличал тех, кто, пользуясь общественным пирогом, не участвовал в его создании. А ведь такое поведение противно духу капиталистического общества, где ценность представляют инициативные, предприимчивые люди. Телевидение США мгновенно подхватило эту установку политического лидера. В спектаклях появились персонажи безработных, воплощающих в себе все пороки бездельников. Обозревая телевизионную продукцию тех лет, американские социологи подчеркивали: Америка не может обеспечить былую динамичность развития из-за безработных. Так работал механизм проекции. Политическому деятелю удалось переключить психическую энергию и пустить ее по ложному руслу. Режим объявил войну социальной сфере. Начался курс, который получил название «неоконсерватизм». Имелось в виду возрождение ценностей раннего капитализма — инициативности, предприимчивости, высокой ответственности.

С началом перестройки в нашей стране тоже чрезвычайно активизировались поиски «виновных» в серьезных трудностях развития общества. Одни в числе таковых называли диссидентов, другие — коммунистов (большевиков), третьи — империалистов и т.д. Первые годы реформ породили новых «виновных»: у одних ими оказались «красно-коричневые», у других — «демократы», у третьих — «национал-фашисты». Как видим, проекция может быть и общей причиной враждебности, и единственным источником жизненной энергии.

Проекция, разумеется, подлежит и светлым чувствам. Персонажи Дисленда, советские фильмы сталинской эпохи создают проективные состояния радости, победы, счастья.

7.4. Сублимация

Сублимация — (*лат.* *sublimatio* — «возносить») — процесс переключения психической энергии с одного состояния на другое; преобразование аффективных и инстинктивных влечений в неинстинктивные формы деятельности, культурное творчество. Сублимационные эффекты эксплуатирует театр или телевизионное зрелище. Например, господин Дюмон, средний буржуа, раз в месяц отправляется в театр. Это мероприятие для него все равно что сон наяву, мечта, компенсирующая неполноценность его существования. Господин Дюмон, женатый на уже немолодой особе, прекрасно знает, что никогда не окажется на необитаемом острове в обществе очаровательной и наивной девицы. Это приключение ему и предлагает театр. «Красивая жизнь» на экране нужна рядовому человеку, чтобы отвлечься от тревожной действительности, горестей и потрясений. Захватывающие приключения, справедливое воздаяние, отмщение переключают психическую энергию с реальных переживаний, накопившегося раздражения, боли, досады на воображаемые. Массовая культура предлагает сюжеты расправы, мести, справедливого воздаяния.

Откуда же возникает у людей готовность поклоняться избраннику, удовлетворять с помощью продукции невысокого уровня свои запросы? Из действия некоторых объективных закономерностей психики. Дело в том, что психический мир человека обладает способностью менять свое состояние. Если бы психика человека не располагала таким адаптационным механизмом, она просто не выдержала бы огромной нагрузки. Однако когда психологическое напряжение достигает пика, психика может переключать свою энергию в иное русло. Так проявляет свое действие механизм сублимации, позволяющий справиться, например, с кризисной ситуацией, переключить психику на иной «канал». Многие революционеры, ученые, находясь в тюрьме, оторванные от активной деятельности, обращались к творческой работе. Так родились, скажем, «Тюремные тетради» Антонио Грамши. Советский ученый Н.И. Вавилов, находившийся несколько лет в тюрьме, читал своим сокамерникам лекции по научным проблемам биологии и генетики.

Известен пример, когда один советский архитектор построил в горняцком городке Дом культуры для шахтеров. Разрабатывая его проект, он, вероятно, думал так: чего хочет прославленный угольщик после трудовой смены? Наверняка он хочет оказаться в родной атмосфере. Вот почему Дом культуры напоминал шахту: с потолка свисали

шахтерские лампочки, на стене маячил отбойный молоток. Все было бы хорошо, но рабочие не торопились в это здание. В его архитектуре и внутреннем убранстве явно не было учтено сложное состояние психики шахтеров.

Когда немецкий философ и психоаналитик Т. Адорно обнаружил эффект сложного сплетения любви и ненависти к телевизионным персонажам, он с горечью пришел к выводу, что выявленные им и другими исследователями закономерности телевизионного восприятия гарантируют телевидению неслыханные возможности Манипулирования сознанием.

Вот, скажем, сенсационный успех так называемых мыльных опер. (Речь прежде всего идет о радиосериалах, в которых рассказывалось о любовных приключениях, криминальных историях, бытовых драмах.) В чем загадка их успеха? Дело в том, что американская женщина, проводив мужа в офис, обычно остается в одиночестве. Ей нужен сублимационный эффект. И вот психоаналитики подсказали радиоманатам: в эти часы можно передавать спектакли, желательно серийные, в которых будут обыгрываться трогательные жизненные ситуации. Скажем, такая. Бедная, но добродетельная девушка работает в магазине. Однажды сюда случайно за запонками заходит сын миллионера. Молодые люди полюбили друг друга, но сколько препятствий возникло на пути этого великолепного, всепроникающего чувства!

Эффект превзошел все ожидания. Радиослушательницы не только следили за судьбой радиогероев. Они подражали им. Если трогательная героиня вскользь проговаривалась, что моется мылом такой-то фирмы, то спрос на это мыло неслыханно возрастал. (Отсюда и название феномена — «мыльные оперы».)

Т. Адорно показал, что духовная жизнь человека во многом определяется тиранией бессознательного. Он ищет в телевизионном зрелище не вечные истины, не повод для развертывания аналитических способностей, не возможности глубоких художественных впечатлений. Он тянется к телезрелищу под действием психологических влечений. В этом факте и скрывается, по мнению Адорно, тайна раздвоенности сознания, присущей человеку. Так, отвергая насилие в качестве мыслящего субъекта, рядовой зритель находит в экранных преступлениях привлекательное зрелище, искупительное освобождение от повседневных переживаний.

Монотонная, изматывающая повседневность постоянно порождает в человеке чувство неудовлетворенности. Многие его стремления, ожидания не сбываются и потому вытесняются в сферу бессознательного.

Все это рождает потребность в фиктивном осуществлении рухнувших замыслов, отвлечении от неприятной действительности. Иначе говоря, человеку нужна психологическая компенсация. Такую функцию выполняют многие телесериалы вроде «Богатые тоже плачут», «Рабыня Изаура», «Санта-Барбара», «Вавилонская башня», «Черная жемчужина», «Богатые и знаменитые» и др.

Человек на экране — не проходной персонаж. Он призван возбудить любовь или ненависть, а порой сложный комплекс противоречивых чувств. Например, психологическое напряжение, вызванное неудовлетворенной сексуальностью, может стать побудительным импульсом творческой фантазии. Потребность в злодеянии, переживаемая неким человеком, способна получить фиктивное воплощение, если он станет теленаблюдателем кровавого зрелища.

В отечественной литературе бытует такой стереотип: чем больше преступлений на экране, тем больше их становится в жизни. Однако такая непосредственная зависимость не установлена. Напротив, психологи, накопившие обширный объем эмпирических фактов, утверждают, что, когда на мерцающих квадратах идут детективные, криминальные спектакли, число преступлений снижается. Дурные наклонности, говоря языком психоаналитиков, сублимируются.

Контрольные вопросы

1. Каковы механизмы восприятия?
2. Почему в основе истины лежит интерпретация?
3. Кто дал эстетическое определение катарсиса?
4. Почему цель трагедии — очищение страстей?
5. Как проявляется в искусстве механизм проекции?
6. Как можно использовать сублимационные эффекты?
7. Что такое тирания бессознательного в истолковании Т. Адорно?

Литература

- Винкельман И.И.* Избранные произведения. М.; Л., 1935.
Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.
Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
Гуревич П.С. Психология. М., 2005.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ

ГЛАВА 8. ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ... В АНТИЧНОСТИ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИИ

8.1. Античная эстетика

Эстетическая мысль античности развивалась в Древней Греции и Риме в период с VII—VI вв. до н.э. по V—VI вв. В своей основе она содержала мифологию. «Из всех явлений человеческой культуры, — писал Э. Кассирер, — миф и религия хуже всего поддаются чисто логическому анализу. На первый взгляд миф кажется только хаосом — бесформенной массой бессвязных идей¹. Слово «миф» имеет множество значений. Это и «сказание», и «речь», и «разговор», и «замысел», и «известие». Можно подумать, что миф — это просто вымысел, чья-то фантазия. В Древней Греции миф порою воспринимался как нечто, противостоящее действительным событиям, правде. Но миф оценивался и как воспроизведение самой жизни. В далекие времена миф был связан с обрядом и ритуалом. В традиционном понимании миф — возникающее на ранних этапах повествование, в котором величие природы или культуры предстает в одухотворенной и олицетворенной форме. В более поздней трактовке это исторически обусловленная разновидность общественного сознания. Миф часто оценивают как универсальный способ человеческого мироощущения.

Одна из особенностей мифологии — конкретно-чувственная персонификация психических особенностей человека. Эта персонификация рассматривается как некое самостоятельное существо. Все его мысли, чувства и желания кажутся волеизъявлением этого существа —

¹ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998. С. 524.

сверхъестественного создания, т.е. бога. Афродита выражает такое сильное чувство, как любовь, и потому Елена, полюбив Париса, полагает, что это богиня завладела ею, так как она в состоянии аффекта уже не чувствует себя хозяйкой своей судьбы. Момент рационализации особенно ощущается у Еврипида, когда он под воздействием учения софистов выдвигает на первый план психологические мотивы. В его понимании богиня трактуется как своего рода воплощение аффекта и рассматривается в неразрывной связи с психикой человека.

В эпоху среднего палеолита эстетические феномены приобретают технико-магический вид. Особую роль играют критское искусство, эстетика Гомера и Гесиода, лирическая поэзия и пластические искусства вплоть до середины VI в. до н.э. В результате подробного разбора гомеровской «Илиады» можно прийти к выводу, что понятие красивого, будучи определенным образом связанное с понятием пользы, получило и определенную автономию. С одной стороны, главная их функция — утилитарная (оружие, например, прежде всего приспособлено для сражения. Красота неотделима от этой утилитарности, являясь ее составной частью (щит Ахилла, кубок Нерона). С другой стороны, красивое автономизируется, отходит от утилитарности. Так, мечи и кубки приобретают совсем иную функцию в качестве дара гостеприимства или награды за победу на спортивных состязаниях. Кубок красив не только потому, что он новый, но и потому, что он никогда не был на огне. Таким образом, не его утилитарная ценность является составной частью красоты, а то, что он останется неиспользованным, бесполезным.

Рассмотрим дальнейшее развитие эстетической мысли на примере концепции Сократа в изложении Ксенофонта: для Сократа красивое подчинено хорошему, но они ни в коем случае не могут быть идентифицированы. Та же идея предстает под другим углом в разграничении красоты телесной и душевной. Что же касается живописи и скульптуры, то, по Сократу — Ксенофону, они производят глубокое эстетическое впечатление при соблюдении следующих условий:

1. Живопись и скульптура должны являть собой точную копию действительности, давая представление о трех измерениях.
2. Действительность, которую следует в основном изображать, это — человек.
3. Художник должен выбирать из реальности самое красивое и опускать дефектное.
4. Человека следует изображать во всех его жизненных движениях, но надо выбирать наиболее гармоничные из них.

Произведение искусства должно выражать душу человека, однако при этом следует отбирать «красивые чувства» и опускать «уродливые и постыдные».

Гесиод, вероятно, был первым (раньше, чем древнегреческие поэты-лирики), кто отметил свое поэтическое призвание (во вступлении к поэме «Теогония»). Это первое литературное произведение, в котором описываются «тропинки творчества». Возникновение эстетического чувства связано с периодом появления греческих городов-полисов. Это явление можно назвать «актом рождения западного человека». Приблизительно к VI в. до н.э. по-настоящему утверждается лирическая поэзия, выражающая новый образ человека. Вместе с исчезновением героического идеала приходят новые ценности, непосредственно связанные с эмоциональной жизнью индивида и подчиненные всем превратностям человеческого существования — удовольствия, эмоции, любовь, красота, молодость.

Пластические искусства в тот период времени в Греции находились на гораздо более низком уровне, чем на Востоке. Однако существовали некоторые тенденции, подготавливающие будущее развитие пластических искусств. Писистрат, стимулировав развитие ремесел и торговли, превратил Афины в очаг цивилизации. В период царствования Клисфена и в дальнейшем (вплоть до эпохи правления его правнука Перикла) пластические искусства, живопись и литература развиваются все быстрее и шире. В век Перикла расцветают живопись, скульптура и литература (эпоха трагедий), выявляется понятие красоты, а искусство начинает выполнять свою главную функцию — эстетическую. К концу периода демократии в искусстве появляются новые черты: рождается идея о том, что художественная красота может существовать независимо от красоты изображаемого объекта.

Космологизм. Для античного мировоззрения, как и для античной эстетики в частности, характерен космологизм. Космос (*греч.* kosmos — «вселенная») — нечто приведенное в порядок или уже существующее как упорядоченное единство. Противоположность космоса — хаос, т.е. нечто беспорядочное. Космос — порядок, устройство. Пифагор назвал мир космосом, чтобы прославить царящие в нем порядок и гармонию. Гераклит был первым греческим философом, в текстах которого появился термин «космос». Первоначально он применялся к обозначению государственного устройства и даже убранства приведшей себя «в порядок» женщины (отсюда «косметика»). Плутарх начал свою «Естественную историю» с похвалы космосу. Космос оценивался античными философами как пространственно ограниченный, но

гармоничный, соразмерный и правильный, структурно и ритмически оформленный.

Гармония (*греч.* *harmonia* — «связь, соразмерность») — единство в многообразии. Пифагорейцы учили о гармонии сфер, т.е. о правильном обращении небесных светил вокруг центрального огня. Космос оценивался античными греками как феномен, который поражает своим возвышенным величием и выступает поэтому как воплощение наивысшей красоты.

Все остальное относилось к красоте только в той мере, в какой оно соответствовало требованиям абсолютной гармонии. Человек оценивался как творец, призванный подражать природе. Античные мыслители представляли природу в единстве с человеком. Однако уже Гераклит проводил различие между природой и человеческим миром.

Система взглядов на прекрасное не представляет собой в античности нечто замкнутое и обособленное. Эти проблемы обсуждались либо в связи с другими темами, либо отдельные части данной системы рассматривались самостоятельно. Труды, посвященные прекрасному, красоте, искусству, большей частью утрачены. Наиболее полно сохранились источники в области поэтики, тесно связанной с риторикой. Огромную ценность представляет «Поэтика» Аристотеля, «О поэтическом искусстве» Горация, а также труды Филомена и Плутарха.

Начала античной музыкальной эстетики дошли до нас в форме фрагментов произведений пифагорейцев, Платона, Аристотеля, Аристоксена, Филодема и др. Из обширной античной теоретической литературы об изобразительном искусстве, за исключением нескольких ссылок у Платона и Аристотеля, а также фрагментов у Витрувия, почти все представляющее ценность утрачено, например «Канон» Поликтета. Сохранились наиболее поздние описания произведений искусства, сделанные Плинием Старшим, Филостратами, Каллистратом, отчасти описания путешествий (Павсаний).

Судить об эстетических взглядах в античную эпоху позволяют сохранившиеся произведения поэзии и скульптуры и почти полностью утраченные музыкальные произведения. Они свидетельствуют о том, что греческая литература и искусство достигли высокого уровня развития еще до тех пор, когда возникли начала эстетики. Эстетика затронула вопросы, которые сохранили свою актуальность и сегодня. Ответы на них явились значительным вкладом в эстетику реализма.

Развитие античной эстетики можно разделить на четыре периода.

1. Доклассический период (от начала до конца V в. до н.э.); хронологически совпадая с периодом, когда греческие горо-

да-государства достигли вершины своего социально-экономического, политического и культурного развития, он характеризуется выделением на первый план красоты, гармонии и меры.

2. Классический период; его начало относится к IV в. до н.э. Его особенность — начинающийся упадок экономического и политического могущества греческих городов-государств. Связь этого периода с предыдущим обеспечивается эстетическими разработками Сократа. К высшим достижениям классической эстетики можно отнести эстетику Платона, а также концепции Аристотеля, сложившиеся в полемике с Платоном. Здесь можно выделить такие проблемы, как отношение искусства к действительности (мимесис); феномен красоты; социальные, политические, этические и педагогические воздействия искусства; форма и содержание произведений искусства; проблемы эстетических категорий.
3. Римский период. Его достижения относятся к I в. до н.э. В этот период обнаружился расцвет политической государственности и культуры Рима, упадок республики и укрепление власти императоров. Римская эстетика сохранила лучшие достижения греческой мысли. Но она не ограничилась этим. В круг вопросов римской эстетики входили проблемы стиля, отдельные эстетические категории (Гораций, Цицерон).
4. Позднегреческий период (I—III вв. н.э.). Это время кризиса и упадка эллинистической культуры, обусловленной распадом Римской империи. Позднегреческая эстетика обращалась в первую очередь к проблемам стиля и формы. Отдельные эстетические категории рассматривались у Псевдо-Лонгина (возвышенное), у Филострата-старшего (фантазия). Изучались различные художественные выразительные средства и воздействие искусства. Упадок античной эстетики заметен в учении Плотина о красоте.

Искусство в античной эстетике еще во многом не отделилось от ремесла. Поэтому оно имело целый ряд технических правил и не выступало в качестве самоцельного эстетического объекта. Древнегреческое слово «*techne*» означало в ту пору и «ремесло», и «искусство». В античной Греции высоко оценивались поэзия, музыка, риторика, но они не рассматривались как виды искусства. Скорее их оценивали как определенные формы деятельности, связанные с повседневной жизнью человека. В V в. натурфилософское воззрение с его культом

наглядно-чувственного сменилось антропологическим представлением. Постепенно космологические сюжеты стали уступать место собственно человеческим проблемам. На границе между космологической и антропологической мысли стоит Гераклит. Он отдает себе отчет в том, что проникнуть в тайны природы, не раскрыв проблему человека, невозможно. Философию Гераклита можно выразить словами: «Я исследовал самого себя».

Благодаря тем поискам истины, на которой настаивал Сократ, в античном сознании сложились общие понятия, в том числе и такие, как «прекрасное», «мера», «гармония». Выставив в качестве задачи философии разработку универсальных понятий, Сократ содействовал осознанию значимости понятий и принципов, которые составили впоследствии ядро эстетической мысли. Идея красоты, по Сократу, рождена непосредственным опытом человека и присуща его сознанию по определению. Однако, по мнению Платона, эти идеи имеют иное происхождение. Они восходят к запредельному миру. Эстетические понятия, следовательно, носят объективный характер, но существуют именно как образцы, некие эйдосы, задающие нормы окружающему миру.

Платона можно рассматривать как одного из основателей античной эстетики. Фундаментом его взглядов является учение об идеях как неких духовных сущностях, которые представляют собой образец совершенства. Мир идей у Платона абсолютно безличен. У них нет ни имени, ни истории. Однако именно они управляют жизнью и космосом. Идея красоты, к примеру, выражает сущность прекрасного как феномена. Все сущее оценивается как прекрасное, если в нем воплощается идея красоты. Созерцание этой идеи открыто философам, но средствами ее воплощения выступает природа и искусство. Самым идеальным, совершенным произведением Платон считал космос. Именно в нем нашли воплощение идеальные принципы бытия. Все же созданное человеком может рассматриваться как результат подражания. Только через копии можно прорваться к вечным идеям.

Искусство в своем изначальном значении не отличается от ремесла. Но ему присущи большее совершенство и точность. Право называться красивой имеет только такая вещь, которая оказывается одновременно и предметом созерцания, и предметом, имеющим утилитарную ценность. В своих социальных произведениях Платон отводит право на жизнь только тем видам искусства, которые сохраняют воспитательную, этическую функцию. Поэтому искусство призвано вселять в души граждан оптимизм. С этих позиций Платон осуждает и траге-

дни, поскольку они порождают страх и неуверенность, а заодно приучают к праздности. В трактовке самого феномена творчества Платон подчеркивал способность человека не только воспроизводить ту или иную идею, но и проявлять самостоятельность.

Эрос в трактовке Платона — животворящая сила, которая выражает идею эстетического переживания. В диалоге «Пир» Платон описывает те ступени, которые ведут к постижению истинной красоты. Любовь к прекрасным телам замещается избранием духовной красоты, поскольку тела изменчивы и смертны. Однако и прекрасные души отличаются неустойчивостью, поэтому их следует воспитывать с помощью науки и искусства. Разумеется, сфера действия этих феноменов ограничена. Она лишь указывает путь к подлинному человеческому духу. Эрос потому и значим, что выражает идею сотворения прекрасного. Платону принадлежит также идея поэтического вдохновения, одержимости, неистовства. Вдохновение противостоит разуму, поскольку гений — это безумие (диалоги «Федр», «Ион»). Наибольшее выражение эстетические идеи Платона получили в таких произведениях, как «Гиппий Большой», «Федр», «Федон», «Филеб», «Пир», «Софист», «Государство».

Классическая античная эстетика завершилась в трудах Аристотеля. Прежде всего он показывал, что искусство сродни философии. Мудрость Фидия, по его мнению, может быть сопоставлена с мудростью философа. И искусство, и философия рождаются из одного источника — природы и служат человеческому знанию. «...Приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям»¹. Восхищаясь «продуктами подражания», скажем, произведениями живописи, люди обретают и первоначальные знания. Трагедия благодаря своим масштабам сходна с философией. Ей присущи «разумность» и «умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела»².

Вместе с тем Аристотель указывает и на различия между поэтом и философом, поскольку поэзия требует особого таланта — воображения. Она творит образы. Поэтому надлежит «составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами»³. Что касается философа, то он предан истине бытия, ищет не образы, а понятия. Понятия постигаются дискурсивным мышлением, образы же не мыслятся, а со-

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 49.

² Там же. С. 60.

³ Там же. С. 94.

зерцаются. Это уже особое дарование. Понятие (хотя оно заключено в индивидуальном, чувственно воспринимаемом предмете) созерцать непосредственно невозможно. Это не относится к образу: он поддается созерцанию.

С одной стороны, Аристотель продолжает линию космологизма. Он выразил красоту космоса, увиденного глазами потрясенного человека. Но с другой стороны, он уделяет особое внимание систематизации категорий эстетики. Аристотель отвергал учение Платона об идеях. Он рассматривал вещи как органически включающие в себя материю, форму, причину и цель, что позволяет трактовать их как единство внутреннего (смыслового) содержания и внешней стороны, целесообразно организованной и упорядоченной. Процесс превращения вещи из потенции (возможности) в нечто осуществленное, завершенное Аристотель выражает в понятии *энтелехии*. Так обозначается конечный результат перехода возможности в нечто реальное, упорядоченное. Искусство выступает как подражание природе. Данное понятие выражает своеобразие и специфику самого подражания в искусстве.

Аристотель, следуя правилам античной эстетики, отождествлял искусство, науку и ремесло. Но в то же время он проводил и различие между ними. Науки и искусства он относил к сфере теоретического разума, а ремесло — к чувственной практике. Однако и в сфере разума, в отличие от других мыслителей античности, Аристотель противопоставляет науку как систему рациональных построений бытия и искусство как сферу его становления. Отсюда следует, что всякое произведение искусства изображает не то, что было и есть, но только то, что может быть в результате вероятности или надобности. Скажем, то, что происходит на подмостках, нельзя назвать жизнью. Но в то же время это нельзя и оторгнуть от жизни. Это феномен, который можно толковать как энтелехию. Поэт рассказывает не о том, что произошло, а о том, что могло случиться. Отсюда рождается концепция совмещения в искусстве жизненного реализма и игры, которая может стать предельно виртуозной. Так Аристотель преодолевает возможное представление о натурализме.

Красоту человека Аристотель понимает не как внешнюю. Он толкует о внутренней красоте, связывая ее добродетелью, т.е. справедливостью, мужеством. Этически хорошее и эстетически прекрасное подводят к понятию калокагатии. *Калокагатия* объединяет в себе эстетические и этические достоинства, «прекрасное» и «доброе». Основа калокагатии — совершенство и телесного сложения, и духовно-нравственного

склада, так что наряду с красотой и силой она заключает в себе справедливость, мужество и разумность.

Аристотель, как уже подчеркивалось, ввел множество понятий, которые вошли в эстетику: катарсис, трагедия, этос и др. Он изучал не только искусство в целом, но и отдельные его виды и жанры. Это нашло отражение в таких его трактатах, как «Патетика» («О поэтическом искусстве») и «Риторика». Проблемы воспитания освещены в его трактате «Политика».

В послеклассический (эллинистический) период космос из отвлеченного понятия превращается к некую проекцию человеческих переживаний. Мера, гармония, ритм теперь выступают как способы постижения человека, его сущности. Греческая идея: мир меняется, но не улучшается. Древние доказали это на своем примере. Все, что нам известно о зрелищном искусстве, уже было в древнегреческом театре. Обнажение приема — персонаж, вознесенный театральным краном, кричит: «Эй ты, машинный мастер, пожалей меня!» Прямое издевательское обращение к зрителям: «С небес взглянуть — вы подленькими кажетесь, взглянуть с земли — вы подлецы изрядные». Обязательность песен и танцев превращало трагедию в оперу, комедию — в мюзикл. Римская литература животрепещет уже 2000 лет. В неоплатонизме, который явился мировоззрением на закате эллинизма, возобладало учение о божественном едином как духовном первоначале, рождающем все многообразие мира.

Существуют два подхода к пониманию и определению красоты. С одной стороны, это пифагорейская эстетика, платонизм, эстетика Аристотеля и стоицизм, а с другой — эпикуреизм и скептицизм. Пифагорейцы приписывают музыке магическую функцию, поэтому она использовалась при отправлении культа и служила очищению и возвышению души от горестей. Эпикурейцы, напротив, полагали, что красота призвана украшать жизнь. Они не признавали за красотой ее могучей очистительной силы.

8.2. Средневековая эстетика

Эстетические взгляды Августина Блаженного, с которым связано возникновение средневековой эстетики, сохранили свою значимость на протяжении всего периода Средневековья. Прежде всего в его трудах нашло отражение почтительное и крайне заинтересованное отношение к античному наследию. К этой традиции можно отнести Боэция (ок. 480—524), Кассиодора (ок. 480—ок. 578), Исидора Севильского

(ок. 560—636) Эти средневековые мыслители сохранили античные взгляды на красоту. Боэций считал, что он выполняет роль посредника между греческой философией и латинским миром. В начале своего пути он хотел перевести все трактаты Аристотеля, все диалоги Платона, а затем путем актуального комментария Доказать внутреннее родство этих учений. Оценивая логику, он считал, что она заслуживает в большей степени называться искусством, нежели наукой. Боэций ставит вопрос: считать ли логику частью философии или оценивать как инструмент, которым пользуется философия? Эти два взгляда Боэций пытался примирить. В качестве искусства логика позволяет отличать ложное и правдоподобное от истинного. Но в то же время она нужна всем другим разделам философии. В этом случае она оказывается инструментом познания. Боэций употребляет своеобразный образ. Логика похожа на человеческую руку, которая в одно и то же время является частью тела, но также и помощницей всего тела. Боэций передал Средневековью постановку проблемы универсалий, что также послужило разработке эстетических идей.

В трактате «О душе» Кассиодор рассматривает духовную природу души. В «Наставлениях о науках божественных и светских» он стремится создать некую энциклопедию свободных искусств. Не случайно вторую часть этого труда считали отдельной книгой под названием «Об искусствах и дисциплинах свободных искусств». Исидор Севильский стремился показать, как формировался «осадок» общих познаний, накопленных классической латинской культурой.

Таким образом античные идеи о красоте (неопифагорейские и неоплатонические), теории музыки, критериях классификации искусств на теоретические, практические и созидательные сохранили свою ценность в средневековой эстетике. Вместе с тем воззрения Древней Греции начинают проникать и преобразовать христианские эстетические взгляды. Переведенное Иоанном Скотом Эриугеной (IX в.) на латинский язык сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита оказали значительное воздействие на эстетику Средневековья. Эриугена пытался разрешить вопрос о статусе идей. Если архетипы вещей тварны, то они обязательно конечны. Но если они конечны, как можно их отождествлять со Словом?

Основное место в комплексе эстетических идей Средневековья занимает феномен божественной красоты. Она воплощается в «зримых образах» — единстве, целостности, порядке, форме. Между видимой и невидимой красотой существует несомненная связь. Потаенное проступает в явной и символической формах. Прекрасное трактуется

как нечто незримое, которое обречено стать зримым. В последнем акте оно доставляет невыразимое блаженство тем, кто созерцает эту красоту. Изначальный, объективный смысл красоты в процессе постижения накладывается на индивидуальное, субъективное восприятие.

Однако средневековая эстетика не ограничивается только античным наследием. Она обстоятельно исследует роль искусства в религиозной жизни людей. В этой системе размышлений художник, автор оказывается своеобразным медиумом между божественным смыслом и людьми. Эта трактовка связана главным образом с изобразительным искусством. Каковы же функции этого искусства в социальной жизни. Прежде всего оно рассматривается как «книга для неграмотных». Кроме того, изобразительное искусство призвано оставить память о великих исторических событиях. Но не меньшее значение имеет и украшение интерьеров храмов.

Средневековое искусство Западной и Центральной Европы в своем десятивековом развитии прошло три этапа: дороманский (середина V—X вв.), романский (XI—XII вв.) и готический (XII—XV(XVI) вв.). Поразительно, что эти этапы мало в чем совпадают. Это совершенно различные художественные стили, несущие разные представления о прекрасном. Их объединяет только стремление выйти за пределы земной жизни и отразить священное, вечное. Однако в трактовке заветного, неприкосновенного они во многом расходились.

Что же нового в понимании красоты рождает Средневековье? Прекрасное теперь оказывается божественным. Этого не было в предыдущие эпохи. Художественные сюжеты становятся преимущественно священными. Скульпторы соревнуются в разработке библейской тематики. Однако далеко не всегда это оборачивается забвением земных сфер. Божественное и мирское причудливо сочетаются. Чем дальше отстраняется художник от повседневного, тем чаще оно прорывается в небесных темах.

В позднее Средневековье появляются специальные эстетические трактаты в составе значительных философско-религиозных сводов (так называемых сумм). Интерес к эстетическим проблемам особенно отчетливо просматривается у мудрецов XII—XIII вв. Св. Бернард Клервоский (1091—1153) пытался разработать систему идей о зримой красоте и искусстве в целом. Он показал, что экстатическое соединение души с Богом было испытано им самим и стало истоком его представлений о прекрасном. Гуго Сен-Викторский (ок. 1096—1141) настаивал на том, что свободные искусства нераздельны. Гуго также считал, что искусства призваны удовлетворять те потребности чело-

века, которые не может реализовать природа. Разделяя искусства на свободные и «механические», он особенно подробно остановился на «театрике». Так называлось в механических искусствах сфера развлечений, которая предназначалась для поощрения наслаждений. Рихард Сен-Викторский (умер в 1173 г.) был одним из видных представителей спекулятивной мистики. Его теологическое творчество венчает теория о высших способностях души, согласно которой очищение сердца — необходимое условие мистического познания. После поисков Бога в природе и в чувственно воспринимаемой красоте душа, превосходя чистое воображение, соединяет с ним рассуждение. Тогда она становится воображением, которому помогает разум. Новое усилие помещает душу в разум, которому помогает воображение, потом — в чистый разум и наконец — над разумом.

Схоласты XIII в.: Гильом Овернский, Альберт Великий, Ульрих Страсбургский, Фома Аквинский — предприняли попытки систематизировать эстетические идеи Средневековья. В трактовке прекрасного они следовали феномену общения. Красота постигается в сравнительном опыте. Прекрасно то, что «нравится само по себе» (Гильом Овернский). Заслуживают внимания попытки найти реальные критерии для постижения красоты, которая одновременно абсолютна и относительна. Красота трактуется как сияние (и просвечивание) «формы» (идеи) вещи в ее материальном облике (Альберт Великий).

Показательно, что средневековая эстетика не прошла и мимо феномена безобразного, пытаясь зафиксировать возможности объективного постижения того, что вызывает отвращение.

В средневековые представления о красоте вошел идеал святости. Романтику святости можно поставить в один ряд с романтикой рыцарства. Цели их схожи: и та и другая обнаруживают одинаковую потребность в том, чтобы духовные святыни воплотились в реальной жизни. Людям нашей эпохи, может быть, трудно понять чрезмерную погруженность в религию, мощное устремление к иному, неземному миру. Но без этой обостренной страсти средневекового человека к Богу невозможно разглядеть и средневековые идеалы красоты. XV в. демонстрирует своеобразную религиозную впечатлительность. С одной стороны, это страстное волнение, порой охватывающее весь народ, когда от слов странствующего проповедника горячий материал души вспыхивает, словно вязанка хвороста. Это бурная и страстная реакция, судорогой пробегающая по толпе и исторгающая внезапные слезы, которые, впрочем, сразу же высыхают.

С другой стороны, религиозное чувство порой устремляется в тихое русло, смягчаясь, тянется к новым формам жизненного поведения, большой внутренней углубленности. Из мощного воздействия проповедей лишь немного могло сохраниться в виде некоего элемента духовной культуры. Вторжение божественного переживается как же, как утоление жажды или насыщение. Окрашенные кровью фантазии, порой поддерживаемые и стимулируемые верой, находят выражение в дурманящих загробных видениях, как бы озаренных алым сиянием. Но рождались и райские видения. Душа, как мотылек, порхает с одного цветка на другой, вкушая нектар. Трепетная вера этого времени постоянно жаждала непосредственно пребывать в красочных, сверкающих образах. Каждое изображение, каждый образ находили свое место в обширной, всеохватывающей системе средневекового мировосприятия.

Для средневекового человека любая вещь была бы бессмыслицей, если бы ее значение исчерпывалось практической полезностью. Хотя эти вещи находятся в реальном земном мире, но они открывают иное измерение жизни. Так, шум дождя в листве деревьев или накаты прибоя порой рождают в нас возвышенные переживания. Тогда реальные вещи обретают символический смысл. Алые и белые розы цветут в окружении шипов. Средневековый ум усматривал здесь символический смысл: девы и мученики сияют красотой в окружении страданий. Как происходит это уподобление? Из-за наличия одинаковых признаков: красота, нежность, чистота, кровавая алость роз те же, что у дев и мучеников.

В средневековой Европе одежда прикрывала большую часть тела. Но с XII по XV в. одежда постепенно укорачивалась, обрисовывались и подчеркивались формы. Именно в истории Голландии меньше всего наготы в арте. Профессионалы утверждают: всему виной очень консервативный голландский протестантизм, который жестко пытался контролировать и искусство. Но хитрющие художники в поисках глотка свободы умудрялись внести эротизм даже в натюрморт! К примеру, полотно, на котором сервирован стол и имеются устрицы. А интрига в том, что этих морских тварей было принято подавать молодоженам в первую брачную ночь.

С классикой жанра ню «Вирсавией» Рембрандта связана история. Сексуальность женщины на картинах связана с одеждой. Для того чтобы у зрителя возникло чувство эротизма, нижняя часть ее тела должна быть прикрыта. Именно тогда возникает неограниченный простор для фантазии.

Средневековая красота открыла новые грани прекрасного. Долго и мучительно она освобождалась от языческого прославления жизни с ее радостями и утехами. Эта вера продвигалась к постижению неведомого, незримого мира, который находится за горизонтом повседневности. Здесь рождался священный трепет перед таинством, напряжение между тем, что можно созерцать, и тем, что манит неизвестностью. Открывая человеческие черты в Боге, Средневековые тем не менее устремлялись к идеалам святости, недостижимости. Вот почему произведения искусства рожают новые образы красоты — манящие, мерцающие, неземные...

8.3. Эстетика Возрождения

Эпоху Возрождения пережили все страны Запада (приблизительно в XIV—XVI вв.) и многие страны Востока. Название «Возрождение» (*фр.* — «Ренессанс») связано с отношением к античному наследию. В формировании возрожденческого сознания огромную роль сыграла античная литература. Количество ее источников умножалось с каждым годом. В поисках этих источников европейцы разъезжали по всем странам. Древние списки с античных рукописей находили и в Византии, и в старых монастырских библиотеках Италии, Франции, Германии, Англии.

Новые представления о мире и человеке должны были пройти через горнило античного сознания, прежде чем оно облеклось в плоть и кровь новой культуры. Житейская философия древних представляла собой притягательный мир, бесконечно более разнообразный и доступный, нежели строгая и неумолимая мораль богословских сочинений. Мир эллинов казался куда более разумным и привлекательным, нежели головоломные построения схоластов.

В эпоху Возрождения появилось новое слово — «индивидуальность». Ни об одной культуре прежде нельзя было сказать, что стержнем и основой ее развития был поиск индивидуальности, стремление уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального мнения, вкуса, дарования, образа жизни, т.е. самоценность отличия. Получив первые импульсы в итальянском Возрождении, пройдя через череду сложных превращений в XVII в., лишь в конце эпохи Просвещения эта идея стала формироваться на европейской почве.

В эпоху Возрождения сама индивидуальность стала восприниматься как ценнейшее человеческое качество. Ни об одной культуре до Нового времени нельзя было сказать, что она пребывала «в поисках ин-

дивидуальности», т.е. стремилась уяснить и обосновать независимое достоинство особого индивидуального поведения»¹. В античности не было идеи индивидуальности. Переход от понятия «индивид» к понятию «индивидуальность» можно характеризовать как всемирно-историческую переориентацию, сопоставимую по значимости с «осевым временем», т.е., по Ясперсу, с мощным взлетом духа.

Эстетические трактаты этой эпохи отражают идеализированное представление о человеке. В нем усматривалось единство разумного и чувственного. Он оценивался как свободное существо с беспредельными творческими способностями. Только к середине XVI в. постепенно укрепляется представление общества о художнике и художнике о себе как слуге муз. Понятия «художник» не было, а понятия «живописец» и «скульптор» служили ремесленным званием. Скульпторы часто состояли в одной гильдии с каменщиками и плотниками, живописцы — с фармацевтами, у которых покупали красители. Не существовало нынешней иерархии жанров: предметы искусства носили непременно функциональный характер, и лик святого писался для церкви, а не для музея. Из одной мастерской выходили и алтарные изображения, и расписные сундуки, и портреты, и раскрашенные знамена. Прикладных изделий, понятно, не было.

Средний художник расценивался на уровне сапожника или портного — из сферы ручного неинтеллектуального сервиса. Таково было и художническое самосознание, и можно только догадываться о степени волшебного единения мастера со своим произведением, для которого сам растирал краски, сам сколачивал раму — оттого и не видел принципиальной разницы между росписью алтаря и сундука. Искусство достигалось через ремесло. Одно из следствий ремесленнического самосознания — отсутствие авторских амбиций, идеи копирайта, коллективный труд считался нормой, и копирование не трактовалось как плагиат. Одержимость оригинальностью — требование Нового времени — показалось бы странной. Оттого мы находим свободные беззастенчивые заимствования даже у самых великих: Беллини у Мантеньи, Карпаччо у Беллини. Оттого не было и непризнанности.

С образом человека связано в эстетике Возрождения и истолкование прекрасного, возвышенного, героического, интересного. У Карпаччо, к примеру, в середину кадра выдвигается не то, что важно, а что интересно и красиво, что важно эстетически. Так, главным героем «Принесения во храм» почти кощунственно становится разухабистый

¹ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 3.

мальчик-музыкант: нога на ногу и собранной кистью руки по струнам. В сцене зверского истребления св. Урсулы и 11 тыс. ее спутниц внимание захватывает фигура лучника: его пестрый колчан, расшитый камзол, элегантная шапочка с пером, золотые кудри, изломанная поза с кокетливо отставленным задом. Он целится в Урсулу и сейчас ее убьет. Главное событие — не обязательно в центре внимания. В центре то, что считал нужным поместить художник, и оно-то, вопреки названию и сюжету, оказывается главным. Это закон истории: фактом становится то, что замечено и описано. Есть ли более внушительное свидетельство величия человека на Земле?

Для эстетики Возрождения характерно также математическое исчисление разнообразных пропорций, симметрии, перспективы. Вот, скажем, вилла «Ротонда» Палладио. Это не просто театральная сцена, но четыре одинаковые сцены, обращенные на разные стороны света, к любым ветрам, ко всем временам года. Как говорил сам архитектор, он не мог выбрать, какой пейзаж красивее, оттого и соорудил четыре равных входа со всех сторон. Круглый зал, вписанный в квадратный план здания, решал пифагорейскую задачу квадратуры круга: божественное совершенство — в материальной человеческой вселенной. Математика была господствующей наукой для архитекторов, музыкантов, скульпторов, художников.

Эстетика Возрождения пронизана идеей свободы человека, но вместе с тем в ней постепенно осознается и ограниченность индивидуализма, связанного с диктатом личности. Поэтому в эстетике рождаются мотивы трагизма, присущие В. Шекспиру, М. Сервантесу, Микеланджело. Конфликт Отелло и Яго — это конфликт системы и личности. Различие между Отелло и Яго — это противостояние между человеком из ряда и из ряда вон выходящей индивидуальностью, между горделивым сознанием причастности и гордыней частного самосознания. В конечном счете это — соперничество коллектива, вооруженного сводом законов, и личности, сводящей законы на нет.

Идеи гуманизма, составляющие основу мировоззрения эстетики Возрождения диктовали и особый характер восприятия художественных произведений. Обретение наслаждения от искусства становится нормой, и в этом можно видеть отказ от морализаторства, пронизывающего средневековые эстетические теории.

С точки зрения связей образца поведения с искусством важны следующие элементы: 1) внешняя форма, ценность или комплекс ценностей, указанных с помощью образца; 2) следование образцу (не пассивное, слепое, механическое, несознательное размножение образцов,

повторение наблюдаемых действий, а следование, возникающее из принятия определенной шкалы ценностей).

Структура указанных элементов сама по себе еще не составляет существа образца. Завершенный смысл ему придает социальная повторяемость, которая может трактоваться как своеобразный тормоз в процессе воздействия образца на личность. Быть самим собой означает в этом контексте быть непохожим на других. Оригинальность и новаторство занимают высшую ступень в иерархии критериев оценки произведения искусства, которое должно быть единственным и неповторимым, ибо повторяемость его убивает.

Неповторимость сочетается с повторяемостью художественной формы, которая заново структурирует образец и придает ему новое значение. Роль художественной формы в создании образца заключается в том, что она делает автономными не только чувственные качества, но и связанное с ними метаэстетическое содержание; форма универсализирует содержание, придавая ему вневременной смысл, навязывает представляемым ценностям характер императива.

Несколько результатов привыкания к образцу:

- 1) образец становится нормой, и следование ему требуют право и мораль;
- 2) следование образцу становится пассивным, несознательным или полусознательным, почти автоматическим;
- 3) функционируя в произведении искусства, образец представляет собой объект свободного, спонтанного восприятия.

Образец, содержащийся в произведении искусства, и тема этого произведения не тождественны. Основной исследовательской задачей автора является нахождение генезиса, «культурного источника». В качестве таких источников в культуре Ренессанса принимаются несомненно существовавшие в то время философские субструктуры, выражающиеся в кратких, четко сформулированных максимах.

Концепции сотворения мира оказали наибольшее влияние на художественную культуру Ренессанса (Гесиод, Платон, Аристотель и др.). Идея о необходимости хаоса как элемента прасуществования и основы всякого рождения нашла поддержку у неоплатоников (М. Фичино), которые трактовали ничто, из которого Бог сделал все, как реально существующую субстанцию. Постоянно существующая сила притяжения, пронизывающая весь мир, — это любовь, которая является больше чем чувством, она составляет структурный элемент мира, это — процесс, одновременно получающий облик субстанционного эффекта этого процесса. Фичино пошел дальше Плотина и Платона и отождествил

формы любви с временным порядком, приписывая каждой сфере бытия особую форму любви, овладевающей хаосом.

Сотворение, рождение нового заключалось в превращении хаоса в космос, в переходе от темноты к свету, порядку, предмету, от бесформенности к форме, от уничтожения к сознанию. Сотворение понималось как вид установления порядка, который в культуре Ренессанса чаще всего идентифицировался с пропорциональным отношением между частями целого.

В эпоху Ренессанса главным средством выражения, коммуникации стал образ, что связано с убеждением, будто каждую вещь можно выразить знаком, словом, понятием, девизом, сигналом, эмблемой. А каждую мысль, каждое понятие, даже самое абстрактное, удастся выразить посредством образа.

Составным элементом социально-художественного сознания Возрождения как эпохи было разделяемое всеми чувство молодости, новизны, сознание счастливого начала в противоположность образному восприятию Средневековья как упадка, сумерек, осени. Исходной предпосылкой интерпретации образа молодости является принятие в Ренессансе принципиального и генетического тождества мира природы и мира культуры. Ренессанс — первая величайшая наиболее сознательно выражающая идею обновления культурная форма регенерации времени. Это эпоха, на которую можно смотреть как на великую целостную попытку начинания истории заново, как на акт вторичного установления начала, обновления времени.

В широком философско-культурном понимании молодости содержится не только период молодости, отождествляемый с определенным возрастом, но и спокойная гармоническая зрелость, внутреннее согласие. Тема молодости в культуре Ренессанса кроме онтолого-философского имела также социально-этическую мотивацию. В этом понимании молодость мира (Золотой век) и молодость индивида была периодом, свободным от норм и запретов.

Основным понятием рождающейся в эпоху Ренессанса философской антропологии был человек, «мера мира», а его образ стал ведущей, принципиальной формой структурализации действительности. Речь идет не только о важности темы человека, но и о значении внешнего вида человека, его телесности для формирования образа мышления. Знание строения тела выросло до принципа размышления о мире и творчестве, перестало быть вспомогательным средством в освоении разных сфер действительности, стало на практике основным критерием совершенства. По мнению людей эпохи Ренессанса, человек был

совершенством. Это антропоморфизм, не только описывающий человека по облику Бога, но и внушающий представление о Боге по облику человека.

Человеческая фигура, ее строение считались великолепнейшим проявлением материи, высшим достижением ее развития. Этот взгляд являлся основой признания телесности, интегральной и специфической формой существования человека. Отсюда отсутствие поисков между телесным и духовным. Человек интерпретируется прежде всего как целое. Тело и дух понимаются здесь как метафизическое целое: его части невозможно физически вычленишь.

В связи с интересом к телесности внимание художников сосредоточилось на наготы. Но ни Венера Тициана, ни Адам и Ева, ни тем более женщины Боттичелли не демонстрируют свое знание о том, что они наги. Они ведут себя естественно. Это нагота неосознанная.

Культурная и художественная роль категории становления в интеллектуальном сознании Ренессанса пока еще недооценивается, хотя она является ключевым понятием в искусстве и философии этого периода.

Неоплатонизм Ренессанса (в частности, Фичино) значительно сильнее, чем античность, подчеркивал это особое свойство материи, которая существует благодаря тому, что она как бы выходит за пределы того, что составляет ее сущность. Наряду с онтологическим привлечением категории становления для понимания роли искусства есть и другие философские ее последствия, в частности «топосы», т.е. явления повторяемости литературных мотивов. Литературные и художественные топосы, иконографические мотивы являются произведениями на границе искусства и метаискусства. Топические мотивы трактуются еще как сигналы, вызывающие определенное философское содержание.

Относительно легко читаемым образом, выражающим в упрощенном виде содержание «бытия между» является топос странника, неустанно следующего велению смены места, странствования, паломничества, путешествия. Ренессансный образ странника выражает не только веление постоянного поиска самого себя в изменяющейся жизни, но и гораздо большее: противоречия бытия принуждают странника к непрестанному выбору, усилию отличать то, что следует делать, от того, что делать не следует. Представления о страннике бывают противоположны: от радостного, победоносного образа рыцаря — к меланхолическому, от сознающего цель путешествия — к неуверенному бродяжничеству, от ясности наблюдения мира — к слепоте.

Философская проблематика бытия, становления находит в то время свое художественное соответствие прежде всего в живописной теории перспективы, понимаемой как теория бытия предмета в пространстве. Эти категории инспирируют также концепции распыления контура и знаменитый ренессансный девиз «*pop finito*».

Некоторые произведения великих мастеров Ренессанса, как известно, не закончены, причем одни из них не закончены намеренно, другие — по причинам, не зависящим от художника (Микеланджело, Леонардо да Винчи). Ренессансный принцип «*pop finito*» относится ко второму случаю. Особенно он был близок Леонардо, который первым осознал «рациональный», «идеальный», а не только «ремесленный» характер художественного творчества.

Основным законом живописи в период раннего Возрождения был закон пропорции, гармонии, находящий выражение не только в перспективе, но и в идеале прекрасного — в каноне. Целостность определяется взаимным отношением частей. Понятие «открытая целостность» (неполная, зависящая только от воли художника) не было только технической, экспериментальной рабочей идеей Леонардо или Микеланджело, оно возникло под влиянием постоянного интеллектуального воздействия философии. В художественном творчестве цель формулировалась независимо от того, завершено произведение или оставлено открытым, ибо целью было свободное побуждение воображения зрителя. Этот образ мыслей стал не только художественной, но и морально-бытовой ценностью, проник в образ жизни.

Многообразие взаимных отношений между искусством и действительностью обычно сводилось к схематичной альтернативе: следование действительности (или реализм) и антиреализм. Попытка отойти от этой схемы делается с помощью категории мимесиса, или выражения внутренней действительности. С точки зрения онтологии существования произведения искусства — это не бытие вообще, и не бытие в себе, и тем более не бытие для себя, это «бытие по отношению к...», последняя категория означает стремление к чему-то, направление. Этот процесс заключается в переходе от одного бытия, уже существующего, к другому, которое только в процессе творчества приобретает черты существования.

Описание благородства, достоинства, гордости и величия духа людей эпохи Ренессанса — постоянная тема философских, литературных высказываний более позднего времени. В понимание величия вкладывалось очень разнородное содержание. Выделяются несколько антиномий, характерных для духовного величия людей Ренессанса. Среди

них межчеловеческая общность и одиночество, культ Эроса и апофеоз чистоты и добродетели, возвеличивание личности и его отмена.

Под одиночеством в описываемое время имелось в виду не моральное одиночество, сопровождаемое чувством утраты ценностей, символов, а именно его противоположность, т.е. интенсивный опыт присутствия ценностей, такая сильная и непосредственная связь с ними, что линиями становятся какие-либо посредники, носители этих ценностей (Леонардо да Винчи). Одиночество — это выражение отсутствия потребности в других. Ренессансное понимание одиночества художника не является только инструментальным пониманием как условия творческого труда. Это предпосылка реализации собственного «я», собственной человечности в категориях исключительности позиции человека в мире.

К широко распространенной и существенно важной группе причин, обосновывающих возвеличивание человека и его позицию в мире, относится свобода действий в сфере чувств, прежде всего в сфере эротизма, любви. Приводятся различные трактовки образа Моны Лизы и ее улыбки; от понимания его как квинтэссенции одухотворенности, нежной задумчивости, очарования и таинственности до воплощения всех мыслей и всего опыта мира, от признания ее триумфом чистой добродетели до поисков в ней враждебности, эротичности мыслей, воплощения грехов Борджиа и распущенности Рима.

Предпосылкой величия человека в философии неоплатонизма явилось уничтожение личности, воплощением которого в искусстве стала икона. В философии и эстетике неоплатонизма акт творения — упорядочение хаоса и отход от напряжений, сопутствующих дезинтеграции. Переход от хаоса в состояние упорядочения не связан с раз и навсегда данной границей, но возможность связи между тем, что уже сформировано, и тем, что еще остается в состоянии хаоса, требует знака, чтобы показать существующий пункт опоры, выявить возможность контакта. Таким знаком считается именно икона. Она дает возможность перескочить с одного уровня существования на другой — к трансценденции.

Основным связующим элементом в неоплатоновской философии и художественной доктрине была категория любви, понимаемая как философская категория. Понятие любви в философии Фичино описывалось при помощи категории воли, жажды прекрасного и связи между людьми. Любовь понимается как безличная, основополагающая сила, держащая весь мир в равновесии и в существовании. Проявлением так понимаемой любви, ее формой, наиболее философски значимой, является жажда совершенства и стремление к совершенству. Само су-

ществование, переход от небытия к бытию составляет выражение совершенства. Так возникает творческая, генетическая сила любви, источник возникновения мира.

Предметом любви всегда является прекрасное, т.е. чистая духовность, проявления которой имеют чувственный характер. Фичино перенял традиционную идею прекрасного как света, ясности, блеска. Прекрасное — определенная специфическая, воспринимаемая чувственная форма совершенства: оно выявляет внешний облик, тогда как внутреннее совершенство называется добром. Прекрасное, независимо от своей формы, проступает всегда с помощью притяжения к себе. Иначе говоря, вещи, которые притягивают, можно назвать прекрасными. Они прекрасны и являются объектами любви, поскольку, по давнему определению Платона, любовь есть не что иное, как жажда прекрасного. Прекрасное, понимаемое как цель любви, придает ей идеальный, не сексуальный характер. Любовь между мужчиной и женщиной означает обычно подготовку к любви Бога, которая составляет истинное содержание человеческих стремлений.

Наряду с любовью большой комплекс ценностей в неоплатоновской философии составляла описываемая менее поэтически и лишенная черт сакральности дружба. Ренессансное понимание дружбы детерминирует три группы явлений: восприятие античной философии с ее формулами дружбы; растущий интерес к внутренней жизни человека, его эмоциональному богатству и его проявлениям, а также склонность к неформальным связям, свободному общению, которое ценилось выше институциональных структур. Центром этой теории и атмосферы дружбы и любви была Флорентийская академия, структура которой опиралась на связи, более близкие к дружбе, чем образуемые какой-нибудь формальной организацией. Личностный, интимный и одновременно направленный характер дружбы отменяет естественное разделение на внутреннее и внешнее, позволяет трактовать людей, состоящих в дружеских связях, как личности целостные и тем самым близкие к совершенству.

Указанные типы мышления (неоплатонизм, гуманизм) Ренессанса проявлялись не только в философии, искусстве, эстетике или этике, но и выступали в различных естественных науках, в частности науке о небесных телах и космосе.

Можно ли говорить о сохранении мыслительных стереотипов Ренессанса (хотя бы и в модифицированной форме) в современной культуре? Речь идет прежде всего о гармонии (сознательно упорядоченном единстве), которую составляют разнородные элементы. Гармония имеет по крайней мере три значения:

- 1) гармония в субстанциональном смысле, т.е. согласие разных элементов, например цветов, звуков, глыб, плоскостей;
- 2) гармония как понятие для определения некоторого типа активности, действий личности в соответствии с принципами порядка, меры, природы и позитивными велениями морали;
- 3) философское понимание гармонии, основанное на несоответствии между сущностями нашего разума и действительностью.

Гармонию в первом смысле современное искусство отбросило. Утратили свое первоначальное значение красота, правила, верность действительности, гармония. Их место заняли беспокойство, отсутствие порядка, отвращение к правилам, пренебрежение всюду принятым порядком. Второе значение имеет немного общего с жизненной практикой многих из нас. Спешка, слишком быстрый темп, автоматизм делают невозможным сознательную жизнь личности согласно с выбранной этикой. Категория гармонии в современной философии явно уступает место таким категориям, как борьба, противостояние, диалектические противоречия и т.д.

Поиски следов присутствия гармонии ведут к наблюдению ее проявлений в искаженной форме, часто с трудом узнаваемой, в виде эквивалентов, суррогатов. В некоторых направлениях искусства она выступает в виде противоположности, явно противоречивой трансформации например в тенденции к унификации и, наоборот, дезинтеграции. Я. Архетип гармонии действий проявляется в приспособлении, переговорах, компромиссах. Философское понимание гармонии как будто отсутствует во многих системах, но во всех трудно не увидеть убеждение, что человек должен преодолеть действительность: с помощью метафизики через символ трансценденции (выход за существующую реальность в поисках иных), отчуждения (отказ от существующей реальности).

Исследуя труды ренессансных философов-неоплатоников, и прежде всего Марсилио Фичино, мы обнаруживаем, что разработанные им концепции природы, души, человека имеют фундаментальное значение для понимания творчества Боттичелли, Филиппо Липпи, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи. Неоплатонизм сыграл в искусстве Ренессанса не меньшую роль, чем схоластика в искусстве готики. Более того, изобразительное искусство оказалось гораздо глубже прямо выраженного содержания гуманистической мысли¹.

¹ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001.

Контрольные вопросы

1. Что такое миф как эстетический феномен?
2. Когда в античной Греции утвердилась лирическая поэзия?
3. Каковы условия, которые обеспечивают, согласно Сократу и Ксенофону, глубокое эстетическое впечатление?
4. Что такое космологизм в античной культуре?
5. Почему Сократ был озабочен разработкой универсальных понятий?
6. Что такое Эрос в трудах Платона?
7. Каковы основные эстетические взгляды Аристотеля?
8. Что нового в эстетику внесло Средневековье?
9. Что такое идеал святости?
10. Почему в эпоху Возрождения родилось понятие «индивидуальность»?
11. Каковы основные эстетические взгляды эпохи Возрождения?

Литература

- Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
- Бернсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965.
- Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Эстетика Ренессанса: хрестоматия. В 2 т. / сост. В.П. Шестаков. М., 1991.

ГЛАВА 9. ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

9.1. Философский скептицизм Юма

Английский философ Дэвид Юм (1711—1776) — представитель философского скептицизма и агностицизма. Его внимание привлекал субъективный аспект эстетического отношения. Исследуя психологические особенности суждений вкуса, он пытался найти законы красоты, общие для людей нормы или принципы, на основании которых выносятся эстетические оценки, различаются прекрасное и безобразное.

Основная аргументация Юма в области эстетики встречается в контексте, в котором человек рассматривается как общественное существо. Юм различает разные виды красоты — красоту «формы», которая способствует внутренней ценности чего-то, и красоту «интереса». Красота является не качеством какого-либо объекта, а аффектом или впечатлением души, и поэтому не может быть определена. Согласно Юму, в большинстве суждений о красоте работают два важных «принципа» — симпатия и сравнение.

В теории Юма важную роль играют описания объекта, особенно в связи с утверждением, что даже весьма незначительное изменение объекта уничтожает первоначально вызванное им чувство. Юм рассматривает условия, необходимые для правильного реагирования на произведения искусства. Так, допуская, что каждое отдельное удовольствие и интерес отдельного лица отличаются от удовольствия и интереса других людей, Юм доказывает, что человек как общественное существо должен избрать какую-то общую точку зрения на объект, которая может заставить этот объект казаться одинаковым всем остальным.

Юм утверждает, что имеются общие законы искусства, но они основаны только на опыте и наблюдении. Он перечисляет три необходимых условия для оценки красоты: точность перцепции, свободу от предрассудка и то, что он называет здравым смыслом. Важную роль для достижения этих условий играет практика. Только путем сравнения нескольких видов и степеней превосходства можно устанавливать должную степень похвалы или порицания. Хотя Юм не дал критериев тождественности для описаний, он, по-видимому, верил в возможность полного описания какого-либо состояния. Поскольку Юм, по всей вероятности, считал, что два описания не могут сопровождаться одним и тем же чувством, для него связь между описанием и чувством является как концептуальной, так и причинной.

Юм рассматривал проблему с трех точек зрения. С психологической точки зрения он подчеркивал причинную природу эстетических суждений. С точки зрения человека как общественного существа и искусства как социального института он отмечал значение публичных споров и оценки. Логическую точку зрения, согласно Юму, отражает анализ применяемых понятий. Сопоставив эстетику Юма с эстетикой Канта, можно отметить, что признание им роли понятий и рассуждения в области эстетики, его трактовка языка, искусства и морали как общественных институтов дают возможность лучше понять эстетику Юма.

Фактически Юм применял эмпирический метод в эстетических исследованиях, отвергая традиционный подход к природе прекрасного. Если Платон и Аристотель считали красоту свойством, присущим тому или иному предмету, то Юм обращается здесь не к предмету, а к зрителю, чьи эстетические переживания определяют предмет как прекрасный. Юм также разграничивает истину, добро и прекрасное и в произведениях искусства, и в способности человека находить и узнавать их. По его мнению, эстетические чувствования не зависят ни от способности к исследованиям научного характера, ни от морального совершенства личности, а имеют совершенно иную природу. Он призывал поэтому к исследованию природы художественных вкусов, не зависящему от собственных метафизических убеждений исследователя. Слабость позиции Юма в том, что он отрицает влияние сверхэстетических факторов на эстетические переживания. Что же касается взаимосвязи истины, добра и прекрасного, то Юм считал эти категории независимыми.

Существуют три возможных направления изучения эстетики Юма.

1. Критика Юмом предшествующих эстетических учений.
2. Влияние его взглядов на Канта, Гегеля, Дьюи, Маритена и Сантаяну.
3. Использование эстетики Юма в современных эстетических теориях.

9.2. Просвещение

Просвещение — идейное течение XVIII в., связанное с борьбой за царство разума, основанного на естественном равенстве.

Колыбелью и философии культуры, и эстетики стал, таким образом, век Просвещения с его осознанием реальности мира, сотворенного человеком наряду с природным миром. XVIII в. — последняя стадия

классического периода культуры Нового времени, поэтому естественной предпосылкой его теоретических построений было убеждение в том, что человек как звено между природой и духом не может не быть по сути гармоническим существом. После двухвековой борьбы рационализма и сенсуализма, противопоставлявших чувственные и рациональные способности человека, сложился новый уровень понимания его сущности, согласно которому каждая из духовных сил человека (разум, чувство, воля) специфична и незаменима в процессе создания и постижения мира. В сознании человека заложена способность, гармонизирующая чувства и разум, желания и познание, созерцание и преобразование. Эта способность была названа эстетической. «Человек эстетический» выступал для философов Просвещения как воплощение гармоничного человека, идеальная модель человека вообще. Эстетическая способность обеспечивала человеку возможность бытия в культуре как царстве свободы и творчества.

Эпоха Просвещения составила важный этап в развитии европейской истории. Она противостоит нынешней философии как своеобразная духовная формация, имеющая собственные мировоззренческие позиции. Миссионерство просветителей базировалось на признании того, что история человечества, несмотря на все случайности, имеет внутреннюю линию развития, а именно всеобщий прогресс разума и движение ко все большему совершенству. Поэтому самосознание современной им эпохи рассматривалось как истинное историческое сознание.

Первоначальные либерально-просветительские представления о неисчерпаемых возможностях просвещения были связаны с идеалом независимой и разумной личности. Эпоха Просвещения породила культ «автономного человека», способного трезво и глубоко оценивать явления, идеи, нравственные поступки и их следствия. Рационализм и критицизм объявлялись универсальной характеристикой человека.

Пафос разума, знания и основанного на них прогресса выразился в философии Просвещения наиболее полно и отчетливо. Вневременная, внеисторически понятая, всегда тождественная себе «разумность» в противоположность «заблуждениям», «страстям», «таинствам» рассматривалась просветителями как универсальное средство совершенствования общества. Прогресс осмысливался ими как результат распространения истинных идей, которые постепенно устраняют загадки и чудеса мира, пронизывая их светом разумности.

Поэзия и философия стали, в сущности, единственными общими жизненными интересами европейских народов в эту эпоху, в частности

немцев. Их соединение выросло из того занятия человека самим собой, которое в своей сентиментальности накладывало отпечаток на индивидуальную и социальную жизнь, а в искусстве и науке искало своего предметного выражения. Обе духовные силы в ходе XVIII в. сближаются, можно даже сказать, ищут друг друга в общности, никогда ранее не существовавшей с такой интенсивностью и глубиной. «Таким образом произошло, что все начатое в духовной деятельности XVIII в. англичанами и французами (Виндельбанд имеет в виду зарождение духовности. — П.Г.) было завершено в Германии и там возникла та эстетическо-философская система образования, которая в духовном отношении определила в этой стране последние десятилетия XVIII в. и первые десятилетия XIX в. Она охватывает величественное развитие, которое идет от Клопштока и Лессинга до конца деятельности Гёте и Гегеля, — в интеллектуальном отношении самое великое время немецкой, можно, пожалуй, даже сказать, европейской культурной жизни, время высокой духовной зрелости и свободы»¹.

Значительную роль в эстетике Просвещения играет понятие «гармония». Оно оказывается эффективным при анализе целостности и упорядоченности природы, служит важным инструментом для трактовки художественного произведения, выступает как важный признак равновесия рационального и эмоционального в психической жизни человека. Иоганн Кристоф Готшед (1700—1766), профессор эстетики Лейпцигского университета, открыл курс чтений об изящных искусствах. Он боролся за создание литературного немецкого языка и предлагал в качестве образца французский классицизм. В «Книге о немецком стихотворстве» (1751) Готшед раскрывает содержание категории эстетического вкуса.

В то время как поэзия поднялась от страстной непосредственности отдельного переживания на светлую высоту мыслительной ясности, философия спустилась с абстрактных высот общего к полноте образов исторической жизни. При помощи этого духовного развития было основано царство внутреннего мира, мира чистого созерцания и мышления, лежавшего в стороне от обыденной действительности вещей. Фридрих Готлиб Клопшток (1724—1803) — немецкий поэт Просвещения — воплотил идею немецкой национальности в идеализации древнегерманских бардов. Так он пытался гальванизировать остатки германской мифологии, превратив их в поэтическое сопереживание. Этим он на время определил литературную моду, однако не сумел надолго оживить это прошлое.

¹ Виндельбанд В. Избранное. Дух и история. М., 1995. С. 298.

Перед немецким духом всплыл еще раз как исторический мираж греческий мир во всем великолепном сиянии высшего совершенства. Идеал чистого человечества, гармония всех задатков человеческого существа — таков идеал наивысшего эстетического развития. Просветительская эстетика создала неогуманистическую идеализацию греческого мира. Немецкий филолог Фридрих Август Вольф (1759—1824), исходя из понимания античной культуры как единого гармонического целого, наметил программу трактовки классической филологии как самостоятельной «науки древности». Она энциклопедически охватывает все стороны античной жизни, и в частности эстетики. Его работа «Введение к Гомеру» обосновывает концепцию, согласно которой гомеровские поэмы предстают как свод устных песен.

В. фон Гумбольдт (1767—1835) — один из видных представителей немецкого гуманизма, друг Гёте и Шиллера. Он развил учение о языке как «формирующем органе мысли» и «внутренней форме языка» как выражении миросозерцания народа. И.В. Гёте считал, что античная эпоха была ближе всего к синтетическому идеалу, ибо тогда искусство, религия и философия не были разделены. Художественное произведение, по мысли Гёте, есть продукт творчества, в котором всеобщее и индивидуальное, сущностное и жизненно конкретное раскрываются одно через другое, связанное магией единства предмета и образа, материи и духа, объективной действительности и образа Творца. Он обратил свою эстетику, как и свою философию истории, к эллинскому миру как самому высшему и самому истинному явлению человеческой сущности.

Французское Просвещение также стремилось выразить эстетические принципы эпохи. Дени Дидро (1713—1784) объективную основу прекрасного видел в отношениях порядка, пропорциональности, симметрии, гармонии между предметами. Вместе с тем Дидро утверждал и относительность прекрасного, поскольку исходил из того, что человек воспринимает произведения искусства в соответствии с собственными пристрастиями. Однако чувственное впечатление может оказаться прекрасным, если оно выражает высокую идею, способно вызвать эмоциональный отклик. Назначение искусства Дидро усматривал в том, чтобы воспитывать в людях гражданские добродетели, отвержение порока. Но при этом только доступность произведения способна выполнить эти задачи.

Дидро написал много работ по вопросам искусства и художественной критики, развил эстетику реализма, отстаивая идею единства добра и красоты. Теоретические принципы разработанной им эстетики

он стремился осуществлять в своих романах и драмах. Дидро считал искусство результатом подражания природе. Ее он ставил выше искусства. Копия не способна до конца выразить оригинал. В эстетике Дидро природа оказывается мерилom естественности, красоты, правды, добра. С этих позиций он критиковал манерность, отступление от правдивости и естественности. «Правда натуры», по мнению Дидро, — залог правдоподобия искусства. Разработанная им концепция типизации была близка классицизму.

Дидро считал, что общие законы эстетики могут получить подтверждение только в том случае, если она опирается на конкретный анализ различных видов искусства. С этой точки зрения он требовал энциклопедичности в оценке художественных произведений. Сам он выступал теоретиком драматургии и театра, живописи, музыки и танцевального искусства.

9.3. Классицизм

Классицизм (лат. *classicus* — «образцовый, первоклассный») — тип культуры и художественное направление, приверженцы которого полагали, что красота выражается через ряд признаков, объективно ей присущих. Это симметрия, пропорция, мера, гармония. Искусство, утверждали они, следует рассматривать по меркам античности. Данному направлению свойствен нормативный характер. Такой подход к искусству безусловно содействовал развитию профессиональных навыков, приучая мастеров культуры работать в соответствии со строгими требованиями эстетики. В то же время классицизм сковывал индивидуальность художника и тем самым объективно не давал искусству развиваться динамично.

Классицизм стал складываться еще в эпоху Возрождения. Наряду с барокко он занял важное место в искусстве XVII в. и успешно развивался в эпоху Просвещения — вплоть до первых десятилетий XIX в. Слово «классический» весьма древнее. «*Classicus*» означало «знатного, состоятельного, уважаемого гражданина». Именно в качестве образцового это латинское слово стало характеризовать такие художественные произведения, которые изучались в школе. Слово «классический» в эпоху Возрождения имело конкретный смысл — достойный того, чтобы данные произведения читали в классе. К лику классиков относили Цицерона, Горацио, Вергилия.

Такой смысл слово «классический» имело и в Средние века, и в эпоху Возрождения. В качестве понятия, которое означало определенное

качество произведения, достойного для изучения в классах, это слово вошло в словари (словарь С.П. Ришле, 1680). Поначалу определение «классический» относилось только к античным авторам, чьи произведения носили характер образца. Что же касается сочинений современных авторов, то к ним это слово не относилось.

Вольтер был первым, кто употребил слово «классический» по отношению к писателям XVII в. В «Храме вкуса» (1833) он отнес к классикам Лафонтена, Буало, Кино. Однако в другом историографическом произведении «Век Людовика XIV» связал с эпохой классиков Вожля, Паскаля, Лабрюйера, Расина. Английский поэт А. Поуп в «Подражании Первому посланию из второй книги Горацио» (1737) утверждал, что слово «классический», разумеется, прежде всего относится к «древним» авторам. Но вместе с тем предлагал причислять к классикам и современных ему авторов.

В эпоху романтизма понятие «классический» стало обретать современный смысл: оно могло выражать художественное достоинство автора любой эпохи. В ту же эпоху появилось слово «классицизм». Однако романтики придавали этим понятиям отрицательный смысл. Классическими назывались произведения, которые копировали античные образцы и в этом отношении считались устаревшими. Такая оценка со стороны романтиков вызвала ответную реакцию. Слово «классический» в полемике с романтиками, стало выражать национальную литературу, которая оказывала сопротивление иноземным (английским, немецким) влияниям. Словом «классики» обозначали великих авторов прошлого — П. Корнеля, Ж. Расина, Мольера, Ф. Ларошфуко.

Придавая этим произведениям особое достоинство, исследователи особо прославляли достижения английской и немецкой литературы. Так родилось представление не только об отдельных классиках, но и об эпохе классики. Те авторы, которые не входили в классическую обойму, оценивались как приверженцы устаревшего, отжившего. Поэтому получили хождение два термина — «классический», т.е. соответствующий высоким художественным образцам, достойный быть причисленным к фонду мировой литературы, и «классицистский», т.е. имеющий отношение к классицизму как к художественному направлению, реализующий художественные принципы классицизма.

С классицистским стилем связывали уравновешенность, строгость, ясность, логичность художественного воплощения, наличие безусловной нормы, эстетического канона. При этом спонтанность, необузданность, ненормативность толковались как выражение стихийности.

Соответственно классические произведения создавались на века, а неклассические считались не вечными.

Понятие «классицизм» окончательно утвердилось в конце XIX — начале XX в. в трудах представителей культурно-исторической школы (Г. Лансон и др.). Особенности классицизма определялись в основном драматической теорией XVII в. и трактатом Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). Основная черта классицизма — ориентация на античность, следование тем художественным идеям, которые выражены в «Поэтике» Аристотеля. Что же касается общеидеологического, политического содержания, то классицизм связывали с абсолютистской монархической идеей. Переосмысление эстетики классицизма относится к середине прошлого века. В отечественной и зарубежной эстетике классицизм стали оценивать не как художественное выражение абсолютизма, а как «литературное направление, пережившее период яркого расцвета в XVII в., в годы укрепления и торжества абсолютизма»¹.

Понятие «классицизм» сохранило свой смысл и в той ситуации, когда исследователи стали оценивать неклассицистские, барочные произведения литературы XVII в. Исследователи подчеркивали такие особенности классицизма, как стремление к ясности и точности выражения, строгое следование правилам (в соблюдении, например, «трех единств»), поэтизация античности. Переоценке подверглась и монархическая идея. Ученые соотносили классицизм с возвышением не столько абсолютной монархии, сколько рационалистической философии Р. Декарта, развитием точных наук. В первой половине прошлого века классицизм именовали «школой 1660-х» — времени, когда во французской литературе одновременно заявили о себе такие великие писатели, как Расин, Мольер, Лафонтен и Буало.

«Постепенно истоки классицизма выявились в итальянской литературе периода Возрождения: в поэтиках Дж. Чинтио, Ю.Ц. Скалигера, Л. Кастельветро, в трагедиях Д. Трисино и Т. Тассо. Поиски «упорядоченной манеры», законов «истинного искусства» обнаружались в английской (Ф. Сидни, Б. Джонсон, Дж. Милтон, Дж. Драйден, А. Поуп, Дж. Аддисон), немецкой (М. Опиц, И.Х. Готшед, И.В. Гёте, Ф. Шиллер), итальянской (К. Кьябрера, В. Альфьери) литературах XVII—XVIII вв. Заметное место занял в европейской литературе классицизм эпохи Просвещения (А.П. Сумароков, М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин). Все это заставило исследователей рассматривать классицизм как одну из основных составляющих художественной жизни

¹ *Bunner Ю.Б.* О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII в. в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 50—51.

Европы на протяжении нескольких столетий и как одно из двух (наряду с барокко) главных направлений, заложивших основы культуры Нового времени»¹.

В отличие от романтического искусства, которое прославляло субъективное, индивидуальное, особенное, классицизм обеспечил себе долгую жизнь тем, что пытался выразить общезначимую норму искусства, ориентируясь на неизменное, стабильное, фундаментальное. В качестве особой черты классицизма можно назвать присущий ему внутренний драматизм. Однако поэтика классицизма предполагала не столько хаос такого драматического напряжения, сколько подчинение его незыблемому порядку. В начале своего пути классицизм слепо копировал античные стандарты. Начиная с XVII в. он отказался от простого подражания и вступил в состязательные отношения с античностью. Сохраняя вечные законы искусства, открытые античностью, классицисты пытались превзойти своих учителей.

Усматривая в реальности диктат беспорядочности, классицисты во всем стремились подчинить его дисциплине. Это относилось к строгому отбору материала, предельному упорядочиванию, стройности композиции, пересматриванию тем и мотивов. Классицисты придавали искусству воспитательную функцию («поучать, развлекая»). Данный принцип, воспринятый у Горация, позволял классицистам обращаться к облагораживанию нравов. Особую роль в классицизме имело сопоставление долга и чувств, борьбы разума и страсти. Разумеется, в этих контроверзах победу одерживали разум и долг. Так авторы выражали стремление обуздать, ограничить человеческие страсти, неразумие человеческой природы. Герои классицистских произведений после длительной рефлексии приходили к законному аналитическому пониманию своих переживаний. Это в полной мере относится к героям трагедий Расина.

В силу этих установок классицизм тяготел к этической проблематике. Авторы, относящиеся к этому направлению, добивались нравственно-психологической достоверности человеческого поведения, они утверждали гражданскую тематику в искусстве. Отсюда и специфика жанров классицизма. Вводилось деление жанров на «высшие» (эпопея, ода, трагедия) и низшие (комедия, сатира, басня). Каждый жанр предполагал особую стилистику. Он диктовал выбор темы и способ ее разработки, стиль и характеристику персонажей. В трактовке жанров классицисты строго соблюдали демаркации. Они раз-

¹ Пасхарьян Н.Т. Классицизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 363.

водили по разным художественным мирам трагическое и комическое, возвышенное и низкое, прекрасное и уродливое. Однако уничтожая низшие жанры в иерархии художественного, классицисты пытались облагородить их, придать им гражданский и духовный смысл. Поэтому они убрали грубый бурлеск из сатиры, фарсовые черты из комедии.

Поэзия классицистов тоже имеет характерные особенности. В ней выражены социально-значимые темы, преодолена излишняя утонченность и изощренность, различного рода украшательство. Даже в своих развлекательных формах поэзия не утрачивает нравоучительного и воспитательного смысла. Классицизм развивает и прозаические жанры — афоризмы (максимы), характеры. Роман как жанр отсутствует в системе классицизма.

Буало справедливо считают законодателем классицизма. Его стихотворный трактат «Поэтическое искусство» (1674) назван так в подражание Горацию. Этот трактат — пример характерного для XVII в. наставления авторам. Трактат отличается широта взглядов, живость и подлинная взволнованность судьбами искусства. Наряду с теоретической значимостью это определило и долгую историческую судьбу данного произведения. Однако его трактат не исчерпывает всего богатства эстетики классицизма. Опиц и Драйден, Ф. Шаплен и Ф. де Обиньяк также выражали важнейшие аспекты классицизма.

Разрабатывая идеи «истинного искусства», классицизм к XVIII в. в большей степени, чем другие направления, содействовал формированию эстетики как науки о прекрасном. Свое развитие это наука получила именно в эпоху Просвещения. Как справедливо отмечают исследователи, требования, выдвигавшиеся классицистами, такие как ясность слога, смысловая наполненность образов, чувство меры и нормы в структуре и фабуле произведений, сохраняют свою эстетическую актуальность и в наши дни.

9.4. Стиль бидермейер

Бидермейер (нем. Biedermeier, Biedermaier) — стилевое направление в немецком и австрийском искусстве в первой половине XIX в., противоречивое в своей сути, поскольку отражало как демократизм бургерской среды, так и ее обывательско-мещанские воззрения и вкусы. Немецкий поэт Л. Эйхродт печатал в одном из мюнхенских изданий стихи, посвященные семье, дому, патриархальным традициям. Он помещал их под псевдонимом Готлиб Бидермейер. Нет, поэт не хотел

никого мистифицировать, он и не помышлял о том, что его выдуманное имя станет обозначением новых ценностных ориентаций.

Не думал он и о том, что благодаря ему сложится эталон женской красоты и женственности. Как выглядела воспетая им девушка? Кроткая, благородная, женственная. Созданный поэтом образ благонаправленной особы в сознании средних слоев населения превратился в воплощение идеала. Более того, стиль бидермейер проявил себя в искусстве, литературе и архитектуре. Бидермейер перерабатывали формы ампира в духе интимности и домашнего уюта. Для живописи характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

Этот стиль ироник в самые различные социальные слои — от скромных мещан до высших кругов общества. В Германии и Австрии он продержался вплоть до середины XIX в. Бидермейеру чужды помпезность и пафос ампира. В то же время он много унаследовал от последнего в формах, принципах построения, в нем воплощены демократические принципы классицизма, его лаконизм и простота. Архитектурное и декоративное искусство бидермейера перерабатывало формы ампира в духе интимности, домашнего уюта и покоя.

«С середины второго десятилетия, — пишет М.И. Козьякова, — на смену ампиру идет буржуазный бидермейер, который в отдельных регионах будет задавать тон вплоть до середины века. Наиболее пышно он расцвел в Австрии и Германии, хотя распространен был практически повсеместно. Бидермейер является стилем буржуазии. Он отражал стремление к спокойной, упорядоченной жизни, к комфорту и уюту. В нем гармонично соединялись тот образ жизни, которого желала и который практически вела буржуазия, и вещный мир, окружавший человека. Более всего бидермейер проявился в интерьере, мебели, костюме, предметах декоративно-прикладного характера»¹,

9.5. Натурализм

Натурализм (*лат.* *natura* — «природа») наряду с романтизмом и символизмом, а также в сложных сочетаниях с ними (в культуре эпохи модернизма) — один из основных стилей XIX—XX вв., связывающий свободу самовыражения с уникальностью биологической природы автора, его физического опыта. Через психологизацию, эротизацию образа человека, а также бытописание натурализм реализовал свой социальный критицизм как отрицание отживших форм жизни,

¹ Козьякова М.И. Эстетика повседневности. Материальная культура и быт Западной Европы XV—XIX вв. М., 1996. С. 162.

религии, морали, красоты. Исходно натурализм противопоставлялся романтизму, программно опирался на биологическое понимание мира, но по мере эволюции выработал представление о религии плоти, особом пантеизме.

Ранее, в XVII—XVIII вв., натурализм заявил о себе в философии, где, согласно Дильтею, утверждал, что «жизнь природы — единственная и настоящая действительность, жизнь духа только формально... отличается от физических процессов». Литература натурализма, реализовавшаяся преимущественно в прозе, отмечена романами братьев Гонкур, Золя («Тереза Ракен»); его элементы предвосхитил Флобер («Госпожа Бовари»), Будучи поначалу явлением маргинальным (находящимся в тени романтизма В. Гюго), бунтарским, к началу 1880-х гг. натурализм в лице Золя стал претендовать на создание школы, но вскоре начал отрицаться символистами.

Однако символизм не только опровергал натурализм, но и ассимилировал многие его новации. Эволюция натурализма во Франции связана с творчеством братьев Гонкур, Золя, Мопассана, Доде, первыми романами Гюисманса. В каждой из стран натурализм имел особенности, по-разному взаимодействовал с другими стилями XIX — начала XX в. (романтизмом, символизмом, экспрессионизмом). Без влияния натурализма трудно представить себе творчество Стриндберга, Гамсуна, Генриха и Томаса Манна, Джойса, Лоренца. Многих натуралистов обогатило творчество Толстого, Тургенева, Чехова, Куприна, Бунина.

К началу 1880-х гг. натурализм стал обозначением всего постфлорберовского поколения (Золя, Гонкуры. Образец натурализма этого времени — проза Мопассана (роман «Жизнь», новеллы), совмещавшая черты натурализма и импрессионизма (поэтика позднего натурализма, согласно многим исследователям).

С конца 1880-х гг. натурализм начинает распространяться за пределами Франции, первоначально имея скандальную репутацию богемной, антиклерикальной, антипуританской литературы на современные темы, а также способствуя (в Скандинавии, Польше, Испании) укреплению национального самосознания, регионально ориентированной прозы.

Французское литературоведение конца XIX в. отводит натурализму особое место между романтизмом и символизмом. Оно рассматривает натурализм как примету кризиса европейского образа человека. Противопоставление духа и плоти, свойственное русской культуре, предопределило отрицательное отношение к натурализму и позитивизму у Достоевского. Соловьев критиковал позитивизм и ратовал за синтез телесного и духовного, творчества и религии.

«Словарь французского языка» (1863—1872) отождествляет натурализм с античным эпикурейством. «Современный смысл придал натурализму художественный критик Ж.А. Кастаньяри (1831—1888). До него эту дефиницию применяли в Англии, характеризуя романтическую поэзию, а позже в ином значении в России (в 1846 г. Ф.В. Булгарин полемически назвал авторов “Отечественных записок”, печатавших “физиологические очерки” “натуральной школой”. В статье, опубликованной в “Courier de dimanche” (13 сентября 1863), Кастаньяри, противопоставляя “идейность” жанровой живописи Г. Курбе работы Э. Мане, описывает натурализм как максимальную интенсивность художнической манеры и возвращение линии и цвету их истинного значения»¹.

Э. Золя впервые описал специфические признаки натурализма — драма современной жизни, «физиологическое» изучение темперамента, поставленного в зависимость от среды и обстоятельств; искренность, ясность, естественность языка. Что же касается ограничительных определений натурализма, то они таковы: протокольное описание бытовой стороны жизненных явлений без их критического отбора, типизация идейной оценки, антисоциальный, биологический подход к человеку, повышенный интерес к отгалкивающим подробностям быта и низменным проявлениям человеческой природы. Натурализму присущи также фатализм и фетишизм.

Анализируя натурализм в эстетическом и историческом аспектах, можно определить его как «вневременной художественный метод» или «надвременной эстетический феномен», который не существует в чистом виде, а складывается из многих «натуралистических» художественных концепций, тем и изобразительных средств, встречающихся в истории мировой литературы начиная с XV в. и до наших дней. Эта точка зрения позволила сделать широкий анализ различных «предпосылок» натурализма. Однако такой подход позволяет, к примеру, подчеркнуть самостоятельность и специфику немецкого натурализма как литературного течения, которое интенсивно развивалось в Германии 1880—1900 гг. и было обусловлено социально-экономической, философской и литературной ситуацией этого исторического периода.

Можно подвергнуть сомнению литературно-критические тенденции, отрицающие самоценность немецкого натурализма и рассматривающие его как «социальную поэзию» или «последовательный, высший и радикальный реализм». На самом деле натурализм и реализм

¹ Толмачев В.М. Натурализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 611.

объединяет стремление к правдивому и точному отражению действительности, различает же их «интенсивность» этих стремлений. В натурализме все содержательные и формальные аспекты реалистического творчества как бы «спрессовываются» и потому приобретают новое качество. Натурализм доводит эксперимент по реалистическому отображению действительности до его логического конца.

Натурализм в Германии появляется значительно позже, чем в других европейских странах, и развивается как реакция на литературу «эпохи грюндерства» с ее характерными чертами — бравурным националистическим тоном, героизацией великой личности, презрением к массам. Немецкий натурализм характеризуется ярко выраженной политической направленностью, так как в центре внимания художников этого течения стоит исследование современных им социальных процессов, главные из которых — резкая поляризация общества, обнищание деревни, городского пролетариата и сословных низов, рост больших городов, распространение духа филистерства, моральная и духовная деградация бюргерства. Такие писатели-натуралисты первого поколения, как Гауптман, Хенкель, Маккей, Конради, Демель, Гольц, Хальбе, пытаются осмыслить развитие социал-демократического движения, они выдвигают новые гуманистические и реалистические идеалы. Некоторые писатели, например, Е. Розенов в трагедии «Живущие в тени», заявляют о необходимости классовой борьбы. Однако со временем (после отмены бисмарковских законов о социалистах) ориентация на пролетариат теряется, натурализм все более переходит на путь индивидуализма и в трактовке жизненного материала подчеркивается приоритет биологического и физиологического. Истоки этого сложного развития — в дворянской и буржуазной ограниченности мировоззрения и противоречивости теоретической программы натуралистов, сложившейся под влиянием самых разных философских, социальных и художественных концепций.

Существенное влияние на натурализм оказали атеистические и материалистические тенденции, заложенные в трудах Д.Ф. Штрауса, Л. Фейербаха, Л. Бюхнера. Материалистическое понимание мира, утверждающее зависимость индивида от его физического, экономического и социального окружения, становится источником представления натуралистов о всеобщей детерминированности мира. Вместе с тем можно назвать и философию Ницше, где человек воспринимается как продукт своих внутренних влечений, своей биологической сущности, по сравнению с которыми рациональное — явление вторичное.

Важно исследовать естественно-научные предпосылки натуралистической эстетики, так как стержень этой эстетики представляет попытку реформировать искусство по естественно-научным и социальным законам. Писатели-натуралисты адаптировали эволюционную теорию и учение о естественном отборе Ч. Дарвина. Эволюционная теория вызвала интерес к проблеме наследственности и возможности экспериментировать над человеком «как подопытным животным». Применение учения о естественном отборе к анализу общественных явлений привело к тому, что натуралисты объявили содержанием и смыслом современной жизни не борьбу за высокие духовные идеалы, как это было, например, у Гёте, а борьбу за элементарное существование.

Среди социальных теорий, питавших немецкий натурализм, отметим английскую эмпирическую традицию, связанную с именами Д. Локка, Д. Юма и особенно Г. Спенсера. В основе натуралистической теории лежит спенсеровское учение о развитии моральных представлений, а именно тезис о том, что моральные понятия подчинены наследственности и борьбе за существование. На натуралистической теории сказались и французские влияния: позитивизм О. Конта и учение И. Тэна о трех источниках художественного творчества, воспринятого немцами через эстетическую программу Э. Золя, изложенную в работе «Экспериментальный роман».

В определении собственно «литературных предшественников натурализма» можно исходить из убеждения, что как исторический и эстетический факт натурализм представляет собой всеохватывающую интеграцию в духовную жизнь Германии самых разных типов творчества, имевших место в истории мировой литературы от Байрона до Уитмена. Соответствия устанавливаются по целям, теоретическим основам творчества, проблематике, формальным аспектам, преобладающим жанрам. Так, временем возникновения натурализма является эпоха немецкого Просвещения с ее тенденцией «поисков универсальных законов художественного творчества, в основе которых лежали бы логические понятия». Натурализму свойственно также стремление просветителей демократизировать искусство, освободить его от «эзотерического, спекулятивного и таинственного элемента».

Штюрмерский «культ гениев» послужил основой для создания героя-сверхчеловека у натуралистов-мюнхенцев первого поколения и героя-сверхчеловека в произведениях натуралистов второго поколения, например у А. Гольца и Шлафа. Общей чертой штюрмерства и натурализма является политическая ангажированность. Среди деятелей

«Молодой Германии» выделим Грабе и особенно Бюхнера как провозвестников натуралистических идей. Бюхнер стал первым поэтом пролетариата, а натуралисты остались в рамках буржуазной революционности.

Сильное воздействие на формирование натурализма в Германии оказали эстетические теории и художественная практика Золя, Ибсена, Стриндберга, русских реалистов — Тургенева, Толстого, Достоевского. Ближайшим литературным предшественником натурализма можно считать немецкий реализм XIX в.

Зарождение натурализма в немецкой литературе относится к 1880 г., когда начали появляться романы «берлинского Золя» М. Кретцера. Немецкий натурализм складывается в двух основных вариантах — мюнхенском и берлинском. Натурализм переживает подъем в 1889 г. с публикацией «штудии» Гольца и Шлафа «Папа Гамлет», вышедшей под псевдонимом и давшей пример «секундного стиля». В основе этого стиля — подробная регистрация мельчайших деталей.

Новый расцвет натурализма падает на начало 1890-х гг., когда появляются многочисленные частные театральные коллективы, пропагандирующие натуралистическую драматургию и соответствующую манеру театральной игры. Основные черты натуралистического театра — фонологическая точность языка различных социальных слоев, звукопись, замена монолога замечаниями «в сторону», возрастание роли диалога, мимики, жестикуляции, упрощение сюжетных линий, типизация характеров на основе их физиологической природы. Отметим попытки натуралистов развить и дополнить теорию Золя «на путях синтеза романтизма и натурализма», отказаться от анонимности «бесстрастного экспериментатора» и использовать символические и мифологические образы. Можно зафиксировать демократические устремления к индивидуализму и аристократизму, а далее — в художественном творчестве — к импрессионизму и даже к экспрессионизму. Например, переход Гауптмана на позиции символизма представляется закономерным итогом развития натурализма.

Серьезное значение следует придать оценке художественных завоеваний натурализма и возможности их использования. Подчеркнем важность содержательного аспекта натуралистического искусства, подразделяющегося в тематическом плане на два основных русла: «жизнеописание лишений» в большом городе и «новую деревенскую литературу», представленную именами В. Поленца, Г. Френсона, Г. Фибига. Произведения обеих тематических групп отражают последствия несправедливой социальной системы, такие как алкоголизм, прости-

туция, физиологическая и психологическая деградация, комплекс семейных отношений, характеризующийся дурной наследственностью и навязанными обществом условностями, конфликт отцов и детей. Острой критике подвергается «асоциальная богема». Результатом поисков положительного идеала в произведениях натуралистов является «новый человек», отказывающийся от своего богатства, чтобы познать жизнь бедных или заняться политикой.

Само обращение натуралистов ко всем перечисленным темам является их крупным завоеванием, так как после них для литературы не осталось никаких «запретных зон». Экспрессионизм в полной мере использует творческую свободу, предоставленную ему натуралистами.

Угроза существованию натурализма кроется в специфическом характере восприятия общественной проблематики. В конечном счете социальное исследование этой проблематики в натуралистических произведениях уступает место чисто психологическому анализу, который проводится с клинической скрупулезностью. Недостатки натуралистического метода — преобладающая детализированная, тривиально-интимная обработка материала, недостаточно глубокое осмысление изображаемого, простая регистрация фактов. Уже в драмах Ф. Веекина экспрессионистские экстаз, анархия и театральность вытесняют натуралистическое правдоподобие.

Однако развитие неонатурализма, или «новой вещности», в 20-е гг. прошлого века свидетельствует о скрытых возможностях натурализма, которые таятся не только в тематической свободе, но и в особой разработке художественных изобразительных средств. На примере жанра новеллы можно видеть эволюционное структурное развитие натуралистического эпического искусства. Классическая «закрытая» новелла с законченным действием превращается в «штудию» или «эскизм», в которых преобладает исследование характеров, а действие сводится к минимуму. Примером таких опытов служат «новеллические» штудии Гауптмана, Гольца, Шлафа. Самовозникновение «штудий» отражает установку натуралистов не на творческое преобразование, а преимущественно на «количественное» регистрирование фактов. Характерно изображение в произведении «куска жизни» как такового, без начала и конца. Какие-либо комментарии и оценки со стороны автора отсутствуют, смысл подобного изображения состоит в том, что зрителям самим предоставляется «право делать выводы».

Справедливо назвать пьесу Гауптмана «Ткачи» (1892) самой лучшей социальной драмой натурализма, которая одновременно является и примером «открытой драмы» по своей структуре. Сопоставитель-

ный анализ этого произведения с пьесами Бюхнера и Грабе указывает на конкретные истоки гауптмановского натурализма. Можно отметить также и реалистическое изображение ограниченности и неосознанности движения ткачей. Но реализм изображения приводит Гауптмана в этой пьесе к шопенгауэровскому пессимизму. Введение анонимного коллективного героя готовит почву для экспрессионистского театра и эпического театра Брехта, а в безнадежном тоне пьесы и убеждениях автора в иллюзорности всего сущего кроется подспудное развитие драматургии Гауптмана к импрессионизму и символизму.

9.6. Реализм

Реализм (*позднелат.* *realis* — «действительность») — направление в литературе и искусстве, стремящееся дать правдивое художественное отражение действительности, адекватное следованию в творчестве художника «логике», законам жизни. Это один из основных художественно-творческих принципов (методов) литературы и искусства XIX—XX вв., который осознавался как воспроизведение подлинной сущности первичной реальности, общества и человеческой личности¹.

Термин «реализм» не стал общепризнанным. Польские литературоведы, оценивая подобную литературу, используют философский термин «позитивизм». Отечественный литературовед и философ В.П. Руднев далее полагает, что этот термин не имеет права на существование в силу своей нелепости. Его доводы сводятся к тому, что мы не знаем, что такое реальность. Между тем реализм претендует на предельную близость к реальности. «Каждое направление в искусстве стремится изобразить реальность такой, какой он его видит. “Я так вижу”, — говорит абстракционист, и возразить ему нечего»².

Однако почему философы и критики второй половины XIX в. называли это направление реализмом? Не потому ли, что, употребляя это слово, имели в виду «материализм» и «позитивизм». Когда Д.И. Писарев называет людей типа Базарова реалистами (так озаглавлена его статья, посвященная «Отцам и детям», — «Реалисты»), то это не значит, что Тургенев — писатель-реалист. Это означает, что люди такого склада, как Базаров, считали себя материалистами и увлекались естественными, позитивными науками.

¹ Кормилов С.И. Реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 858-863.

² Руднев В.П. Словарь культуры XX в. М., 1999. С. 253.

На самом деле В.Г. Белинский называл себя теоретиком натуральной школы, пользовался термином «натуральность». А.И. Герцен употреблял слово «реализм» в философском смысле, в значении материализм и эмпиризм. В строго литературоведческом значении термин «реализм» впервые использовал П.В. Анненков.

Позже Н.А. Добролюбов применил его при анализе поэзии А.С. Пушкина и И.С. Никитина. М.Е. Салтыков-Щедрин назвал реализм господствующим направлением в современной ему литературе. Л.Н. Толстой признавал исключительно реалистическое искусство в жизнеподобных формах. Он с этих позиций резко критиковал Шекспира, изобличая его в неправдоподобии.

В 1920—1930-х гг. теория реализма оказывается в центре русских, а затем и советских писателей. В те же годы обнаружились попытки определить особенности этого направления. При этом писатели данного толка использовали в своем творчестве методы и других течений искусства. Так, в рамках реалистической традиции М.А. Шолохов, А.И. Солженицын, И.А. Бунин отдали дань символизации.

Характерно, что великие реалисты XIX в. в этом отношении обладали гораздо более острым художественным чутьем, чем их романтические противники. Они отстаивали радикальный и бескомпромиссный натурализм. Но как раз этот натурализм и вел к более глубокой концепции художественной формы. Отрицая, по выражению Кассирера, «чистые формы» идеалистических форм, они сосредоточивались на материальном аспекте вещей. И благодаря одной этой сосредоточенности они смогли преодолеть все условности дуализма между поэтической и прозаической сферами.

Природа произведения искусства, с точки зрения реалистов, не зависит от величия или малости изображаемого предмета: нет предмета, который был бы закрыт для формотворческой энергии искусства. Один из величайших триумфов искусства — это когда оно позволяет нам увидеть обыденные вещи в их реальной форме и подлинном свете. Бальзак входил в любые мелкие подробности «человеческой комедии». Флобер произвел анализ самых посредственных характеров. В некоторых романах Золя находим тщательнейшие описания устройства локомотива, магазина или угольной шахты. Ни одна даже самая незначительная деталь не была опущена из этого описания. Тем не менее во всех произведениях этих реалистов видится огромная сила воображения, ничуть не меньшая, чем у писателей-романтиков. То, что эта сила не могла быть откровенно и прямо признана, было недостатком натуралистических теорий искусства. В попытках отказаться от романтических концепций

трансцендентальной поэтики сторонники натурализма возвращались к старому определению искусства как подражания природе.

Тем самым, по мнению Кассирера, они прошли мимо принципиальнейшего момента, поскольку им не хватало именно признания символического характера искусства. Если бы они приняли такую характеристику искусства, то не пренебрегали бы метафизическими теориями романтизма. «Искусство на самом деле символично, однако символизм искусства должен пониматься не в трансцендентальном, а в имманентном смысле. Красота есть “бесконечное, выраженное в конечном” согласно Шеллингу. Подлинный предмет искусства — это, однако, не бесконечное Шеллинга и не абсолютное Гегеля. Предмет искусства — это фундаментальные структурные элементы самого нашего чувственного опыта — линии, очертания, архитектурные и музыкальные формы. Эти элементы, можно сказать, вездесущи. Лишенные какой-либо тайны, они явны и несокрыты — видимы, слышимы, осязаемы»¹.

Контрольные вопросы

1. Почему Юм рассматривал разного вида красоты?
2. Что позволяет считать Возрождение важным этапом европейской истории?
3. Каковы эстетические принципы эпохи Просвещения?
4. Как родилось понятие «классический»?
5. Как в эстетике Просвещения утвердилось понятие «гармония»?
6. Кто считался в эпоху Просвещения законодателем классицизма?
7. Как появился стиль бидермейер?
8. Каковы эстетические принципы натурализма?
9. В чем отличие натурализма от реализма?

Литература

- Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
- Толмачев В.М.* Натурализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 611.
- Французское Просвещение и революция. М., 1989.
- Хоркхаймер М., Адорно Т.В.* Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.
- Юм Д.* Трактат о человеческом разумении. М., 1995.

¹ *Кассирер Э.* Избранное эссе о человеке. М., 1998. С. 626.

ГЛАВА 10. ЭСТЕТИКА КАНТА И ШИЛЛЕРА

10.1. Эстетическая система Канта

Кант отмечал в структуре знания науку, искусство и мудрость. При этом он полагал, что эстетическую ценность имеет не только каждая из этих форм, но и весь массив знания, потому что он выстроен в направлении творческого измерения сознания — этого невидимого измерения. У немецкого философа эстетика рассматривается именно как философская дисциплина, поскольку часть критики способности суждения содержит этот принцип априори. Эстетика полагает его в основу своей рефлексии. Вместе с тем эстетика, притязаящая на субъективную всеобщность, общезначимость без понятий, является опосредующим звеном между теоретической и практической философией.

Оценивая эстетический опыт, Кант отмечал феномен незаинтересованности в восприятии искусства. «Для того чтобы судить о красоте в природе как таковой, мне не надо сначала иметь понятие о том, чем должен быть этот предмет; другими словами, мне нет необходимости знать содержательную целесообразность (цель); в суждении нравится сама форма как таковая без знания цели»¹. Вообще говоря, концепция незаинтересованности в искусстве играла главную роль в теории восприятия красоты еще во времена А. Шефтсбери (1671—1713). Он, собственно, и ввел это понятие, имея в виду только то, что оценка красоты отличается от оценки вещей, которыми мы можем воспользоваться. Его оценка красоты в корне отлична от оценки красоты у Ф. Хатчесона, который предложил собственный теоретический смысл понятия незаинтересованности: глаз видит красный объект независимо и даже вопреки любым отношениям, в которые этот объект вступает.

Проблема незаинтересованности в эстетике Шефтсбери возникает при анализе им процесса созерцания прекрасного. Этот процесс является для Шефтсбери чисто интеллектуальным. И в этом случае можно найти ряд противоречий. Такое противоречие заключается в предложении о том, что существует не только «внутренняя», но и «внешняя» красота. В отличие от бытующей сейчас теории эстетической установки Шефтсбери не ставил своей задачей выведение специфики эстетического объекта из специфики эстетического восприятия. Фактически метафизическим обоснованием незаинтересованности у Шефтсбери является платонизм.

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1994. С. 152.

В современных теориях эстетической установки незаинтересованность трактуется как основное условие эстетического восприятия. Возникновение этого понятия у Шефтсбери и Канта, однако, было окружено различными метафизическими конструкциями, что делало незаинтересованность понятием чисто метафизическим. Теперь метафизический смысл незаинтересованности оказался почти совершенно утерянным.

В эстетике Канта незаинтересованность предстает как трансцендентная предпосылка эстетического опыта. Незаинтересованное удовольствие возникает при «игре» наших познавательных способностей, гармонии воображения и рассудка. «Объектом эстетического интереса», по Канту, является не сам реальный объект, но «форма» объекта.

Как соотносится кантовская форма с реальными объектами? Чем является эстетическое восприятие для Канта — чувственным или интеллектуальным (как у Шефтсбери) постижением мира? Можно вспомнить целый набор различных мнений по этому вопросу, начиная от Кассирера, который говорит, что единственный эстетический объект — наши чувства, и кончая Б. Лангом, полагавшим, что эстетический опыт — функция самих объектов вкуса. В свете поставленных вопросов проблема гармонии воображения и рассудка как последней причины незаинтересованности удовольствия перерастает в проблему взаимоотношения между природой и сознанием, понятием и восприятием.

Кантовское учение о форме помогает найти связь эстетического опыта с ноуменальным миром. Гармония воображения и рассудка расшифровывается тогда как гармония чувствования, ощущения, т.е. феноменального мира, и данностей самого сознания, т.е. мира ноуменального. Конечно, соблазнительно было бы предположить, что эстетический опыт — это возможный путь к ноуменальному миру, но ведь Кант лишь намекает на такую возможность. Кроме того, указанное предположение противоречит всей эпистемологии Канта, согласно которой ощущения и опыт никоим образом не могут раскрыть для нас вещь в себе. Но то, что ощущения являются для Канта по крайней мере стимулом эстетической реакции, не вызывает сомнений. Прекрасное, данное через посредство ощущений, воспринимается как представление (или форма). Форма есть чисто интеллектуальный конструкт взаимоотношений чувственных элементов.

Хотя Кант в разных своих работах вкладывал в термин «эстетика» разный смысл, есть возможность дать анализ эстетики Канта как науки о прекрасном и об искусстве.

Прежде всего в статье Канта «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764) отражено влияние на него английского сенсуализма и эмпиризма. Кант считает, что чувства возвышенного и прекрасного отличаются по воздействию. Возвышенное связано со страхом и внушает уважение, красивое сочетается с радостным и веселым и вызывает любовь. Эстетика Канта, как и его философия, отличается оригинальностью, виртуозной способностью открывать новые проблемы, находить пути, по которым шли лишь немногие, и предлагать решения, до которых никто не додумывался.

Кант показывает место эстетики в его философской системе, связь теории познания с эстетикой: как познавательная деятельность рассудка, так и эстетическая способность суждения возможны, по его мнению, только на основе априорного принципа; как трансцендентальная логика, так и критика способности суждения разделяются на аналитику и диалектику; суждение вкуса имеет те же характеристики, что и логическое суждение (качественное, количественное, отношение и модальность); во вкусе обнаруживаются аналогичные антистетике чистого разума антиномии.

Априорным принципом способности суждения Кант считает понятие целесообразности, и именно здесь находится ключ к эстетическому вообще. Труд Канта разделен на две части: 1) критика эстетической способности суждения и 2) критика телеологической способности суждения. Эти два вида способности суждения объединяют созерцание с понятием познания вообще. Но при эстетической способности суждения понятие целесообразности основывается на непосредственном удовольствии от формы предмета. При телеологической же способности суждения понятие целесообразности не имеет никакого отношения к чувству удовольствия от предмета, а имеет отношение только к рассудку. В общей композиции «Критики способности суждения» критика эстетической способности суждения имеет первостепенное значение, так как только она содержит принцип, который способность суждения кладет полностью и априори в основу своей рефлексии о природе, а именно: принцип формальной целесообразности природы сообразно с ее особенными (эмпирическими) законами, без которых рассудок не мог бы постичь природу.

Идея Канта в том, что рефлектирующая способность суждения в самом общем смысле предполагает приписывание природе того, чего нет и не может быть, и что это приписывание может принадлежать только субъекту. Это важно и сегодня, после опыта изучения послекантовской эстетики, которую без преувеличения можно оценить как основу всякой научной эстетики.

Начинается эстетическая система Канта с учения о красивом. Суждение вкуса (а вкус — это способность судить о красивом), по Канту, характеризуется четырьмя моментами:

- 1) качество (предмет удовольствия без всякого интереса);
- 2) количество (предмет особого наслаждения без понятий);
- 3) отношение (форма целесообразности без цели);
- 4) модальность (предмет необходимого удовольствия без понятия).

Кантова эстетика в целом, и особенно Кантово учение о красоте, формальны и субъективны. Аналитика красоты из всех разделов «Критики способности суждения» характеризует «нестрогость» Кантовой эстетики. А из четырех моментов «аналитики прекрасного» в наибольшей степени момент бесцельной целесообразности (третий момент) характеризует формальность и субъективность Кантова учения о красивом. Красиво то, что доставляет удовольствие своей чистой формой, суждение вкуса имеет основу своего определения только в субъективной целесообразности понятия о каком-либо предмете без всякой — ни субъективной, ни объективной — цели.

В учении о возвышенном достигли своей наивысшей точки две характернейшие особенности эстетики Канта — рациональность и субъективность. Идея активности сознания здесь доведена до абсолютной границы. Субъект и только субъект создает возвышенное, а внешний объект лишь повод для возвышенного, основа которого — в идеях разума, моральном чувстве. Вопреки глубокому убеждению Канта, что радикальное зло кроется в человеческой природе, его учение о возвышенном — не просто корректива, а антитеза этого положения, манифестация коренящегося в этой природе добра, нравственности, человечности. Учение Канта о возвышенном — эстетическая проекция его этики.

Изящные искусства, по Канту, — это творчество гения. Он определяет гения как имеющийся от природы талант, который дает правила искусству, как врожденную душевную способность, с помощью которой природа устанавливает нужные каноны. Кантовская теория гения означала требование независимости художника от административно-юридической и церковно-богословской опеки. Учение Канта об искусстве завершается его классификацией. Он считал, что как человек может изъясняться при разговоре с помощью слов, жестов, тона, так и изящные искусства могут быть трех видов: словесные, изобразительные и игра на ощущениях. Несмотря на одно достоинство: систематизацию искусства по единому принципу, кантовская классификация искусств — наименее интересная часть его учения об искусстве, да и сам Кант считал ее лишь опытом.

В «Антропологии с прагматической точки зрения» (1798) Кант внес некоторые коррективы в дефиницию гения, вопрос о воздействии искусства, основные категории эстетики в более реалистичном, чем прежде, плане. Однако в историю эстетики Кант вошел не умеренным реализмом своей «Антропологии», которая так или иначе является произведением поздней старости, а «Критикой способности суждения» вопреки всему присущему ей конструктивизму и насильственной систематичности. Этим сочинением Кант вошел в историю эстетики, им он повлиял на последователей. Оно дало основание многим исследователям говорить о Канте как об «основателе эстетики» (Г. Коген) или о Канте как об «основателе современной эстетики» (Э. Гартман).

Кант был первым философом, который дал обоснование автономности и суверенности искусства. Искусство, по мнению Канта, отличается от природы как делание от деятельности или действия вообще, а продукт или результат искусства от продукта природы — как произведение от действия. «Правильнее было бы, — писал Кант, — назвать искусством лишь созидание посредством свободы или произвола, полагающего в основу своих действий разум»¹.

Когда при исследовании торфяного болота, рассуждает Кант, находят, как это часто случается, обтесанный кусок дерева, то говорят, что это продукт не природы, а искусства, поскольку производящая его причина мыслила определенную цель, которой он обязан своей формой. Искусство как мастерство человека отличают и от науки (умение от знания) как практическую способность от теоретической... Итог рассуждений Канта таков: не существует науки о прекрасном, есть только критика прекрасного. Не существует и прекрасной науки, есть только прекрасное искусство².

И. Кант дал знаменитое определение красоты: красиво то, что вызывает чувство удовольствия, не затрагивая нашей страсти. Таким образом, красота — это ценность, лишенная непосредственной материальной пользы. Красота есть то, что необходимым образом нравится всем, без всякого утилитарного интереса, своей чистой формой.

10.2. Феномен прекрасного у Канта

Кроме «Критики чистого разума» и «Критики практического разума» Кант написал еще «Критику способности суждения», которая должна была связать первые две и представить рефлектирующую спо-

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1994. С. 144.

² Там же. С. 145.

способность суждения. Она подразделяется на две части — философию искусства и философию органической природы. Когда Кант писал «Критику чистого разума», он полагал, что эстетические проблемы невозможно осмыслить с общезначимых позиций. Принципы красоты носят эмпирический характер и, следовательно, никогда не могут служить для установления всеобщих (для Канта -- априорных) законов¹.

Предшественники Канта — англичане А. Шефтсбери и Ф. Хатчeson подчеркнули специфичность эстетического, его несводимость ни к знанию, ни к морали. Кант отстаивает этот тезис. Но рядом с ним выдвигает антитезис: именно эстетическое есть нечто среднее между истиной и добром, именно здесь сливаются воедино теория и практика.

Но в 1787 г. в воззрениях философа начинается перелом. В письме к Рейнгольду он сообщает об открытии «нового ряда принципов априори», а именно «чувства удовольствия и неудовольствия». Теперь, по мнению А.В. Гулыги, философская система Канта получает законченные контуры. Она делится на три части в соответствии с тремя способностями человеческой психики: познавательной, оценочной («чувство удовольствия») и волевой («способность желания»). К этому времени уже написаны «Критика чистого разума» и «Критика практического разума», где изложены первая и третья составные части философской системы — теоретическая и практическая. Вторую, центральную, Кант пока называет телеологией. Затем телеологии придется потесниться: рядом с ней, точнее, впереди нее расположится эстетика, вместе с ней они составят содержание «Критики способности суждения»².

Единый подход к живой природе и художественному слову на основе принципа целесообразности — одна из основных идей «Критики способности суждения». Это было новым для эстетики. До Канта природу сопоставляли с искусством. Но при этом нередко получались курьезные выводы. Ведь произведения искусства не рождают друг друга. Кант же подчеркнул и другой аспект этой проблемы: «При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, так как если бы оно было продуктом одной только природы».

Само эстетическое — не монолит. У него две ипостаси, два лица. Одно обращено преимущественно к знанию — прекрасное, другое — преимущественно к морали — возвышенное. Кантовский анализ

¹ Философия Канта и современность. М., 1994. С. 269.

² Там же. С. 270.

основных эстетических категорий ограничивается рассмотрением прекрасного и возвышенного (о комическом он рассуждает вскользь, трагического вообще не касается). И это тоже показательно: Канта интересует не столько эстетика как таковая, сколько ее опосредующая роль; прекрасного и возвышенного ему вполне достаточно для решения вставшей перед ним задачи.

Аналитика прекрасного строится в соответствии с известной нам классификацией суждения по четырем признакам — качеству, количеству, отношению, модальности. Первое пояснение звучит односторонне: прекрасно то, что нравится, не вызывая интереса. Оценка приятного возникает в ощущении и связана с интересом. Доброе мы оцениваем при помощи понятий, благоговение к нему также связываем с интересом. Оценка красоты свободна от интереса чувств и разума. Канту важно развеять рационалистические и утилитаристские настроения, поэтому он столь категоричен в формулировках. Взятые в их односторонности, они лежат в основе многих формалистических теорий искусства. На них преимущественно обращают свое внимание и критики Канта.

Но уже второе пояснение прекрасного намечает более широкий подход к проблеме. Речь идет о количественной характеристике эстетического суждения. Здесь выдвигается требование всеобщности суждения вкуса. Но если нет понятия, то откуда всеобщность? Ведь чувство индивидуально, оно лежит в основе наслаждения и на всеобщность не претендует. Оказывается, удовольствие от прекрасного производно от «свободной игры» познавательных способностей — воображения и рассудка; отсюда «субъективная всеобщность» красоты.

Кант открыл опосредованный характер восприятия прекрасного. До него считалось, что красота дается человеку непосредственно при помощи чувств. Достаточно просто быть чутким к красоте, обладать эстетическим чувством. Между тем само «эстетическое чувство» — сложная интеллектуальная способность. Еще древние заметили, что возможна сверхчувственная красота. Чтобы насладиться красотой предмета, надо уметь оценить его достоинства. Иногда это происходит сразу, а иногда требуются время и интеллектуальные усилия. Чем сложнее предмет, тем сложнее, специфичнее его эстетическая оценка. Научная красота — только для специалиста. Чтобы понять красоту математической формулы, нужно обладать художественной культурой, но прежде всего знать математику. Всеобщность эстетического суждения состоит не в непосредственной общедоступности, а в «сообщаемости», в том, что, затратив силы и время, любой человек может до него

добраться. Кстати, и сама художественная культура не всегда дается от рождения, чаще воспитывается.

Еще ближе к познанию продвигает нас третье определение прекрасного: «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели». Здесь особенно важны сопутствующие этому определению оговорки. Кант наряду с «чистой» красотой вводит понятие красоты «сопутствующей». Пример первой — цветы, пример второй — красота человека, здания и т.д. Сопутствующая красота предполагает «понятие цели, которое определяет, чем должна быть вещь». Это уже антитезис.

Может быть, «сопутствующая» красота представляет собой нечто менее ценное, низшую ступень прекрасного? Скорее наоборот. Оказывается, только в сфере «сопутствующей» красоты рождается эстетический идеал. Нельзя представить себе идеал красивых цветов. Идеал красоты, по Канту, состоит в «выражении нравственного». А один из заключительных выводов эстетики Канта гласит: «Прекрасное есть символ нравственно доброго». Так мы оказываемся в сфере поведения человека.

Далее Кант вовлекает нас в сферу знания. Причем речь идет о самом низшем — эмпирическом — знании. Помимо идеала красоты Кант устанавливает «идею нормы» — своего рода идеальное воплощение внешнего облика. Норма красоты — средняя величина для данного класса явлений. Вы хотите увидеть силуэт красивого мужчины? Возьмите тысячу изображений, наложите их друг на друга, наиболее затемненная часть может служить эталоном. Его можно и просто вычислить, найдя средние показатели размеров тех или иных частей тела. И хотя Кант оговаривается, что нет необходимости прибегать к реальным обмерам, что можно вполне положиться на динамическую силу воображения, он все же остается в пределах механического понимания проблемы, за что неоднократно и справедливо подвергался критике. (Он учел это и в одной из поздних работ внес уточнение: средней меры недостаточно, «для красоты требуется нечто характерное».) Нас в данном контексте интересует другое: логика рассуждений Канта через проблему человека привела его эстетику в еще более тесное соприкосновение с познанием.

Что касается четвертого определения прекрасного: «прекрасно то, что познается без посредства понятия как предмет необходимого благоволения», то здесь не узнаем ничего принципиально нового. Суждение вкуса обязательно для всех. Почему? Условие общей оценки, которую предполагает суждение вкуса, есть идея «общего чувства», ба-

зирующегося на известной уже нам «свободной игре познавательных сил». Прекрасное вызывает интерес только в обществе, это средство общения и показатель общительности.

Все рассмотренные четыре определения красоты суммируются в одном: «Красотой вообще (все равно, будет ли она красотой в природе или красотой в искусстве) можно назвать выражение эстетических идей». Красота у Канта немислима без истины, но это разные вещи.

10.3. Кант о прекрасном

Весьма продуктивна мысль Канта: для того чтобы считать что-либо хорошим, нужно всегда знать, каким должен быть предмет, т.е. иметь о нем понятие. Для того чтобы считать что-либо прекрасным, в этом нет необходимости¹. Цветы, свободные зарисовки, без всякой цели сплетающиеся в виде листового орнамента линии ничего не означают, не зависят от какого-либо определенного понятия. И все-таки они нравятся. Прекрасно то, что нравится всем без понятия.

Обращаясь к феномену прекрасного, Кант приводит пример из области созерцания. Вот мы замечаем вдалеке сельский дом. Если бы мы сознавали, что созерцаемый предмет есть дом, то мы должны иметь и представление о различных частях этого дома — окнах, дверях и т.д. Если бы мы не видели частей, то не видели бы и самого дома. Но такое представление о многообразии его частей мы не сознаем, и поэтому само наше представление о мыслимом предмете есть неотчетливое представление.

Если бы мы, как пишет Кант, пожелали далее иметь пример неотчетливости в понятиях, то для этого нам могло бы послужить понятие красоты. Однако в это понятие входят различные признаки, и среди прочих, — что прекрасным должно быть то, что 1) относится к чувствам и 2) нравится всем. Если мы не можем различить многообразия этих и других признаков красоты, то наше представление о ней еще неотчетливо².

По мнению Канта, человек располагает чувственностью и рассудком. Эти способности в процессе познания обнаруживают различие между созерцанием и понятиями. Созерцание имеет свой источник в чувственности, понятия — в рассудке. Это логическое различие между рассудком и чувственностью, по которому последняя доставляет только созерцания, а рассудок, напротив, — только понятия. Обе

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1994. С. 44.

² Там же.

основные способности можно рассматривать еще и с другой стороны и определить чувственность как способность восприимчивости, рассудок как способность спонтанности¹. Знание, как считал Кант, может быть совершенным или с точки зрения законов чувственности, или с точки зрения законов рассудка. В первом случае оно совершенно эстетически, в последнем — логически, т.е. то и другое совершенство, эстетическое и логическое, разного рода: первое относится к чувственности, второе — к рассудку. Следовательно, эстетическое совершенство, в смысле подлинной красоты, может быть полезным для логического совершенства. Однако оно не выгодно для последнего, если в эстетическом совершенстве мы видим не подлинно прекрасное, а нечто раздражающее и возбуждающее, которое нравится чувству лишь в ощущении и относится не только к одной лишь форме, но и к материи чувственности. Рассудок хочет поучать, чувственность — оживлять².

«Субъективная целесообразность» — это уже принцип эстетики, а не телеологии.

В своей философской эстетике Кант дал понятие прекрасного. Он отмечал, что «прекрасно то, что всем нравится без (посредства) понятия». Эстетическая способность суждения для Канта состоит в том, чтобы испытать чувство удовольствия (благорасположения), которое получают от предметов, оцениваемых как прекрасные или возвышенные. Эстетическое удовольствие отличается от просто приятного, которое испытывают в чувствах, и доброго, которое испытывают в моральных отношениях.

Эстетическая оценка произведения искусства, по Канту, заключается в том, что мы получаем удовольствие, идущее не от понятия, а от созерцания формы эстетического предмета. В этом случае эстетическая оценка субъективна, но она выражается так, что получает вроде всеобщее значение. Произведение искусства должно рассматриваться как целесообразное, но эта целесообразность не имеет цели, а потому прекрасное и нравится нам, что мы не имеем практического интереса.

Кант заканчивает анализ эстетической способности суждения рассмотрением возвышенного/основывающегося на чувственном восприятии предметов природы.

Лишь в XVIII в. путем целенаправленного ограничения рационалистических принципов Просвещения удалось утвердить самостоятельные права чувственного познания и тем самым заявить об относительной независимости суждений вкуса от рассудка с его понятиями.

¹ Кант И. Собр. соч. В 8 т. С. 291—292.

² Там же. С. 293.

После Баумгартена Кант в «Критике способности суждения» упрочил значение эстетической проблемы для философской системы. В субъективной всеобщности эстетического суждения вкуса он обнаружил убедительные права эстетической способности суждения по отношению к рассудку и морали.

Самостоятельность «эстетической способности суждения» в рамках кантовской философии связана с тем, что в числе «способностей человеческой души» наряду с «познавательной способностью» и «способностью желания» есть также особая способность, которую Кант называет «чувством удовольствия и неудовольствия». Кроме того, в системе «высших познавательных способностей» Кант выделяет: а) «рассудок», познающий законы природы; б) «разум», познающий законы свободы; в) «способность суждения», которая «осуществляет связь между обеими этими способностями и дает для этого... свои отличительные априорные принципы». Эстетическая способность суждения, таким образом, имеет косвенное отношение к познанию.

Для того чтобы определить, прекрасно нечто или нет, мы, показывает Кант, соотносим представление не с объектом познания посредством рассудка, а с субъектом и испытываемым им удовольствием или неудовольствием посредством воображения (быть может, связанного с рассудком).

10.4. Прекрасное в природе

Кант, тщательно разработавший проблему автономности эстетического, ориентировался прежде всего на прекрасное в природе. И в том, что мы находим природу прекрасной, есть свой смысл. В том, что созидательная мощь природы оборачивается для нас красотой, как будто природа ее раскрывает перед нами, заключен граничащий с чудом нравственный опыт человека. Отличительная черта человека, заключающаяся по Канту, в том, что природа являет ему красоту, имеет религиозно-творческую подоплеку. Это же служит очевидным основанием, опираясь на которое Кант представляет творчество гения, творчество художника как предельное раскрытие возможностей, присущих природе искусства, в котором мы всегда узнаем нечто или пытаемся уловить что-то определенное, хотя, возможно, только с тем, чтобы пре небрежечь этим; в природе нас привлекает неуловимая сила уединенности. Более глубокий анализ эстетического опыта созерцания природы показал, что в определенном смысле это ошибочная иллюзия. По этому поводу Г. Г. Гадамер пишет: «Действительно, мы можем смотреть

на природу только как художественно развитые и искушенные люди. Вспомним, что еще в XVIII в. в путеводителях, говоря об Альпах, употребляли эпитет “страшные”; их первозданная дикость казалась несовместимой с красотой, человечностью, таинственностью бытия. Сегодня, напротив, весь мир убежден, что высокогорные Альпы — это не только естественно и возвышенно, но и подлинно красиво»¹.

10.5. Игра

Игра — непродуктивная деятельность, которая осуществляется не ради практических целей, а служит для развлечения и забавы, доставляя радость сама по себе. Игра отличается как от труда, так и от чисто инстинктивных действий.

Кант ввел в эстетику понятие «свободная игра». Это словосочетание он решительно отнес к эстетике. Древние общественные игры, по мнению Канта, часто служили грекам и римлянам, чтобы сделать божество милостивым к народу и отдельным лицам². Философ полагал, что любая игра «поощряет чувство здоровья», повышает «всю жизнедеятельность», освежает «душевную организацию». Игра непринужденна. Игра развивает общительность и воображение, без которого невозможно познание.

Кант считал, что уподобление изобразительного искусства (по аналогии) мимике, сопровождающей речь, оправдывается стремлением духа художника дать посредством своих образов телесное выражение того, что и как он мыслил, как бы заставить само произведение говорить посредством мимики, — обычная игра нашей фантазии, наделяющей безжизненные вещи в соответствии с их формой духом, который говорит из них.

«Искусство прекрасной игры ощущений (которые возбуждаются извне, но игра которых может обладать всеобщей сообщаемостью) может касаться, — пишет Кант, — лишь соотношения различных степеней настроенности (напряженности) чувства, воспринимающего ощущение, т.е. его тона; и в этом смысле оно может быть разделено на художественную игру ощущений слуха и зрения, т.е. на музыку и искусство колорита»³.

В 70-е гг. XVIII в. Кант сформулировал два важных эстетических понятия — «эстетическая видимость» и «свободная игра». Первым по-

¹ Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 297.

² Кант И. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1994. С. 182.

³ Там же. С. 166.

иятием Кант определил сферу, в которой существует красота, а вторым — ее специфическую особенность (двойственное существование) одновременно в двух планах — реальном и условном. Основная категория эстетики Канта — целесообразность, под которой он понимает соотношение частей и целого. Телеологическая способность мышления выявляет объективную целесообразность в природе, эстетическая создает субъективную целесообразность в искусстве. Кант рассматривает также соотношение категорий прекрасного и возвышенного. Классификация видов искусства, осуществленная Кантом, основана на различии способов выражения эстетических идей. Для восприятия Искусства нужен вкус, для творения — гений.

10.6. Программа эстетического воспитания Шиллера

Эстетика Шиллера не содержит «теории искусства», а относится к теориям «дремлющей красоты». Она связывает эстетическое с действием, а не с созерцанием, отчего его письма часто не причисляют к эстетическим исследованиям. Для Шиллера эстетическое имеет воспитательную функцию в частной и общественной жизни индивида. Эстетическое — это идеальное состояние человека, большее, чем созерцание искусства. Точнее, это — «искусство жить» и быть свободным. Шиллер заимствует концептуальный словарь у Канта, хотя его понимание человека как двойственного чувственно-интеллектуального существа отличается от кантовского. Высокие моральные достижения объясняются не приверженностью долгу, а свободой, к которой человек пролагает путь через красоту. Создание истинно политической свободы, согласно Шиллеру, есть самое совершенное достижение человеческого искусства.

Красота — необходимое условие человеческого бытия, а отнюдь не понятие опыта и не чисто умственный конструкт. Метод Шиллера — не аналитический и трансцендентальный метод Канта и не диалектический опыт Гегеля. Это метод обращения с понятиями, которые применяются на двух уровнях: дескрипции и конструкции, т.е. охватывают соответственно понятия актуального и эмерджентного. На дескриптивном уровне необходим баланс чувственной и рациональной сторон индивидуального бытия. В момент такого равновесия возникает нечто, не являющееся частью актуального, т.е. эмерджентное качество, или красота. Цель самореализации и цивилизации состоит в обоюдной стимуляции противоположных влечений — чувственных и интеллектуальных. Эстетическое не есть свойство одной из них:

движение от актуального к эмерджентному принимает особую форму, что и есть эстетическое. Здесь возникает «влечение к игре», которое и заполняет пропасть между физическим и моральным, должным и сущим.

«Письма об эстетическом воспитании человека» — наиболее значительная из теоретических работ Фридриха Шиллера, выражающая социальные и эстетические взгляды поэта. В них также представлена программа целого направления немецкой художественной мысли последнего десятилетия XVIII — начала XIX столетия. Поначалу¹ в 1793 г. Шиллер задумал изложить свои эстетические взгляды в виде писем к датскому принцу Фридриху-Христиану Августенбургскому. Осенью 1794 г. Шиллер переработал эти письма для печати, дополнив их новыми главами. Полностью «Письма» были напечатаны в журнале '«Оры» за 1795 г.

Эстетическое воспитание Шиллер рассматривает как предмет, который состоит в непосредственной связи с лучшей стороной нашего благоденствия и не в очень отдаленной с нравственным достоинством человеческой природы. Он признает, что его утверждения основаны главным образом на кантовских принципах. В журнальном варианте «письмам» предпослан эпиграф из «Новой Элоизы» Руссо: «Если создает человека разум, то руководит им чувство». Естественное чувство, по мнению Шиллера, в философии искажается, истина в очаге аналитика оказывается парадоксом.

Истинную политическую свободу Шиллер рассматривает как самое совершенное из произведений искусства. Вместе с тем искусство должно покинуть действительность, подняться над потребностью и получить предписание от духовных требований. Утверждая, что путь к свободе лежит через красоту, Шиллер выражает свою концепцию философско-эстетической деятельности. Одновременно он декларирует творческий манифест художника.

«Письма» — одно из крупнейших творений европейской публицистики эпохи Просвещения. На суд разума вынесены пороки нравственности, духовная неразвитость народа, мучительные следствия разделения труда, отчужденность государства от своих граждан, «механическая жизнь» как основа культуры. Шиллер считает, что государство должно уважать в личности не только объективный и родовой, но и субъективный, специфический характер, т.е. уникальность. Человек же двояко может быть противопоставлен сам себе: или как дикарь, когда его чувства господствуют над правилами, или как варвар, когда его правила разрушают его чувства.

Шиллер отвергает и сугубо рационалистическую, и безмерно сентиментальную традиции Просвещения. Он предлагает восстановить утраченную гармонию личности и общества, усматривая этот идеал в античной Греции. Речь идет о воскрешении цельности человека, устранении «разделения внутри человека». Только искусство способно привести человека и весь человеческий род к гармоничному нравственному состоянию, не подавляя при этом физической природы человека.

Ослабление оков гражданского порядка, по мнению Шиллера, приводит к господству грубых и незаконных инстинктов, к одичанию низших и более многочисленных классов. Но и цивилизованные классы демонстрируют расслабление и порчу характера, хотя источником их является сама культура. Мы, как подчеркивает Шиллер, отрекаемся от природы в ее законном поле действия, дабы испытать ее тиранию в нравственном; и, противодействуя ее влиянию, мы заимствуем в то же время у нее наши принципы.

Хотя Шиллер и прославляет древнегреческое общество, усматривая в нем гармонию личности и государства, он тем не менее не отвергает идею прогресса. Нет другого средства к развитию разнообразных способностей человека, кроме их противопоставления. Этот антагонизм, по мнению Шиллера, представляет собой великое орудие культуры. Пока антагонизм существует, человек находится лишь на пути к культуре.

Юнг высоко оценивал роль Шиллера в постановке проблемы, связанной с восстановлением уничтоженной искусством целостности человеческой природы. Эту задачу должно решить искусство более высокого порядка. Юнг отмечает, что Шиллер глубоко ощущал этот конфликт в своей личной жизни и что это столкновение породило в нем жажду и тоску по единообразию и единству, которые могли бы спасти и освободить функции, подавленные и томящиеся в рабском труде, и восстановить утраченную гармонию жизни. Вагнер также был обуреваем этой мыслью и в своем Персифале символически выразил ее в образах потерянного и возвращенного кольца и исцеленной раны. Вагнер пытался выразить это в художественно-символическом образе, а Шиллер — в философском рассуждении. И если он не высказывает этого громко, то достаточно ясно подразумевает. Как бы то ни было, но духовный взор Шиллера направлен более в сторону греческой красоты, нежели христианского учения об искупительной жертве, хотя Юнг замечает, что целью христианства было то, о чем пекся и Шиллер, — избавление от зла.

Впечатления от современных ему событий придали Шиллеру мужество предпринять попытку разрешить конфликт между индивидом и социальной функцией. Это противоречие глубоко ощущал и Руссо. Оно стало для него даже исходной точкой для его труда «Эмиль, или О воспитании» (1762). Однако Шиллер, увлекаясь красотой античного мира, забывает подлинного, будничного грека. В то же время Юнг отмечает, что Шиллер не доверяет красоте. Опираясь на опыт, он даже считает, что красота имеет пагубное влияние: «Куда бы мы ни обратили своего взора в мировое прошлое, мы всюду находим, что вкус и свобода бегут друг от друга и что красота основывает свое господство лишь на гибели героических доблестей». Вряд ли можно считать основополагающим это требование, которое Шиллер предъявляет к красоте. В дальнейшем изложении предмета Шиллер приходит даже к построению обратной стороны красоты, причем с ясностью, не оставляющей желать ничего лучшего. «Итак, если руководиться только тем, чему предшествующий опыт научил относительно влияния красоты, то, конечно, нельзя найти достаточного поощрения к тому, чтобы завивать чувства, которые столь опасны истинной культуре человека; и мы охотнее, невзирая на опасность грубости и жестокости, откажемся от сладкой силы красоты, чем, несмотря на все выгоды утонченности, отдадимся ее расслабляющему влиянию».

Шиллер пытается возвыситься над опытом, иными словами, он старается придать красоте такое свойство, которое ей в опыте не принадлежит. Шиллер полагает, что красоту нужно понять как необходимое условие человечности. Поэтому, развивая идеи художественного просвещения, он говорит о чисто разумном понятии красоты.

Контрольные вопросы

1. Как Кант трактовал феномен незаинтересованности?
2. Что, по Канту, является объектом эстетического интереса?
3. Что такое ноуменальный мир?
4. Каково, по Канту, место эстетики в философской системе?
5. С какого понятия начинается эстетическая система Канта?
6. Каковы, по Канту, основные моменты суждения вкуса?
7. Как выглядит определение красоты по Канту?
8. Что такое гениальность в трактовке Канта?
9. Как Кант интерпретирует феномен прекрасного?
10. Что прекрасного усматривал Кант в природе?
11. Как Кант интерпретировал игру?
12. Каковы основные положения эстетической программы Шиллера?

Литература

- Бычков В.В.* Эстетика: краткий курс. М., 2003.
- Гулыга А.В.* Кант. М., 1994.
- Философия Канта и современность. М., 1994.
- Кант И.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1994.
- Кормин Н.А.* Эстетика и философия. М., 2009.
- Соловьев Э.Ю.* Категорический императив нравственности и права.
М., 2009.
- Философия Канта (История и современность). М., 2006.

ГЛАВА 11. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГЕГЕЛЯ

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770—1831) — представитель немецкой классической философии. Он обнаружил интерес к эстетике уже в молодые годы. Именно она преобладала в его исследовательских экспертизах. Он писал: «Мы должны создать новую мифологию, но та мифология должна стоять на службе идей, быть мифологией разума. До тех пор, пока мы не придадим идеям эстетический, т.е. мифологический характер, *народ* не проявит к ним интереса, с другой стороны, пока мифология не станет разумной, философ будет ее стыдиться. Пора, наконец, чтобы и просвещенный и непросвещенный протянули друг другу руки, пора мифологии стать философской, народу — разумным, философии — мифологической, дабы философы проникли в сферу чувственности. Тогда воцарится вечное единство между ними. Не будет презрительных взглядов, слепого содрогания народа при виде мудрецов и священнослужителей. Только тогда станет возможным *равное* развитие *всех* сил как единичного, так и всех индивидов. Ни одна способность не будет подавляться...»¹ В 1796 г. Гегель утверждал, что высший акт разума, который охватывает все идеи, следует считать эстетическим.

В ту пору Гегель находился под влиянием романтиков. Как и Кант, он полагал, что феномен эстетического может объединить истину и добро. Они соединяются родственными узлами лишь в красоте. Однако позже Гегель переходит от эстетики к логике. В связи с этим выстраивается и иная иерархия, т.е. логика возрастания, форм духа. Последовательность выглядит так: искусство, религия, философия. Свои эстетические представления Гегель изложил в курсах лекций по эстетике, которые он читал в Гейдельбергском, а затем в Берлинском университетах².

Гегель рассматривает в качестве высшего этапа развития идеи абсолютный дух. Он не имеет иной цели, кроме той, которая выражается в стремлении сделать себя своим предметом и выразить через себя свою сущность. Это дух свободный, истинно бесконечный. Он развивается от внешнего чувственного созерцания к представлению и от него к мышлению в понятиях. Гегель считал, что дух, который созерцает сам себя в полной свободе, есть не что иное, как искусство. Дух, кото-

¹ Гегель Г.В.Ф. Первая программа системы немецкого идеализма // Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 212.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика, В 4 т. М., 1968—1973.

рый благоговейно представляет себя, можно рассматривать как религию. Дух, мыслящий свою сущность в понятиях и познающий ее, есть философия. Гегель полагал, что искусство, религия и философия имеют одно и то же содержание. Но формы раскрытия и осознания этого содержания различны. Искусству при этом отводится низшая роль в процессе познания.

Особое внимание Гегель уделял феномену красоты. Отношение человека к миру, к животным раскрывает красоту там, где проявляются свойства, сходные с человеческим совершенством. Красота, по Гегелю, — это чувственная форма идеи. Сфера проявления красоты — видимость, которая располагается между непосредственной чувственностью и идеализированной мыслью. Чувственное в искусстве использует два канала восприятия — зрение и слух, но оно всегда имеет одухотворенный характер.

Но каким образом возникает эстетическое отношение? Гегель пишет: «Вожделение есть та форма, в которой самосознание проявляется еще на первой ступени своего развития. Вожделение здесь не имеет никакого дальнейшего определения, кроме определения его как *влечения*, поскольку это последнее, не получившее определения со стороны мышления, направлено на внешний объект, в котором оно ищет своего удовлетворения»¹.

Гегель создал первую историческую типологию художественной культуры:

- символическая форма (доминировала на Востоке);
- классическая (типична для античной Греции);
- романтическая (возникла в христианской Европе).

Как определяется тип художественной культуры? Критерием оказывается соотношение между художественным содержанием и его воплощением. Символическое искусство, как считал Гегель, еще не нашло подходящей формы для собственного воплощения. Поэтому философ и называет его «предыскусством». Подлинным искусством он называет только классическое, античное, поскольку оно оставило совершенные формы и воплощает столь же совершенное содержание.

Греческую трагедию Гегель считал одним из высших достижений искусства: «...Для подлинно трагического действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип индивидуальной свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения, способность свободно, но по своей воле отстаивать свое дело и его по-

¹ Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Сочинения. В 12 т. Т. 3. М., 1938. С. 216—217.

следствия; а для появления комедии в еще большей степени должно появиться свободное право субъективности и ее уверенного в себе господства»¹.

В романтическом искусстве обнаруживается разрушение гармонии между формой и содержанием. Начинается разрушительный процесс, в котором содержание развивается быстрее, чем форма. Это губительный путь. Искусство вынуждено уступить свое первенство в духовной культуре религии.

Гегель пытался выстроить также морфологию искусства. В дополнение к зрению и слуху он вводил еще и внутреннее чувство, и основанное на нем воображение. Так структурировались три вида искусств: пластические, музыкальные и словесные.

На символической стадии художественной культуры доминировала архитектура; в эпоху классического искусства — живопись, музыка, поэзия.

Философию искусства Гегель рассматривает как учение об идеале и его развитии. Идеал в искусстве проходит ряд ступеней своего развития. Они являются формами искусства, которые дифференцируются в зависимости от соотношения идеи и ее внешнего образа. Символическая художественная форма дает лишь намек на идею. Это искусство характерно для Востока. Когда идея и ее внешний облик полностью соответствуют друг другу, мы имеем классическое искусство. Если внешняя форма не достаточна для воплощения развивающейся идеи, то возникает романтическое искусство.

11.1. Феномен прекрасного

В «Лекциях по эстетике» (первое издание вышло посмертно, в 1832—1845 гг.) Гегель показал, что предметом эстетики является «обширное царство прекрасного, точнее сказать, — художественного творчества». Философ полагал, что эту философскую науку следовало бы назвать «философией искусства» или еще определеннее: «философией художественного творчества»². Прекрасное он понимал как «чувственное явление», как чувственную видимость идеи. Собственно истина и трактовалась им с учетом данного этапа актуализации духа как прекрасное³.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 3. М., 1968-1971. С. 584-585.

² Там же. Т.1. С. 7.

³ Там же. С. 119.

Стремясь познать природу эстетического, Гегель утверждал, что искусство может служить целям легкой игры, удовольствия, украшения быта, занятием досуга. Но в этом случае искусство нельзя считать свободным. Оно в данном контексте не выполняет собственную миссию. Однако у искусства есть и другое предназначение. По глубине познания «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»¹ оно может подняться на ту же высоту, где царствуют философия и религия.

Что побуждает людей заниматься художественным творчеством? Отвечая на этот вопрос, Гегель показывает, что человек является духовным созданием. Именно поэтому он стремится удвоить себя. Его не удовлетворяет существование в качестве предмета природы. Он существует также для себя. Это выражается в том, что он созерцает себя, являет себя себе самому, мыслит. Только через это деятельное для-себя-бытие он становится духом.

Для осознания себя самого человек располагает двумя возможностями. Во-первых, он способен реализовать себя теоретически, поскольку в своей внутренней жизни непременно должен осознать себя для себя самого, ему надлежит понять, чем движимо его человеческое сердце. Именно поэтому человек накладывает отпечаток собственной сущности на внешний мир. Он фактически очеловечивает его. Он «делает это для того, — писал Гегель, — чтобы в качестве свободного человека лишить также и внешний мир его неподатливой чуждости и в форме внешних предметов наслаждаться лишь некоей внешней реальностью самого себя»². Во-вторых, он может воплотить себя в художественных произведениях, выразить свой богатый субъективный мир.

Чтобы выявить сущность прекрасного, Гегель прибегает к иллюстрациям. Отрок, кидающий камни в воду, наслаждается кругами, которые те оставляют на водной глади. Но он также «получает возможность созерцать свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразнейшие явления, поднимаясь наконец до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства»³.

Таким образом, искусство выступает в трактовке Гегеля как одна из форм самоактуализации человека, его воспроизводства во внешнем мире. Эстетическую деятельность Гегель связывает, стало быть,

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. В 12 т. Т. 12. М., 1938. С. 8.

² Там же. С. 33.

³ Там же. С. 33-34.

с многообразными формами человеческой практики. «Всеобщая потребность выражать себя в искусстве проистекает из разумного стремления человека поднять до своего духовного сознания внутренний и внешний мир как некий предмет, в котором он снова узнает свое собственное «я»¹.

Эстетическую деятельность Гегель осмысливал в терминах свободы, спонтанного самовыявления, раскрепощения духа. При этом он различал теоретическое и практическое отношение к предметам внешнего мира. Обретя ту или иную вещь, человек способен потребить ее в качестве некой единичности, особи. Но вместе с тем он невольно обнаруживает стремление понять данную вещь в ее всеобщности, выявить ее скрытую суть, открыть общий закон ее существования.

Здесь проглядывает желание отгородить теоретический интерес к предмету от практически утилитарного, смысл которого сводится лишь к потреблению, обнаружению конкретной пользы. Гегель пишет: «От практического интереса возжелания интерес искусства отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать в его свободной независимости, между тем как возжелание, употребляя свой предмет для извлечения из него правды, разрушает его»².

Гегель рассматривал также функции эстетического познания. Прежде всего он видел смысл искусства не в попытках воспитания, вразумления, исправления. «Искусство имеет своей задачей, — писал он, — раскрыть *истину* в чувственной форме, в художественном оформлении... носит свою конечную цель в самом себе, в самом этом изображении и раскрытии. Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому, не определяют его понятия»³.

Кант сравнивал природный организм с органической структурой художественного произведения. Шеллинг устанавливает два важных различия. Организм рождается целостным; художник видит целое, но творить он может по частям, создавая из них нечто потом уже нераздельное. Природа начинает с бессознательности и лишь в конце приходит к сознанию. В искусстве путь иной: сознательное — начало, бессознательное — завершение начатого труда. Еще одно отличие: произведение природы не обязательно прекрасно, произведение искусства прекрасно всегда. Иначе это не искусство.

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. С. 34.

² Там же. С. 41.

³ Там же. С. 60.

Искусство в широком смысле слова создается двумя различными видами деятельности. Один из них — искусство в узком смысле слова, умение, которому можно научить, которое сопряжено с рассуждением и опирается на традицию. Другой не может быть изучен — это свободный дар природы. Его можно назвать поэзией в искусстве. Поэтическим бессознательным. Эстетика у Гегеля предстает как философия искусства, которая занимает подчиненную ступень в развитии абсолютного духа. Красота, по Гегелю, всегда человечна: мы называем животных красивыми, если обнаруживаем в них свойства, созвучные человеку, — силу, храбрость, добродушие. Красота — это чувственная форма идеи. Вне прекрасного, считает Гегель, нет искусства. Но это не означает, что художник ограничивает свое творчество красотой объективного мира. В состав искусства входит и феномен безобразного. Однако он преходящ. Если художник выносит свой приговор тому, что противоречит прекрасному, далее следует «внутреннее примирение духа». Иначе говоря, безобразное преодолевается красотой, прекрасным.

11.2. Критика принципа подражания

Гегель критиковал упрощенное толкование миметического принципа искусства как подражания. Он считал подобие формальным. Ведь художник, достигая сходства, заботится лишь о том, чтобы правильно подражать. Однако возникает вопрос о том, что представляет собой то, чему мы стремимся подражать. Путем копирования можно создать искусно сделанную вещь, но не произведение искусства. По Гегелю, «искусство призвано раскрыть *истину* в чувственной форме». Но такую задачу невозможно решить путем искания внешнего сходства. Здесь годятся лишь способы «осознания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов», всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов -- единственным ключом для понимания их мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствам»¹.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 2. М., 1968 -1971. С. 319.

11.3. Эстетическое чувство

Среди черновых набросков молодого Гегеля есть один весьма примечательный. При публикации он был озаглавлен «Первая программа системы немецкого идеализма». Речь идет о месте эстетики в системе философского знания. «Я глубоко убежден, — пишет Гегель, — что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Люди, лишенные эстетического чувства, — таковы наши философы-буквоеды (так Гегель называет гегельянцев. — П.Г.). Философия духа — это эстетическая философия»¹.

Гегель пишет об искусстве, «отошедшем в прошлое». В этой формулировке радикально заостряется претензия философии сделать само наше движение к истине предметом познания, познать само наше знание истинного. Согласно Гегелю, задача эта, издавна выдвигаемая философией, только тогда будет решена, когда философия овладеет истиной во всем ее объеме, в масштабе ее исторического развертывания. И вовсе не случайно, что гегелевская философия претендовала прежде всего на возведение к понятию истины христианского откровения.

Наверняка Гегель не считал (да и не мог считать), что вместе с барокко и поздними формами рококо со сцены человеческой истории сошел последний стиль западноевропейского искусства. Когда он говорил, что искусство отходит в прошлое, он имел в виду скорее всего то, что все предшествующее искусство будет восприниматься как отошедшее в прошлое. Он имел в виду, что оно перестает быть само собой разумеющимся, каким являлось в греческом мире, когда служило изображению божественного. В греческом храме скульптура, как и освещенный южным солнцем храм, открытый вечным стихиям, воплощала в себе божественное. Великая скульптура наглядно представляла божественное, изображаемое человеком и в образе человека. Тезис Гегеля заключался в том, что для греческой культуры было очевидным присутствие бога и божественного в формах ее изобразительного, образного самовыражения. С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности бога уже невозможно было адекватно выразить всю истину образным языком поэтической речи, языком искусства. Произведение искусства уже не божество, почитаемое нами. Мысль, что искусство отошло в прошлое, предполагает, что вместе с уходом античности искусство начинает нуждаться в обосновании.

¹ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. М., 1970. С. 212.

Примечательно, что, когда искусство вступило на путь самооправдания, перед лицом окружающего мира оно естественно объединяло в себе общину, общество, церковь и самоощущение художника. И проблема заключается в том, что это естественное, самоочевидное уходит в прошлое, а тем самым уходит в прошлое и общее для всех понимание, — и это характерно уже для XIX в.

Гегелевский тезис имеет в виду именно это. Великие художники стали ощущать — кто больше, кто меньше — свою «бездомность» в обществе, втянутом в индустриализацию и коммерциализацию. Их богемная судьба напоминает участь бездомных комедиантов. В XIX в. художник уже убежден, что между ним и окружающими людьми, т.е. теми, для кого он творит, больше не существует взаимопонимания. В XIX в. художник уже не член некой общности, он сам ее создает, как правило ошибаясь, безмерно много ожидая, претендуя на то, что истина в творчестве зависит только от собственных его форм и собственной обращенности к миру. Таково поистине мессианское сознание художника XIX в.; в своей обращенности к людям он ощущает себя своего рода «новым Мессией». Он несет новое благовествование и, как изгой, платит за это дань, замыкаясь в художественном мире и существуя только ради искусства.

Однако все это ничто в сравнении с тем потрясением, в которое искусство Новейшего времени повергло наше общественное мнение.

Когда во второй половине XIX в. начала расшатываться линейная перспектива — дно из фундаментальных оснований изобразительного искусства, определявшее в течение последних столетий его понимание, это уже предвещало установление новых отношений с традицией.

Конечно, линейная перспектива не самоочевидная данность образного видения и изобразительного творчества. В христианском Средневековье ее вообще не было. Линейная перспектива — это великое научное и художественное достижение человечества — стала обязательной для живописи в эпоху Ренессанса, в эпоху усилившегося увлечения естественно-научными и математическими построениями. Действительно, только постепенный отказ от линейной перспективы открыл нам глаза на великое искусство позднего Средневековья, на то время, когда картина еще не производила впечатления увиденного из окна — от переднего плана и до далекого горизонта, а легко читалась как иероглиф, как идеограмма, духовно наставляющая и одновременно возвышающая нас.

Таким образом, линейная перспектива была исторически преходящей формой изобразительного искусства. Форма разрушалась в ку-

бизме — это обернулось окончательным отрицанием предметного характера изобразительности.

11.4 Проблема идеала

Под идеалом понимается высшая степень ценного или наилучшего. Гегель связывал понятие «идеал» с феноменом прекрасного. Он толковал его через призму человека, человеческой индивидуальности. Поводом для постановки этой проблемы послужила дискуссия вокруг тех идей, которые выдвинул немецкий историк искусства И. Винкельман (1717—1868). Речь шла об отношении идеала к природе. Гегель подверг критике отвлеченное понимание идеала. Сам философ трактовал идеал как тип, который приобретает живое воплощение в живой индивидуальности. «Идеал, — писал Гегель, — представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*...»¹.

Идеал выступает в качестве регулятивного принципа, обеспечивающего возможность совершенствования человеческих поступков, и одновременно критерия их оценки. Идеал в силу своей недостижимости в мире вещей не может выступать реальной целью, понимаемой как конечный результат данной деятельности. Но в то же время идеал кристаллизует представление о позитивных силах истории. Гегель писал: «В искусстве надоели не только... абстрактные идеалы, но и ходячая естественность. В театре, например, все устали от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Нам надоели нелады отцов с женами, сыновьями и дочерьми, заботы, причиняемые им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимость от министров и интриг камердинеров и секретарей; надоели иам также дразги женщин со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными дочерьми — в жилых комнатах. Все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме»².

Итак, идеал в искусстве предполагает не прозаическое бытование, а обоснование пути к совершенству. Мысли Гегеля особенно актуальны сегодня, когда в общественном сознании обнаруживается разочарование во всякой социально-проективной мысли. Как должен вести себя философ, когда желание жить по-человечески парадоксально со-

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 12. М., 1938. С. 165.

² Там же. С. 170.

вмещается с критикой всех разновидностей гуманизма? Когда вера в спасительную миссию науки уживается с разочарованием в сциентизме как мировоззренческой установке? Сегодня в общественном сознании закрепляется убеждение, что в качестве социальных регуляторов равноправно может выступать научная идея, мистическое прозрение или массовая греза.

Искусство, как считает Гегель, должно освободиться от ординарной бытовщины, пошлости, безвкусицы. Это становится очевидным, когда мы знакомимся с анализом Гегелем голландской живописи. Предметом изображения у этих живописцев часто выступали обыденные предметы. Но степень типизации, художественного обобщения была столь значительной, что они оставляли сильное впечатление. Это означает, что художника могут интересовать не только события придворной жизни или манеры высшего общества. Голландцы выставили в качестве тем своего искусства подвиги граждан. «Эта гражданственность и этот дух предприимчивости как в малом, так и в великом, как в собственной стране, так и в далеких морях, это заботливо и аккуратно поддерживаемое красивое благосостояние, радостная гордость, внушаемая сознанием, что все этим они обязаны собственной деятельности, — вот что составляет общее содержание их картин»¹.

Гегель часто обращался к творчеству Гомера. Он ценил способность античного поэта воспроизводить мельчайшие детали реальной жизни. Но Гомер не был писцом действительности. Когда ему нужно было создать словесный портрет Ахилла, он ограничился указанием на высокий лоб, длинные ноги и кривой нос. Других подробностей нет, но они и не нужны, поскольку образ Ахилла оказывается воспроизводимым. Точно так же, замечает Гегель, портретная живопись не фиксирует морщины на коже, веснушки, прыщики. Мускулы и жилы, которые изображает художник, не должны быть столь натуралистическими, как в жизни. «Поэзия, — отмечает Гегель, — всегда будет выделять в своем изображении лишь энергичное, существенное, характерное, и эти существенные для выражения моменты носят идеальный, духовный характер, а не являются просто чем-то существующим в действительности. Если бы художник стал просто излагать реальные подробности какого-нибудь случая, какой-нибудь сцены и т.д., то он сделал бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым»².

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. С. 178.

² Там же. С. 176.

Итак, в истолковании идеала Гегель выделяет две важные стороны. Идеал не оторван от жизни, как это свойственно романтикам, он укоренен в реальности. Но в то же время он не представляет собой приземленной прозы, скучной житейской повседневности. Идеал выражает развитие тех тенденций, которые характерны для настоящего времени, и связан поэтому с выявлением смысла. Если, к примеру, художник изображает человека, то он проявляет интерес к мельчайшим деталям, изображает осанку, черты лица. Но не ради бескрылого правдоподобия, а для обнаружения смысла, существенных сторон личности. Именно поэтому идеал в трактовке Гегеля совпадает с понятиями истины и художественной правды.

Верность реализму Гегель тоже толковал весьма разносторонне. Он сохранял верность «субстанциальному началу», которое находится в фундаменте всех аспектов общественной жизни. Он включал в понятие «действительности» экономические определения общества, его политическую организацию, правовые и семейные отношения, а также образование, науку и религию. Искусство черпает свое вдохновение, обращаясь к многообразию социальных феноменов. Именно поэтому судьба искусства зависит от общественно-исторической динамики. Стало быть, можно выделить в истории периоды, когда искусство находилось в благоприятных условиях развития, и указать на трудные этапы в истории искусства.

Гегель все-таки был далек от идеализации конкретной жизни своей эпохи. Он отмечал, что при развитых правовых и политических отношениях человек утрачивает свободу и инициативу своих действий. «Субстанциальность, — писал он, — теперь уже не представляет собой лишь *особого* достоинства того или другого индивида, и существует сама *для себя*, и развита *всеобщим* и *необходимым* образом во всех своих сторонах до мельчайших деталей. Какие бы правовые, нравственные, закономерные поступки не совершали отдельные лица в интересах и в ходе развития целого, их воля и достижения, как и они сами, остаются всегда чем-то незначительным, всего лишь частным примером по сравнению с целым. Их поступки реализуют единственный случай как нечто совершенно частное, а не всеобщее в том смысле, что данный поступок или случай благодаря этому стал бы законом или выступал бы в явлении как закон»¹.

Прозаичность жизни во всех ее обнаружениях не позволяет искусству развить свой потенциал. Гегель не поэтизировал прошлое и не предлагал вернуться в давние эпохи. Он верил в прогресс, был убеж-

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. С. 192.

ден в том, что правопорядок несет в себе положительные стороны. Хотя при этом он отмечал, что развитые государственные отношения чреваты появлением новых форм человеческой несвободы и зависимости. Человек утрачивает целостность и самостоятельность. «Но мы никогда не перестанем и не можем перестать интересоваться индивидуальной целостностью и живой самостоятельностью, — писал Гегель, — не перестанем испытывать в ней потребность, сколько бы мы ни признавали выгодными и разумными условия развитой организации гражданской и политической жизни. В этом смысле мы можем восхищаться поэтическим устремлением молодых Гёте и Шиллера, их попыткой вновь обрести утраченную самостоятельность образов поэзии в рамках условий Нового времени, которые они имели перед собой»¹.

Итак, источником новой поэзии для Гегеля была борьба за индивидуальную целостность и живую самостоятельность человека. Так, к примеру, оценивая роман как «эпопею» современного общества, Гегель выявил интересный конфликт, который сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Речь идет, с одной стороны, о контроверзе между гражданским обществом, государством, законами, профессиональными занятиями, а с другой — о юношеских возвышенных идеалах об улучшении мира. Философ выражает горечь по поводу постепенной утраты идеальных переживаний, свойственных молодым людям. Они превращаются в обыкновенных филистеров. Между тем борьба за идеалы, по мнению философа, вовсе не лишена смысла.

Философию искусства Гегель рассматривает как учение об идеале и его развитии. Идеал в искусстве проходит ряд ступеней своего развития. Каждая из этих ступеней являет форму искусства. Формы искусства дифференцируются в зависимости от соотношения идеи и ее внешнего образа. Символическая художественная форма дает лишь намек на идею. Это искусство характерно для Востока. Когда идея и ее внешний облик полностью соответствуют друг другу, мы имеем классическое искусство. Если внешняя форма не достаточна для воплощения развивающейся идеи, то возникает романтическое искусство.

Гегель связывает искусство с различными видами человеческой деятельности. Искусство — это первая форма самораскрытия абсолютного духа, второй формой выступает религия.

Первоначальный интерес искусства, как считал Гегель, заключается в том, чтобы поставить перед своим взором и взором других всеобщие существенные мысли. Человек, желая сделать их доступными своему

¹ Гегель Г.В.Ф. Сочинения. С. 204.

представлению, схватывает нечто внутри себя абстрактное, материальное как таковое, обладающее массой и тяжестью, которое способно, правда, принять определенный образ, но не конкретный и истинно духовный. Отношение между содержанием и чувственной реальностью, посредством которой оно должно переходить из представления в представление, становится в силу этого чисто символическим.

Гегель утверждал, что сооружение, которое должно обнаружить для других всеобщий смысл, возвышается здесь лишь для того, чтобы выразить в себе это высшее. Оно есть самостоятельный символ безусловно существенной, общезначимой мысли — некий для себя самого существующий, хотя и беззвучный язык духов. Произведения этой архитектуры должны заставить задуматься, пробудить всеобщие представления, не являясь при этом только оболочкой и окружением уже сформированного для себя смысла.

Поэтому, согласно Гегелю, форма, через которую просвечивает это содержание, не может быть признана только знаком, подобно водружаемому у нас над могилами крестам или нагроможденной груде камней в память о сражении. Хотя подобные знаки и способны вызывать представления, все же крест, груда камней не указывают сами по себе на то представление, которое они должны вызывать. Они могут столь же хорошо напоминать о многом другом.

11.5. Абсолют и красота

То, что хочет сказать Гегель, легче всего понять, если подойти к эстетике с точки зрения человеческого познания Абсолюта. Во-первых, Абсолют можно почтить сообразно чувственной форме красоты, как она проявляется в природе или, более адекватно, в произведении искусства. Гегель тем самым развил шеллинговскую теорию метафизической значимости искусства. Во-вторых, Абсолют постижим в форме образного или символического мышления, которое выражается на языке религии. В-третьих, Абсолют можно постичь чисто понятийно, т.е. в спекулятивной философии.

Таким образом, искусство, религия и философия — все они имеют дело с Абсолютом. Бесконечное божественное бытие есть, так сказать, содержание или предмет всех трех духовных деятельностей. Но хотя содержание то же самое, форма различна. Иными словами, Абсолют по-разному постигается в этих деятельностях. Имея одинаковое содержание или предмет, искусство вместе с религией и философией принадлежит сфере абсолютного духа. Однако различие формы пока-

зывает, что они являются различными стадиями жизни абсолютного духа.

Итак, философия абсолютного духа состоит из трех главных частей — философии искусства, философии религии и того, что можно назвать философией истории. И поскольку Гегель приступает к делу диалектически, показывая, как искусство переходит в религию или нуждается в таком переходе и как религия в свою очередь нуждается в переходе в философию, то важно понять, в каком смысле временной элемент входит в диалектику, в каком — нет.

В своей философии искусства Гегель не ограничивается чисто абстрактным изложением сущности эстетического сознания. Он обозревает историческое развитие искусства и пытается показать развитие эстетического сознания до точки, в которой оно требует перехода в религиозное сознание. Сходным образом в своей философии религии он не ограничивается изображением сущностных черт или моментов религиозного сознания: он обозревает историю религии от первобытной до абсолютной религии, христианства, и предпринимает попытку выявить диалектическую матрицу развития религиозного сознания вплоть до пункта, в котором оно требует перехода на точку зрения спекулятивной философии. Здесь, стало быть, некая смесь временного и вневременного.

С одной стороны, реальное историческое развитие искусства, религии и философии — все это временные процессы. Это достаточно очевидно. Скажем, по времени классическое греческое искусство предшествовало христианскому искусству, а греческая религия была раньше христианской религии. С другой стороны, Гегель, как отмечает английский историк философии Ф. Коплстон, не настолько глуп, чтобы полагать, что искусство прошло через все свои формы, прежде чем на сцене появилась религия, или что до появления абсолютной религии не было философии. Он так же хорошо, как и все остальные, осознавал, что греческие храмы были связаны с греческой религией и что в Греции были философы. Диалектический переход от понятия искусства к понятию религии и от понятия религии к понятию философии сам по себе имеет вневременной характер. Иначе говоря, это в сущности понятийное, а не временное или историческое продвижение¹.

Этот момент может быть выражен следующим образом. Гегель мог бы ограничиться чисто понятийным движением, единственным предшествованием в котором было бы логическое, а не временное. Но жизнь духа — это историческое развитие, в котором одна форма искус-

¹ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М., 2004. С. 266.

ства идет за другой, одна стадия эволюции религиозного сознания следует за другой и одна философская система сменяет другую. И Гегель показывает диалектические матрицы, проявляющиеся в истории искусства, истории религии и истории философии. Поэтому философия абсолютного духа, как он излагает ее, не может абстрагироваться от всякой временной последовательности. Значит, она имеет два аспекта. Конечно, отделить их друг от друга не всегда просто. Но в любом случае мы лишь обесмыслим учение Гегеля, полагая, к примеру, будто он считает, что религия началась, когда закончилось искусство. И что бы ни думали некоторые авторы относительно того, что должен был бы сказать Гегель, по мнению Коплстона, он рассматривал искусство, религию и философию в качестве постоянных видов деятельности человеческого духа. Он мог считать, что философия является высшей из этих деятельностей. Но из этого не следует, что он воображал, будто человек когда-нибудь станет чистым мышлением.

Не отрицая возможности красоты в природе, Гегель настаивает, что красота в искусстве гораздо выше. Ибо художественная красота есть непосредственное творение духа; она есть самопроявление духа. А дух и его обнаружения выше природы и ее феноменов. Поэтому Гегель сосредоточивается на красоте в искусстве. Можно, разумеется, пожалеть, что он недооценивает природную красоту как проявление божественного. Но, учитывая конструкцию его системы, он едва ли мог поступить иначе, чем сосредоточиваться на художественной красоте. Ведь он оставил философию природы позади себя и взялся за философию духа.

Коплстон спрашивает: если о художественной красоте говорится, что она есть чувственное свечение или видимость идеи, то что означает это положение? Ответ весьма прост. Идея есть единство субъективности и объективности. И в прекрасном произведении искусства это единство выражается или представляется в единстве духовного содержания и внешнего или материального воплощения. «Искусство имеет своей задачей представление идеи для непосредственного созерцания в чувственной форме, а не в форме мышления или чистой духовности. А ценность и достоинство этого представления заключаются в соответствии и единстве двух аспектов — идеального содержания и его воплощения, так что совершенство и мастерство в искусстве и согласие его произведения с его сущностным понятием зависит от степени внутренней гармонии и единства, с которыми выполнено взаимопроникновение идеального содержания и чувственной формы»¹.

¹ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. С. 267.

Гегель не хочет сказать, что художник осознает тот факт, что его произведение есть проявление природы Абсолюта. Не имеет в виду он и того, что человек не способен оценить красоту произведения искусства, если он не осознает этого. Как художник, так и зритель могут чувствовать, что это произведение, так сказать, просто хорошо или совершенно в том смысле, что добавление или отнятие у него чего бы то ни было испортило бы или исказило его. Они оба могут чувствовать, что это произведение в каком-то неопределенном смысле есть выражение «правды». Но из этого не следует, что кто-то из них может раскрыть метафизическое значение произведения искусства — неважно себе или кому-нибудь еще. Не свидетельствует это и о каком-то дефекте эстетического сознания. Ведь именно философия, а не эстетическое сознание отчетливо или рефлексивно постигает метафизическую значимость искусства. Иными словами, это постижение возникает из философской рефлексии по поводу искусства. А это — нечто совершенно иное, чем художественное творение. Великий художник может быть очень плохим философом или вообще не философом. И великий философ едва ли способен написать прекрасную картину или сочинить симфонию.

Итак, в совершенном произведении искусства имеется полная гармония идеального содержания и его чувственной формы или воплощения. Эти два элемента проникают друг в друга и сливаются воедино. Но этот художественный идеал достижим не всегда. И различные возможные типы отношения этих двух элементов дают основные типы искусства.

Во-первых, имеется такой тип искусства, в котором чувственный элемент преобладает над идеальным содержанием в том смысле, что последнее не овладело средством своего выражения и не просвечивает сквозь чувственную вуаль. Иными словами, художник скорее намекает на свой замысел, чем выражает его. Здесь двусмысленность и дух тайны. И этот тип искусства — символическое искусство. Его можно обнаружить, к примеру, у древних египтян. Гегель отмечает: «Именно в Египте мы должны искать самую совершенную иллюстрацию символического способа выражения относительно как его специфического содержания, так и его формы. Египет — страна символа, ставящая себе духовной задачей самоистолкование духа, но реально не способная выполнить его». И в Сфинксе Гегель видит «символ всего символического». Он — «объективная загадка».

Гегель делит символическое искусство на подчиненные фазы и обсуждает различие индийского и египетского искусства и религиозной

древнееврейской поэзии. Символическое искусство, по его мнению, лучше подходит для детства человечества, когда мир и сам человек, природа и дух кажутся таинственными и загадочными.

Во-вторых, мы имеем такой тип искусства, в котором духовное, или идеальное, содержание сплавляется в гармоническое единство с чувственной формой. Это — классическое искусство. Если в символическом искусстве Абсолют представляется таинственным, бесформенным Единым, которое скорее предполагается, чем выражается в произведении искусства, то в классическом искусстве дух представляется в конкретной форме в качестве самосознающего индивидуального духа, чувственным воплощением которого является человеческое тело. Этот тип искусства, стало быть, по преимуществу антропоморфичен. Боги есть просто прославленные люди. И поэтому ведущее классическое искусство — скульптура, представляющая дух в виде конечного воплощенного духа.

Гегель связывает классическое искусство с древними греками. В великих произведениях греческой скульптуры мы находим совершенный союз духа и материи. Духовное содержание просвечивает сквозь чувства; оно выражается, а не подразумевается в символической форме. Ведь человеческое тело, как оно изображается Праксителем, есть ясное выражение духа.

11.6.0 романтическом искусстве

И все же «классическое искусство и его религия красоты не полностью удовлетворяет глубины духа». И перед нами третий главный тип искусства, а именно романтическое искусство, в котором дух, чувствуемый в качестве бесконечного, стремится, так сказать, выплеснуться из своего чувственного воплощения. Но дух не есть просто единичный конечный дух, соединенный с единичным телом: он есть божественное и бесконечное. И в романтическом искусстве, по всем своим целям и устремлениям являющемся искусством христианского мира, никакое чувственное воплощение не ощущается адекватным духовному содержанию. И это не случай символического искусства, когда духовное содержание скорее не выражается, а подается в виде намека, поскольку дух еще не понят как таковой и остается загадочным, шарадой или проблемой. В этом случае дух постигается таким, каков он есть, а именно в качестве бесконечной духовной жизни Бога и поэтому выходящим за пределы любого конечного чувственного воплощения.

Романтическое искусство, согласно Гегелю, занимается жизнью духа, которая есть движение, действие, конфликт. Дух должен умереть, чтобы жить. Иными словами, он должен переходить во что-то, что не есть он сам, чтобы он мог вновь подняться для того, чтобы стать самим собой, — истина, выраженная в христианстве, учении о самопожертвовании и воскрешении, прежде всего иллюстрирующемся жизнью, смертью и воскресением Христа. Типичными романтическими искусствами поэтому будут те, которые лучше всего приспособлены для выражения движения, действия и конфликта. И таковыми являются живопись, музыка и поэзия. Архитектура меньше всего приспособлена для выражения внутренней жизни духа и представляет собой типичную форму символического искусства. Скульптура лучше, чем архитектура, приспособлена для этой цели, но она сосредоточена на внешнем, на теле, и ее выражение движения и жизни очень ограничено. В поэзии же медиум словесен, т.е. состоит из чувственных образов, выраженных в языке, и она лучше всего подходит для выражения жизни духа.

Эта привязка конкретных искусств к определенным общим типам искусства не должна, однако, быть понята в каком-то исключительном смысле. Архитектура, к примеру, прежде всего связана с символическим искусством, потому что, будучи способна выражать тайну, она менее всего из всех изящных искусств подходит для выражения жизни духа. Но сказать так не значит отрицать существование форм архитектуры, характерных для классического и романтического типов искусства. Так, греческий храм, совершенный дом антропоморфного божества, — очевидный пример классической архитектуры, а готика — пример романтической архитектуры — выражает чувство выхода божественного за пределы сферы конечности и материи. В противоположность греческому храму мы можем видеть, что «романтический характер христианских церквей состоит в том, как они вырастают из земли и воспаряют ввысь».

Сходным образом и скульптура не ограничена классическим искусством, даже если она и является характерной классической формой искусства. Живопись, музыка и поэзия тоже не ограничиваются романтическим искусством.

Итак, если рассматривать искусство исключительно само по себе, то можно сказать, что высший тип искусства — тот, в котором духовное содержание и чувственное воплощение находятся в совершенном гармоническом созвучии. Таково классическое искусство, ведущей характерной формой которого является скульптура. Но если рассматривать эстетическое сознание как стадию самопроявления Бога или как некий

уровень развития человеческого познания Бога, то следует сказать, что высшим типом является романтическое искусство. Ведь, как мы видели, в романтическом искусстве бесконечный дух стремится сбросить чувственную вуаль, факт, становящийся наиболее очевидным в поэзии. Конечно, до тех пор, пока мы вообще остаемся в сфере искусства, обнажить чувства полностью не удастся. Но романтическое искусство дает точку перехода от эстетического к религиозному сознанию. Иными словами, осознавая, что никакое материальное воплощение не адекватно для выражения духа, ум переходит от сферы искусства к сфере религии. Искусство не может удовлетворять дух в качестве средства постижения его собственной природы.

11.7.0 Будущем искусства

Неправомерно считать, что Гегель пророчествовал о смерти искусства. Речь идет о том, что, оценив духовный контекст нашего времени, нельзя не убедиться в отходе от онтологического подхода к феномену искусства, который уступит место эстетическому подходу. Если с точки зрения гегелевских тезисов искусство в его наивысшем назначении действительно безвозвратно отошло в прошлое, то является ли это по-настоящему большой потерей? Быть может, эту потерю надо приветствовать как освобождение и признак того, что человечество приходит к своей зрелости?

Основная задача, стоящая перед нами, — показать несводимость позиции Гегеля к многочисленным пророчествам о близящейся смерти искусства. Гегель никогда не стремился доказать, что у искусства в принципе нет будущего. Его мысль состояла в том, что в рамках европейской культуры искусству не может быть гарантирована та роль, которая отводилась ему в Средние века. Ограничивая функцию и внутренние способности искусства, Гегель тем не менее утверждал, что в современную эпоху искусство безвозвратно утратило присущие ему истинность и жизненность.

Исходные посылки Гегеля в понимании искусства таковы.

1. Истинное искусство превосходит возможности нашего рационального восприятия.
2. Искусство призвано вскрывать суть реальности, и потому оно органически связано с истиной;
3. Искусство требует прозрачности, постижимости, и, следовательно, только то может претендовать на истинность, что поддается восприятию.

Эти три посылки, безусловно, несопоставимы. Связывая искусство с истиной, Гегель в то же время дает такое определение истины, которое вступает в противоречие с сущностью искусства: искусство требует загадочности и тайны, а истина — принципиальной постижимости. Подобная несопоставимость трех тезисов не заставляет Гегеля вынести искусство за рамки истины. Скорее он предпочитает понимать искусство как нечто, не достигшее пока статуса абсолютной истины. Поэтому искусство остается необходимым лишь до того времени, пока человек не в состоянии приблизиться к познанию абсолютной истины более адекватными способами. Именно в этом смысле надо понимать гегелевское соотнесение искусства с прошлым. Искусство в его наивысшем призвании выступает для человека своеобразным пройденным этапом.

Контрольные вопросы

1. Что, по Гегелю, можно считать эстетическим?
2. Почему Гегель считал возможным объединение истины и добра?
3. Какова, по Гегелю, истинная типология художественной культуры?
4. Что Гегель считал высшим достижением искусства?
5. Как выглядит, по Гегелю, обширное царство прекрасного?
6. Почему люди занимаются художественным творчеством?
7. Что заставило Гегеля критиковать теорию подражания?
8. Что такое эстетическое чувство в трактовке Гегеля?
9. Как Гегель связывал Абсолют и красоту?
10. Каково отношение Гегеля к романтическому искусству?
11. Каким, согласно Гегелю, будет искусство в грядущем?

Литература

- Виндельбанд В.* Избранное. Дух и история. М., 1995.
Гуревич П.С. Философия : учебник для психологов. М., 2004.
Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М., 2004.
Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения. В 2 т. М., 1987.

ГЛАВА 12. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ШЕЛЛИНГА И РОМАНТИКОВ

12.1. Эстетика Шеллинга

Немецкий философ Ф. Шеллинг (1775—1854) обозначал формы различности Абсолюта как потенции. Их возникновение рассматривалось как эманации Абсолюта. На этой основе Шеллинг развернул онтологическую эстетику. Она была систематизирована им в «Философии искусства» (1804). Наследие Шеллинга можно характеризовать как эстетику теоретического мистицизма, приближающую человека к искусству и научающую ходить путями Бога. Она внутренне соединена с осмыслением самой возможности трансцендентальной философии, позволяющей уяснить, как Бог полагает вне себя сознание самого себя. Шеллинг считает, что мистическое в равной степени присутствует и в творческих состояниях, и в религиозном откровении, и в индивидуальном чувстве, т.е. во всех феноменах, которые оказываются контрроверзой рационализму.

Подлинным первичным чувством всего человечества, по Шеллингу, является чувство того, что все исходит от Бога, но сам он не привязан ко всему этому, более того, он не связан даже с собственным бытием. В божественном бытии Шеллинг усматривает некое первобытие и действительно существующее, трансцендентное бытие, к которому как раз и не обращается рационалистически ориентированная философия. Она имеет дело прежде всего с тем, что существует и в силу этого может быть описано, освоено рассудком. Между тем сверхсущее не предполагает переступить в бытие. Если же это происходит, то оказывается результатом свободного деяния, а не продуктом необходимости.

Шеллинг убежден в том, что корпус знания — это не только дискурсивное знание. В него входит также гнозис, добытый путем особых практик. С этой точки зрения представляет интерес характеристика Шеллингом так называемого эмфатического знания. Оно противопоставлено действительному, конкретному, тяготеет к возможному, не реализованному. Именно оно порождает множественность возможных контекстов.

Главный вклад Ф. Шеллинга в художественную культуру — философия искусства. Наряду с «Системой трансцендентального идеализ-

ма» «Философия искусства» принадлежит к тем трудам философа, которые имеются в русском переводе. Отношение большинства людей к искусству, согласно Шеллингу, напоминает отношение к прозе мольеровского Журдена, который удивляется, как это он всю свою жизнь говорил прозой, сам того не подозревая. Очень немногие задумываются над тем, что уже язык, посредством которого они изъясняются, есть совершеннейшее произведение искусства. Присутствуя на театральных представлениях, читая стихи, слушая музыку, люди не пытаются определить причины гармонии, не задумываются над тем, каким образом художник овладевает их чувствами. Сам художник зачастую не может объяснить этого. Философ видит сущность искусства глубже, чем художник¹.

* * *

Перед нами философский текст. Прежде чем понять, кому он принадлежит, какое, содержание выражает, что подчеркивает, очень внимательно прочитаем его:

«Природа! Окруженные и охваченные ею, мы не можем ни выйти из нее, ни глубже в нее проникнуть. Непрошенная, неожиданная, захватывает она в вихрь своей пляски и несется с нами, пока, утомленные, мы не выпадем из рук ее.

Она творит вечно новые образы; что есть в ней, того еще не было; что было, не будет, все ново, а все только старое. Мы живем посреди нее, но чужды ей. Она вечно говорит с нами, но тайн своих не открывает. Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой власти. Она — все. Она сама и награждает, и наказывает, и мучит. Она сурова и кротка, любит и ужасает, немощна и вселюбяща. Все в ней непрестанно. Она не ведает прошедшего и будущего; настоящее ее — вечность. Она добра. Я славословлю ее вместе со всеми ее делами. Она всеумудра и тиха. Не вырвешь у нее признания в любви, не выманишь у нее подарка, разве добровольно подарит она»².

Не правда ли, своеобразный текст? Природа поэтизируется, но не застылая, неподвижная, а живая, текучая... Человеку, прочитавшему много философских текстов, легче догадаться, кто же автор этих строк. Но попробуем и мы с вами представить себя в роли исследователей. Тем более что долгое время никак не могли точно сказать: кто же мог выразить такое отношение к природе? Кто же автор этого фрагмента? С чего начнем наш поиск?

¹ Гулыга А.В. Шеллинг: философские биографии. М., 1994. С. 149.

² Цит. по кн.: Гулыга А.В. Шеллинг: философские биографии. М., 1994. С. 120—121.

Когда мог появиться такой текст? Конечно же, не в античной философии. Почему? Потому что во времена античности каждое дерево, каждый источник, каждая река, каждый холм имели своего местного духа-хранителя. Прежде чем срубить дерево, разрыть гору, остановить ручей, человек был обязан сделать жертвоприношение. Стало быть, природа тоже поэтизировалась. Однако язык греческих мыслителей был более строгим, сдержанным. Да, природа воспринималась ими как нечто прекрасное, но она уподоблялась господствующему миропорядку.

Природа в представлении античных философов — это все, что есть, сущее. Соответственно человек не выделяется из природы. Он внутри нее, как ее частичка.

Автор же приведенных строк отнюдь не сливается с природой. Про античного грека можно сказать: «Я вместе с природой». А здесь иное: «Я созерцаю природу». Судя по этому фрагменту, позволительно сказать: «Природа вовсе не такая, как она сама по себе, она целиком рождена моим воображением. У природы такие свойства, какие я мог увидеть: она сурова и кротка, любит и ужасает». Нет, эти строчки рождены не в античности.

Тогда, может быть, текст появился в Средние века? Во-первых, он инносказателен, аллегоричен, а насыщенность образами — характерная черта средневековой философии. Но тут иное. Во-вторых, в тексте нет ничего религиозного, скорее наоборот, картина природы обезбожена. Ни слова о Творце, ни одной ассоциации с ним. Природа в сознании автора философского текста живет сама по себе, она всеумдра и тиха. К тому же в Средние века родилось уже иное, нежели в античности, отношение к природе.

Уже в начале IX в. стало осознаваться новое, по сути эксплуататорское, отношение к природе. Это отразилось, в частности, в оформлении франкских иллюстрированных календарей, где 12 месяцев олицетворялись пассивными аллегорическими фигурами. В новых же календарях месяцы стали изображать в виде пахарей, жнецов, лесорубов, мясников, т.е. в виде человеческих фигур, занятых покорением мира. Человек и природа здесь разведены. Люди не живут внутри природы, а господствуют над ней.

Вновь перечитаем интересующий нас текст — поэтическое описание природы. Можно ли населить изображенную природу лесорубами, пахарями? Нет, такое просто немыслимо. В представлении автора природа — это стихия, независимая от человека, не подвластная ему. «не выманишь у нее подарка». А кроме того, вот интересное признание: «Мы постоянно действуем на нее, но нет у нас над ней никакой вла-

сти». Жнец и лесоруб так не сказали бы. Отчего же нет власти, когда мы вырубает деревья, снимаем урожай... Это вовсе не подарок природы, а результат нашего усердия... Мы — хозяева.

Пойдем дальше вдоль череды веков и заглянем в эпоху Возрождения — время, когда началось обмирщение (обезбоживание) мира. То, что прежде считалось Божьей милостью, отныне приписывается человеку. Он — средоточие всего. Меняется отношение к человеку, меняется и отношение к природе. Если когда-то она была лишь объектом воздействия, то теперь становится предметом активной эксплуатации — интеллектуальной и промышленной. Она не просто поприще для человеческой деятельности, а мастерская.

Именно мастерской назвал природу английский философ Фрэнсис Бэкон. У него есть одно выразительное сравнение ученого с палачом. Как палач добывает признание у подсудимого пытками, так и ученый экспериментом вырывает у природы (натуры) ее тайны. Ученый-естествоиспытатель! Важнейшую задачу науки он видел в покорении природы и в целесообразном преобразовании культуры на основе познания природы.

Однако похожа ли описанная в нашем отрывке природа на мастерскую? Ни в коей мере. Автор любит природу, созерцает ее. Но ее тайны кажутся ему неподдающимися разгадке. Философ, имя которого мы хотим угадать, называет тайны природы: «непрошенная, неожиданная, захватывает она в вихрь своей пляски», «она творит вечно новые образы». Но к объяснению этих секретов природы автор даже не приступает. Он хочет сохранить их таинственное мерцание, а вовсе не прояснить, как это пытался бы сделать Бэкон.

Описание природы, как уже ясно, не похоже ни на античность, ни на Средневековье, ни на Возрождение. Так, может быть, эти строчки родились в XVIII в.? Уже говорилось, что выраженное отношение к природе, без сомнения, родилось в такое время, когда философствование оказалось свободным от чисто религиозного почитания. А именно в XVIII столетии идея Бога подвергается особенно интенсивной критике. Впрочем, не только эта идея. Все, чем традиционно занимались философы: природа, история, общество, нравственность, религия, — все это стало объектом их обостренного внимания.

В XVIII в. благословлялся единственный дар человека — Разум. На него возлагались огромные надежды. Философы осознали невыносимый потенциал человеческого сознания, они ценили только всепроникающий разум. Но ведь вокруг много бесформенного, стихийного. Могли ли философы, увлеченные рассудком, поэтизировать эти хля-

би, лишённые порядка и гармонической упорядоченности? Могла ли слепая природа оказаться объектом восхищения? Напротив, она неорганизована и бессознательна. Её надо укротить, подчинить разуму. Но в тексте, который прокладывает для нас маршруты сквозь века, природа — скорее объект любовного созерцания, нежели критики. Она существует как бы рядом с миром человеческой активности, параллельно человеческому разуму.

Перечитывая текст, обратили ли вы внимание на одну особенность восприятия природы, которая в нём выражена? Сразу подчеркнем: в этой особенности лежит ключ к разгадке тайны. Природа в изображении неизвестного нам философа очеловечена: она, как живое существо, говорит, пляшет, любит, ужасает, т.е. ей приданы человеческие качества. Она живет по человеческим меркам и в то же время отделена от человека. Это поразительная общность двух разделенных сущностей!

Конечно, такое описание природы было возможно только в XIX в. В этом отрывке сфокусирован опыт романтического переживания мира, в нём нет божественных аллегорий, но есть трепетное и взволнованное обожание природы. Мы не найдем у автора сурового аскетизма, растворенности в природе, слияния с ней или отчуждения от нее, но у него есть ощущение ее грозности, ее величия. Более того, при всей своей особости она органично соотносится с миром человека, который через нее передает свои человеческие чувства.

Без специальной философской подготовки, без исследовательского опыта догадаться, кто автор приведенного отрывка, невозможно. Даже для специалистов, историков философии это было не просто. Долгое время данные строчки приписывали Гёте, который восхищался природой и поэтизировал ее. Даже сам поэт на склоне лет думал, что, может быть, он и в самом деле написал такое в юношеские годы. Гёте жил долго и в принципе мог создать подобные строки. Издатели даже включили этот отрывок в сборник его избранных произведений. Однако не надо забывать, что Гете был не только поэтом, но и крупным ученым-натуралистом. Такая романтическая восторженность у Гете в зрелом возрасте была невозможна.

Романтическая восторженность и обожествление природы — а ведь это пантеизм (культ природы)! Вот ключ к авторству прекрасных строк! Их создал немецкий романтик и философ Фридрих Шеллинг. Отрывок «Природа» написан именно тогда, когда он обратился к философскому постижению природы. Здесь и благоговейное отношение к прародительнице, и стремление объять ее тайны. О насилии над природой и речи быть не может: человек наполнен трепетным чувством

к ней. Он даже клянется ей в любви и верности. И совсем не уверен в своих силах.

Если просветители восхищались природой возделанной, организованной, приносящей обильные урожаи, т.е. укрощенной и служащей человеку, то романтики предпочитали возвышенные горные пейзажи, бушующую морскую стихию. Романтики находят в природе образ постоянства, цикличности (день и ночь, времена года). Именно в этот образ постоянства вплетается человеческая жизнь. Через нее же проходит нить всеохватного исторического движения. Романтики захваченные красотой первородного хаоса стихий.

12.2. Эстетика романтиков

12.2.1. Юные романтики

В конце эпохи Просвещения в Европе появились странные молодые люди. Они выглядели весьма экзотично. Многие из них носили кинжалы и плащи. Эти люди отвергали столь очевидные ценности эпохи, как материальное благополучие, размеренность и благоденствие жизни, прозаический расчет и здравый смысл. За прозой реальности они видели совсем иной мир — призрачный, радостный, неизмеримый и духовный. Молодые люди отказывались жить по заветам отцов. Они подвергали сомнению и даже осмеивали их традиции и законы. Радикально другими оказывались и облюбованные ими образы красоты.

Мало кто догадывался в ту пору, что Европа стоит на пороге новой культурной эпохи — романтизма. «Немецкие романтики, — пишет отечественный исследователь Александр Львович Доброхотов, — пожалуй, острее других своих современников ощутили, что все происходящее — это отнюдь не временное отклонение от идеалов Просвещения, а какой-то естественный и глубинный результат их развития».

Романтизм (*фр.* — *romantisme*) — идейное и художественное движение в европейской культуре, которое охватило все виды искусства и науку и расцвет которого пришелся на конец XVIII — начало XIX в. Романтики высказали мысль о том, что жизнь человека, его представления о красоте гораздо богаче, чем это продиктовано окружающей средой, социальным контекстом. Индивиду вообще тесно в имеющемся историческом пространстве. С помощью воображения он легко переносит себя в иные культурные миры, многие из которых он сам и творит. Отрекаясь от видимой, осязаемой действительности, романтик вступает в неизведанные зоны собственного бытия. Преображая реальность, он постигает в себе нечто уникальное, независимое, при-

надлежащее только ему как живому существу. Здесь открывается простор для самого неожиданного проекта жизни и красоты.

Романтики оценивали человека как особый род сущего. Никакое иное живое создание не способно открывать в себе беспредельные миры. Отсюда чрезвычайно обостренное внимание к человеческому самочувствию, тончайшим нюансам человеческих состояний, трудно фиксируемым, текучим, зыбким... Понятно, что романтическое сознание не только воспроизводило идею самобытной индивидуальности, но и создавало принципиально иное представление о богатстве и неисчерпаемости личностного мира. Не случайно в XX в. австрийский писатель Стефан Цвейг (1881—1942) отметил, что со времен Возрождения Европа не видела такого чистого духовного подъема, как романтизм, такого прекрасного поколения, как романтики.

Приковывая внимание к необычным состояниям духа, романтики углубили представление о внутренней жизни человека вообще. Предельное духовное напряжение, экстатический подъем, творческий взлет и созерцательное прозрение — вот приметы романтического сознания. Однако, несмотря на такие четкие установки, романтическое мироощущение вовсе не было закрытым. Внутри этого типа чувствования формировалась особая отзывчивость, открытость сознания. Романтик готов уловить созвучное ему состояние души, проникнуть в его строй, воспринять зов другого человека. Свои представления о красоте романтики пытались выразить в поэзии.

Романтики считали, что поэзия — это искание и нахождение красоты, доступной человеку. Молитва есть самооткровение души, а поэзия — истончение души, тоже преодолевающее земную ограниченность. Такие лермонтовские строчки, как «звезда с звездой говорит» могут родиться раз в столетие. Поэзия по-новому открывает слова, вскрывает их, встречает их уже в новом мире. Она, по мнению романтиков, есть открытие вещей и их сокрытие. Когда человек скитается вдали от истины, мир становится для него запыленным. Мир человека надо непременно выветривать, иначе в нем можно задохнуться. Доставлять человеку чистый воздух горного мира дано молитве. И молитва поручает поэзии быть ее помощницей.

Традиционное представление о романтике как неисправимом индивидуалисте и эгоцентрике нуждается в исправлении. Образ человека в романтизме сопряжен с постоянной и острой тоской по человеческой невосполненности, незавершенности. Такое рассогласование человека с самим собой явилось мощным духовным импульсом для возможного, порой реализуемого только в сфере грез, устранения собственной одно-

сторонности. Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей у многих романтиков соседствовали с мотивами «мировой скорби», «ночной стороны души».

Романтики пересмотрели все образы, которые имеют отношение к прекрасному. Иными оказались у них природа, человек, вселенная, душевная жизнь, величие красоты, возвышенное...

12.2.2. Культ природы

Романтики видели в природе не «порождение своего беспорядочного воображения, а абсолютную реальность (культ природы свел их с Шеллингом). Природа — объект не покорения, а поклонения. Поэзия, искусство — средства проникнуть в ее тайны, не нарушив первоизданной гармонии. У поэта и подлинного естествоиспытателя общий язык — язык самой природы. Только полная гамма развитых человеческих потенций делает человека природным существом, ведет к слиянию с природой.

Романтики умели не только мечтать и грезить о далеком, несбыточном, но и находить свои идеалы в близком, повседневном, человеческом. Кто обвинит их в противоречивости? Противоречий полна сама жизнь. А она для романтиков выше всего. Они чужаются абстрактного мышления, видя в нем если не умершее чувство, то, во всяком случае, жизнь серую и чахлую. В литературе они ищут универсальную форму, которая полнее всего соответствовала бы богатству жизни.

12.2.3. «Жрец искусства»

Романтики создали культ художника, т.е. — создателя красоты. Гёте назвал художника богоравным, помазанником Бога. Романтики говорили о «жреце искусства» как высшем среди смертных. Новалис (наст. фамилия Фридрих фон Гарденберг) (1772—1801) писал: «Каждому следовало бы быть художником. Все может становиться искусством»¹.

Красота находит свое отражение в идеале. Такова мысль Йозефа Герреса. Идеал должен парить над головами тех, кто борется за познание и красоту, все должно устремляться взором к этой светлой звезде. Миллионы людей, которые живут на земле, по мысли философа, не могут быть верны одному принципу. Но только все должны признавать сокрытого бога. Этот бог — идеал. Поиск красоты во всем — вот цель романтиков².

¹ Гарденберг Ф. фон Новалис. Вера и любовь, или Король и королева. Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 56.

² Там же. С. 60.

По мнению романтиков, в искусстве чувствительность становится , чувством, спонтанность — фантазией, ощущение — интуицией, аффект — вдохновением; внешний мир трогает наши чувства, идея вдохновляет фантазию. О роли фантазии романтики говорили с неистовым почтением: «Жар фантазии превышает в нем (в художнике. — П.Г.) ясность смысла; картины внешнего мира преломляются в его душе, но не рождают пылания красок, а, бледные, померкшие, резко контрастируют с теплокровными цветущими созданиями, что рисуются прекрасными, ослепительно яркими цветами радуги — радуги, рождаемой внутренним Солнцем духа, — на благоухающих туманах его фантазии.¹ С печалью или с усмешкой он отвращается от образов мира и предается образам фантазии»¹.

Наивный создатель мелодий схватывает летучие звуки природы, его чувство откликается на ее звучания, и эти звучания еще и спустя века вновь раздаются в его творениях. Фантазия рисует свои образы на подвижных громадах облаков. Природа призвана соединить свою красоту с внутренним состоянием человека. Негр радуется жизни, живя в пустыне, и болезненная тоска овладевает душой жителя Альп, когда его отрывают от родных гор. Человек, индивид стремится к прекрасному, в этом стремлении все индивиды тяготеют друг к другу, образуя единое человечество. В прекрасном заключены новые узы, прочно связывающие человека с человеком и образующие великий единый союз людей.

Когда красота увлекает людей, считают романтики, и увлекает их в единое целое, люди устанавливают порядок в отношениях друг с другом, и, как правило, из всего упорядочиваемого складывается строй благонравия и благопристойности, — в свете красоты складывается кодекс пристойного, подходящего. Красота — та великая владычица, которая укрощает безумные инстинкты; словно львы, смиренно лежат они близ ее трона и послушные велению уже не раздирают друг друга.

Человеческому духу, по мнению романтиков, ненавистны покой и тишина. Весь Восток погрузился в изнеженную роскошь, на Западе, к сожалению, ее дыхание парализовало любую энергию. Но с этой умиротворенностью должно покончить. Искусство творит волшебство, потому что проистекает из сокровенных глубин человеческой природы. Природе ненавистны покой и бесформенность, она беспрестанно стремится к движению, к пластическому облику.

Празднество романтизма рисует поэт П.Б. Шелли в заключительных строках поэмы «Царица Маб»:

¹ Гарденберг Ф. фон Новалис. Указ. соч. С. 78.

Во всем веселый праздник возрожденья,
 Все, что живет, зажглось одним огнем,
 Огнем любви, лучом согласованья;
 Земля своею грудью материнской
 Питает мириады...¹

Однако вскоре романтики увидели теневые стороны прогресса. Новое общество раскрылось в своей подлинной сути — разгул хищничества, индивидуальное попрание высоких гуманистических идеалов. В романтическом искусстве начинают звучать ноты глубокого разочарования в революции. Романтизм вступает во вторую фазу своего развития. Если в первый период в творчестве романтиков господствует радостное мироощущение, то в дальнейшем оно сменяется настроениями грусти, тоски, вызванных крушением надежд на утверждение в послереволюционной действительности гуманистических идеалов. В этих условиях романтическая личность чувствует себя трагически одинокой. Романтическая литература становится все более социально обличительной. Произведения многих романтиков приобретают сатирическую направленность (Гофман, Байрон, Шелли, Шамиссо и др.).

Романтизм часто рассматривается как синоним индивидуализма. В действительности романтики были врагами индивидуалистической психологии, которую они рассматривали как порождение ненавистных им буржуазных отношений. В своем генезисе романтическое движение связано с борьбой за раскрепощение личности. Ее свобода представлялась теоретикам раннего романтизма не как индивидуалистический произвол, а как торжество принципов человечности, духовности. По шкале ценностей, принятой в условиях феодальной государственности, люди, представляющие демократическую массу, находились на самой низкой ступени социальной лестницы. Революция 1789—1794 гг. во многом разрушила эту сословно-иерархическую систему. В результате ее крушения человек почувствовал себя свободным от феодальных связей. Человеческое, духовное становится более значительной ценностью, чем общественное. Романтизм возник как форма жизнеутверждения человека. Отсюда стремление выключить своего героя из общественных отношений, раскрыть его как личность, стоящую над обществом.

Все прекрасное, по мнению романтиков, находится за пределами феодальных и буржуазных отношений. Оно заключено в природе, сознании, поступках людей, живущих по общечеловеческим нравственным законам. Положительный герой в романтизме — личность духовно

¹ Шелли П.Б. Поли. собр. соч. Т. 1. СПб., 1903. С. 345.

богатая, как правило, творческая (живописец, композитор, писатель), которая находится в конфликте с окружающим ее обществом, чувствуя себя трагически вне социальной среды. Отрицательные персонажи в творчестве романтиков, напротив, живут в полной гармонии с социальным миром, всецело руководствуются его моральными нормами. Они представляют дворянскую знать, «рыцарей биржи и прилавка» (Г. Гейне), обывателей всех мастей, всех тех, кто помышляет лишь о приумножении своего капитала, служебной карьере, кому сытая жизнь кажется идеалом человеческого существования.

Романтики поэтизируют все духовно прекрасное. В открытии и защите человеческого — основной пафос их искусства. У. Вордсворт пишет в предисловии к «Лирическим балладам»: «Поэт, как утес, стоит на страже человечности... Он всюду несет с собой единение и любовь»¹. Человеческое, по мысли Ф. Шлегеля, — основа красоты, источник поэтичного, «оно везде самое высшее, оно выше божественного»². «Только развитие подлинной человечности есть истинная культура»³.

Общечеловеческое в романтизме имеет множество проявлений. Это любовь ко всему, исполненному подлинной жизни, поэзии (к людям, природе, Родине, свободе), ненависть к несправедливости, угнетению, ко лжи и т.п. Романтический герой разомкнут в мир человеческих страстей. Будучи человеком, он уже в силу этого не может не быть гражданином. Пробуждение в крестьянине, ремесленнике, задавленных феодальным гнетом, человеческого достоинства означало вместе с тем становление их гражданского самосознания. Процесс формирования человеческой личности имел своим прямым следствием повышение ее политической активности, стимулировал борьбу за свободу. Социально прозревший человек превращался в гражданина, революционера. Гражданское трактуется романтиками как высшее проявление человеческого.

Просвещение и ранний романтизм не противоположные, а во многом родственные эстетические системы. Обе они возникли в период кризиса феодально-монархического строя и зарождения в его недрах буржуазных отношений, что имело своим следствием демократизацию литературы — трансформацию старых и появлению новых жанров, отражающих жизнь не государственного (как было в классицизме), а «частного человека» (различные модификации романа, бюргерская

¹ Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 771.

² Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 341.

³ Там же. С. 139.

драма и трагедия, лирика). Просветители, как и романтики, исходили в оценке действительности из интересов личности, страдающей в условиях феодальной государственности. Луиза Миллер («Коварство и любовь» Шиллера) совершенно в духе романтических героев мечтает о таком времени, когда подешевеют дворянские гербы и подорожают человеческие сердца. Писатели эпохи Просвещения восстали против феодального правопорядка, при котором все человеческое было унижено, ущемлено, они мечтали о торжестве принципов свободы, справедливости, верили, как и романтики, в возможность искоренения зла средствами морального, эстетического воздействия. Все это, безусловно, сближает искусство Просвещения и романтизма.

Но есть и существенная разница. Просветительское движение в Европе, в том числе и в Германии (Лессинг, Виланд, Фосс и др.), сложилось до революции, и поэтому в нем слабо выражены идеи историзма. Эстетические и социологические вопросы чаще всего решались просветителями метафизически. Будучи свидетелями появления в обществе нового (третьесословного) человека со своими эстетическими, моральными представлениями, вкусами и запросами, они, как указывает К. Маркс, полагали, что современный им индивид «не возник исторически», в результате «разложения феодальных общественных форм» и «становления новых производительных сил», а «установлен самой природой»¹.

В творчестве просветителей, писавших до революции 1789—1794 гг., положительный герой, представляющий демократические слои общества, обычно изображается как человек естественный, противостоящий своей естественностью действующим лицам — выходцам из дворянских социальных кругов. Он привлекает к себе человечностью, альтруизмом, чем выгодно отличается от развращенного, эгоистического аристократа, живущего по принципу удовлетворения своих низменных страстей. Примером может служить трагедия «Мисс Сара Сампсон» Лессинга, в которой бюргеровское приравнено к общечеловеческому. При представлении этой бюргерской трагедии чувствительные зрители проливали потоки слез, восхищаясь благородным, нравственным «величием» героини, прощающей перед смертью всех виновников своей гибели (Меллефонта, Марвуд). Естественный просветительский герой раскрывается главным образом в своих чувствах (Том Джонс у Филлинга, Вертер у Гёте, Луиза Миллер у Шиллера и др.). История еще не поставила перед ним сложных проблем развития, его сознание еще не потрясено революцией, он не размышляет как

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 1. С. 392.

романтик над вопросами, касающимися судеб развития людей и народов.

Романтический герой (у Байрона, Шелли, Гейне) — существо не столько естественное, сколько историческое: он не только «нормально» чувствует, но и мыслит. В его миропонимании и восприятии обобщен опыт истории, испытавшей революционные потрясения. Действительность входит в его сознание в иных, не метафизических измерениях — в стремительном движении, острых классовых битвах. Мышление романтиков не ограничено рамками семьи, дворянского поместья, монастыря, как для многих писателей XVIII в., тяготевших к жанру семейно-бытового романа и мещанской драмы. Романтизм привнес с собой масштабность мышления, поэтому ему тесно в границах традиционных для просветительской литературы жанровых структур. Романтический герой соотносится не просто с социальной средой, характерной для того или иного сословия, а с эпохой в целом, он концентрирует в себе чувства и мысли исторического человека, живущего в переходное время, в период ломки одного социального уклада и формирования другого. Отсюда обостренность его восприятия и тревожные мысли о перспективах развития общества.

Действительность оценивается и изображается в романтизме не с точки зрения «естественного человека», а с позиции тонко чувствующей и мыслящей личности, прошедшей школу истории, познавшей ее сильные и слабые стороны, принявшей освободительный дух времени и восставшей против всего эгоистического, закрепленного в принципах жизни как феодального, так и буржуазного общества. Романтики ориентируют литературу и искусство на утверждение таких моральных ценностей, которые имеют не узкоклассовое, а широкое общечеловеческое содержание, стоят в силу этого за пределами и «феодальности», и «буржуазности», находятся с ними в решительных противоречиях.

12.2.4. Шлегель

Ф. Шлегель (1772—1829) — основатель и ведущий теоретик немецкого романтизма, литературный критик и философ культуры. В 1790-е гг. он пишет ряд статей о древнегреческой поэзии и ее связи с жизнью и нравами греков, в которых противопоставлял античное и новое искусство. Он считал, что первое основано на априорных законах прекрасного, а потому является искусством объективным и совершенным. Новое же искусство стремится к философски значимому, индивидуальному и своеобразному, а потому субъективно по своему характеру. Сам Шлегель в это время ориентировался еще на классиче-

ский идеал, но в поэзии Гете усматривал элементы синтеза античного и нового искусства¹.

Материальные интересы (погоня за богатством, стремление к карьере) с точки зрения романтической эстетики не имеют всеобщего значения, следовательно, они субъективны, классово ограничены и поэтому не могут быть конечной целью художественного изображения. А между тем в человеческой природе, как полагает Ф. Шлегель, заложено желание к удовлетворению неизменяемых духовных потребностей: «Только общезначимое, устойчивое и необходимое, т.е. объективное, — пишет критик, — может заполнить эту великую пустоту; только прекрасное может удовлетворить это горячее стремление»².

Чувства, идеалы людей так же, как и явления, материальные, существуют, по мысли Шлегеля, независимо от сознания того или иного писателя, они приобретают качество объективности, когда имеют общечеловеческое значение. Иными словами, все подлинно человеческое, все то, что духовно обогащает личность, способствует прогрессу человечества, — нетленно, переходит из одной эпохи в другую вместе с жизнью различных народов и является главным предметом художественного изображения. Это общая позиция раннего немецкого романтизма. Ее защищает Шеллинг в своих лекциях по философии искусства: «Все романтическое, что можно найти в нравах, — говорит он, — должно быть взято: нельзя пренебрегать приключениями, если они могут служить целям символики. Обыденная действительность подлежит воспроизведению, чтобы стать предметом иронии и какого-либо противопоставления»³.

Шеллинг так же, как и Ф. Шлегель, не признает художественных произведений, не озаренных светом высоких моральных истин, изображающих лишь «прозу» повседневной жизни, ориентированных на удовлетворение низменных вкусов обывательской публики. Особо нетерпим Шеллинг к драматургии Иффланда и Коцебу, поэтизирующих бюргерские добродетели. «Особенно необходимо, — заявляет он, — серьезное, исходящее из идеи учение об искусстве в этот век литературной крестьянской войны, которая ведется против всего высокого... когда фривольность, чувственное возбуждение или благородство низкого свойства — это кумиры, которым воздаст величайший поэт»⁴.

¹ Патрушев А.И. Шлегели // Культурная энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 2007. С. 982.

² Там же. С. 128.

³ Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М., 1966. С. 384.

⁴ Там же. С. 59.

Для немецких романтиков поэт — это мыслитель, философ, думающий о мире, его развитии, человек, живущий не сиюминутными интересами, а устремленный к идеалу. Они оценивают художественное творчество не по относительным критериям, а по абсолютным. Не достоверность изображения является для них главным мериллом общественного значения искусства, а его содержательность, воплощение идей, имеющих общечеловеческую ценность. В умении изображать современность, историю с точки зрения вечного, абсолютного романтическая эстетика усматривает то новое, что должно войти в литературу в эпоху романтизма, укоренения в ней, получить всеобщее признание. «Простого изображения людей, страстей и действий недостаточно для этого, равно как и изощренных форм, хотя бы миллион раз ворошили и перетряхивали старый хлам. Это только видимое внешнее тело, и если угасла душа, то всего лишь труп поэзии. Если же... искра энтузиазма воспламеняет произведение, то перед нами новое явление, живое, в прекрасном сиянии света и любви»¹.

Шлегель не считает, что современная немецкая поэзия достигла высшего рубежа в своем развитии. В ней налицо «полное преобладание характерного, индивидуального и интересного»². Критик не называет имена авторов, но, по-видимому, имеет в виду поэтов «Бури и натиска» (кроме Гёте и Шиллера), которые действительно стремились прежде всего к изображению неповторимых сторон жизни немецкого народа. Подобный повышенный интерес к самобытным, индивидуальным чертам действительности явился, по мнению Ф. Шлегеля, результатом «тотальной революции» конца XVIII в., которая совершенно изменила форму европейского мира, и с восхождением третьего сословия различные национальные характеры стали более многообразными и более разошлись между собой»³.

Однако интерес к национальным краскам мешает, как полагае'Г Ф. Шлегель, понять ту истину, что национальное — не цель искусства, а лишь средство для выражения общезначимых человеческих ценностей. Поэтому в творчестве романтиков «началось, конечно, стирание и сглаживание односторонней национальности», но этот процесс не захватил еще всей литературы, «целью некоторых видов поэзии продолжает оставаться верное изображение интересной национальной жизни»⁴. Все же тенденция к преодолению взгляда на национальное

¹ Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 390.

² Там же. С. 99.

³ Там же. С. 98.

⁴ Там же. С. 183.

как на конечный результат творчества начинает изживаться в эстетике. Все большее признание в литературных кругах получает теория, что цель искусства не в достижении достоверности изображения или национального колорита, а в воплощении общечеловеческого. «Время для важнейшей революции эстетической культуры, — пишет Ф. Шлегель, — “созрело”, результатом ее будет победа законов “объективного искусства и объективного вкуса”»¹.

Ориентированность на художественное изображение национально неповторимого, характерного, индивидуального утверждается в эстетике в результате проникновения в науку о литературе идей историзма. Впервые метод «исторической критики» получил наиболее полное обоснование в трудах И.Г. Гердера, непосредственного предшественника романтиков. Романтический историзм исходит из положения о развитии мира, которое имеет своим следствием признание национальной самобытности жизни каждого народа на каждой ступени его исторического существования. Поэтому все историческое, национальное — единично, индивидуально, и ориентация на их воспроизведение в искусстве в качестве конечной цели художественного творчества приводит, с точки зрения романтиков, в частности Ф. Шлегеля, к торжеству субъективного, к торжеству таких ценностей, какие имеют значение для одного народа, но не для всего человечества. Отсюда появление характерной для романтизма, в частности для эстетики Ф. Шлегеля, идеи о необходимости сочетания в искусстве национального с общечеловеческим или, говоря точнее, нахождения в национальной жизни общечеловеческого содержания.

Все сугубо национальное, историческое, в чем нет общезначимого, не способствует, по мысли романтиков, сплочению людей и народов, их единению, воспитанию в духе человечности, в чем состоит основная задача художника. Эстетика романтизма ставит перед искусством не познавательные, а воспитательные цели, считая познание сферой науки. Для писателей романтического направления основной критерий художественности — не историческая, социальная, национальная достоверность изображения, а гуманистическая насыщенность произведения, его способность возвышать человеческую душу, пробуждать в человеке чувства добра и справедливости.

Разобщенность людей рассматривается немецкими романтиками как главный недуг века. Вернуть человечеству утраченное единство можно, по их мнению, лишь посредством поэзии, которая несет в себе человечность. Она способна воскресить человека, в груди которого бу-

¹ Шлегель Ф. Указ. соч.

шуют эгоистические страсти. Если эгоизм — сила разобщения, то любовь, напротив, — сила гармонии и притяжения. Она воздействует на сердце — орган, в наибольшей степени поддающийся нравственному воздействию. Некоторые немецкие романтики убеждены в безграничных возможностях поэзии, в ее способности воздействовать даже на растения и животных (теория «магического идеализма» Новалиса).

Будущее немецкой литературы Ф. Шлегель видит в слиянии национальной, исторической конкретности с общечеловечностью. Пробразом этого нового искусства в современной ему Германии он считает творчество Гёте. «Этот великий художник, — пишет Ф. Шлегель, — открывает взгляд на современно новую ступень эстетической культуры. Его произведения — неопровержимое доказательство того, что объективное возможно и что чаяние прекрасного не пустой бред»¹. Для Гёте примечательна «чувственная мощь, увлекающая за собой народ и эпоху... Философское содержание, характерная правда его позднейших произведений могли бы сравниться с неисчерпаемым богатством Шекспира»².

Стремление в конечном воплотить бесконечное проявляется не только в романтической поэзии, но и в живописи. В задуманном и частично выполненном цикле Отто Рунге «Время суток» («Утро», «День», «Вечер», «Ночь») заключена идея постоянной видоизменяемости природы, в которой все друг с другом связано и представляет собой органическое единство. Даже изображением василька (12 лепестков, вписанных в круг) Рунге стремился показать, что и в такой элементарной форме, определяемой художником как «первая фигура творения», просматривается космическая система, которая представляет собой ритмически организованное единство противоположностей, сопряжение двух антагонистических сил, которые заложены в основе всего сущего.

Романтический принцип искусства (воплощение в конечном бесконечного) налицо также и в полотнах Давида Фридриха, в частности в картине «Монах на берегу моря», на которой изображенный персонаж пытается (но безуспешно) своими движениями воспроизвести весь ритм составных элементов природы — колышущихся дюн, волн бурного моря, гонимых ветром облаков. Такой же принцип можно обнаружить в творчестве Карла Густава Каруса, ставящего перед собой задачу совместить проникновение в космическое единство с объективным вниманием к миру конечных форм. Карус настаивает на том, что

¹ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 122.

² Там же. С. 120.

художник должен не только воспроизводить внешний облик явлений, но и раскрывать постоянную связь между внешним видом и внутренней структурой.

Песни Шуберта народны не только по форме, но и по содержанию. Их народность в глубокой человечности, раскрытии горестей, печалей простых людей в условиях феодального и буржуазного общества. Сам Шуберт видел цель своего творчества в том, чтобы облегчить хотя бы немного великую боль человека, который никогда не может примириться с судьбой.

Для романтизма характерна сатира. Весьма показательны в этом плане новеллы Гофмана, «Удивительная история Петера Шлемиля» Шамиссо, не говоря уже о «Книге песен» Гейне и его «Путешествии на Гарц».

12.2.5. Гейне

Генрих Гейне давно привлекает внимание исследователей сложностью, неоднозначностью своих эстетических воззрений, в которых налицо несомненная связь с романтической традицией и вместе с тем стремление вырваться из плена романтической фантастики на широкие просторы реалистического искусства. Проблема эта в гейневедении является традиционной, она неоднократно ставилась в литературоведении в прошлом и интенсивно изучается в наши дни.

Гейне с первых Шагов на литературном поприще заявил о себе как революционный романтик. Он страстно ненавидел окружающий его мир феодального насилия. Его первые стихотворения («Юношеские страдания») проникнуты чувством глубокой тоски, в них с большой лирической силой выражены трагические переживания одаренной личности, задыхающейся в атмосфере самого подлого сервилизма и самоуправства. Отвращение Гейне к феодальному обществу возрастает по мере усиления оппозиционных настроений в стране. Его критика дворянства, церкви, филистерства приобретает с годами все большую конкретность и остроту. Первые критические выступления Гейне направлены своим острием против немецкого романтизма, идеализирующего Средневековье, жизнь монархов и дворянской знати. Поэт борется за демократизацию искусства, хочет поставить художественное слово на службу революции. «Мое положение, — писал Гейне в 1826 г., — совсем не способствовало тому, чтобы из меня выработался любовно-песенный певец. К оружию, к оружию! — всегда раздавалось в моих ушах».

В ранней статье «Романтика» (1820) Гейне пытается осмыслить особенности своего художественного метода. Романтическая поэзия

явилась, по его мнению, следствием осознания неустроенности мира, того глубокого разлада, который наметился в XIX в. между художником и обществом. Идя по стопам Шиллера, повторяя его аргументацию, приведенную в статье «О наивной и сентиментальной поэзии», Гейне утверждает, что античная литература отличалась светлыми тонами и красками, пластичностью образов, поскольку поэт жил тогда в условиях слияния с окружающим миром, не страдал от мучительной неудовлетворенности. «В древности, — пишет Гейне, — т.е. собственно у греков и римлян, преобладала чувственность. Люди жили по большей части во внешнем созерцании, и целью, а в то время и средством прославления в их поэзии было по преимуществу внешнее, объективное»¹.

Гейне настаивает на изгнании из романтической литературы рыцарей, которые долго играли в ней роль героев, и ставит вопрос о необходимости обращения к жизни, демократической тематике. «...Немецкая муза, — заявляет он, — снова должна стать свободной, цветущей, не-аффектированной, честной немецкой девушкой, а не быть томной монашенкой или кичащейся предками рыцарской девой»². Лирика Гейне уходит своими корнями в народную почву. Задушевность его стихотворений — свидетельство их близости народному песенному искусству. В 1826 г. Гейне пишет Вильгельму Мюллеру: «Под влияние немецких народных песен я попал уже очень рано; позднее, когда я учился в Бонне, Август Шлегель открыл мне много лирических секретов...»³

Гейне называет 1820-е гг. «эпохой одушевления и действия» и объявляет войну настроениям пассивности, имевшим распространение среди бюргерства. Поэт стремился разбудить дремлющую энергию немецкого народа. «Равного себе соратника» он видит в Байроне, который по-прометеевски презирал «жалких людей и еще более жалких богов» и боролся за свободу угнетенного человечества. В 1824 г. Гейне пишет М. Мозеру: «Смерть Байрона меня очень потрясла. Он был единственным человеком, которого я ощущал как родного и во многом мы, вероятно, были схожи. Шути над этим сколько хочешь»⁴.

Эстетическая программа Гейне определяется задачами освободительной борьбы в Германии. Этим он принципиально отличается от теоретиков раннего немецкого романтизма (Ф. Шлегеля, Новалиса, Тика

¹ Гейне Г. Полное собр. соч. В 12 т. Т. 5. М.; Л., 1939—1949. С. 168.

² Там же. Т. 5. С. 169.

³ Там же. Т. 11. С. 198.

⁴ Там же. Т. 11. С. 131.

и др.), которые ставили вопрос лишь о нравственном перевоспитании человека. Гейне идет значительно дальше. Он говорит о необходимости вмешательства художника в социальные процессы, о недостаточности критики общества с морально-эстетической точки зрения. Проблема субъективности искусства, его общественно-политической активности — центральный пункт эстетических воззрений Гейне и в 1820-е и последующие годы. Он против воспитания молодежи в духе квиетизма, столь пагубного для политического возрождения родины.

Гейне критикует Гёте. Он нетерпимо относится ко всему реакционному. Он не прощает немецким романтикам (Новалису, Тику) идеализации Средневековья, католической церкви, того, что они не уловили тенденций исторического развития. Переход Шлегеля в католичество был, с точки зрения Гейне, явлением закономерным, вызванным кризисом его политического и эстетического сознания. За прославление католичества Гейне резко критикует лекции Шлегеля «История древней и новой литературы», хотя и признает их научное значение («Я не знаю в этой области лучшей книги»). Гейне — непримиримый противник объективизма, который, по его мнению, господствовал в «эстетический период» развития литературы и искусства, когда перед писателем ставились прежде всего задачи познания действительности, правдивого художественного его отражения. «Так называемая объективность, — пишет он, — о которой так много говорят, всего-навсего сухая ложь: невозможно изображать минувшее, не сообщая ему окраску наших чувствований»¹.

Гейне — сторонник искусства, озаренного светом авторского идеала, социально обличительного, зовущего к преобразованию общества. Под субъективностью он понимает выражение не своих узколичных переживаний, а народных надежд и печалей. Слезы поэта — это «жемчужины народной скорби». Гейне полагает, что наиболее значительные художественные образы — плод вымысла, творческой фантазии. «В искусстве я супернатуралист, — заявляет он в “Салоне” — Я считаю, что художник не может найти в природе нужные ему типы, но что самые значительные из них как бы путем откровения являются его душе, подобные врожденной символической рождению идей»².

В 1840-е гг. Гейне создает лучшие образцы своего творчества — «Современные стихотворения» и поэму «Германия. Зимняя сказка». Реалистическое творчество Гейне 1840-х гг. формировалось в борьбе с так называемой тенденциозной поэзией. Тенденциозные поэты стре-

¹ Гейне Г. Указ. соч. Т. 8. С. 199—200.

² Там же. Т. 6. С. 249.

мились к украшению своих стихотворений либеральной фразеологией, чтобы завуалировать их невысокий художественный уровень.

12.2.6. Ирония

Одним из самых сложных явлений романтизма была, несомненно, ирония. Выражаясь в специфических возможностях художественного образа и стиля, романтическая ирония означала особый способ художественного видения жизни. В современной эстетике все больше утверждается мнение, что ирония является характернейшей «приметой» и «показателем» романтизма и без нее он просто невозможен. Современное понятие иронии многим обязано теории Ф. Шлегеля и творчеству других романтиков и возникло в результате полемики вокруг романтической иронии. Следуя Гегелю, иронию можно определить как специфическую духовную позицию и наряду с этим как универсальную эстетическую программу в отличие от классической иронии, которая была риторическим приемом, речевой, ораторской фигурой (это определение из французской энциклопедии, издаваемой Руссо и Даламбером). Такое понимание иронии можно считать идентичным той модели иронии, которая нашла место в системе античной риторики. Классическое толкование иронии в эстетических теориях было господствующим до середины XVIII в, когда бастион классических понятий иронии, ограниченный рамками риторических правил, начал медленно разрушаться.

Происходит разрушение старой категории иронии, в которую стали включать такие литературные явления, как «Дои Кихот» Сервантеса. Романтическую иронию нельзя считать принадлежностью лишь немецкой литературы, она проявляется в различных национальных модификациях романтизма. Ярким примером может служить позднее творчество Байрона, особенно «Дон Жуан». Существенный признак сатиры Байрона в «Дон Жуане» — постоянно повторяющееся недоверие поэта к своим непосредственным чувствам и переживаниям. Ироническая атмосфера в «Дон Жуане» создается благодаря раздвоению автора на вдохновенного поэта и почти циничного комментатора, ирония которого распространяется даже на собственные произведения.

В результате тщательного анализа можно утверждать, что есть линия преемственности от античной эстетики к романтике, и в то же время можно говорить о преобразовании классической модели иронии в романтизме. Братья Шлегели, как и другие романтики, детально изучали античность, стремились перебросить мост между старой и новой литературой. Шлегель различал риторическую и сократическую манеры. Оценивая риторическую иронию как пустое формализован-

ное подражание иронии «гениальной», он давал сократической поэзии эпитет «божественная». В отличие от риторической, основанной на полном отрицании, сократическая ирония, по Шлегелю, отличается правдивостью, диалектической гибкостью. Источник такого понимания иронии — феномен трансцендентальной позиции в применении к романтической иронии. Он состоял в диалектической смене экстаза и рассудочной деятельности. Фихтевское понимание трансцендентального Шлегель трактовал довольно свободно, считая его главным элементом диалектики и отсюда видя в нем фундамент философии и знамя идеалистической школы в эстетике. Стержнем трансцендентальной эстетики и поэзии для Шлегеля была ирония.

Во «Фрагментах» Шлегеля проявляются различные подходы к иронии. Действительно, ирония в понимании Шлегеля имела несколько аспектов. Во-первых, Шлегель стремился определить ее «смысл», раскрыть ее как характернейшую грань романтического миропонимания, обосновать право романтика на ироничное отношение ко всему существенному. С внутренней, т.е. содержательной, стороны — это настроение, охватывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью. Другой аспект — это рассмотрение иронии как способа философского и художественного мышления, имеющего диалектический характер. Понятие, доведенное до иронии в своей завершенности, Шлегель характеризовал как абсолютный синтез, постоянно воспроизводящую себя смену двух борющихся мыслей, т.е. абсолютный синтез для Шлегеля не означал полной и окончательной завершенности, законченности, но оказывался моментом в вечном процессе движения сознания, в вечном разделении и смещении противоречивых и взаимооборющихся начал. И наконец, третий аспект — «исполнение», способы выражения романтической иронии: «форма парадоксов», мимическая манера обыкновенного итальянского буффо.

Шлегелевское определение романтической поэзии как самоограничения. Шлегель выделял два фактора поэтической деятельности: поэтический энтузиазм и ограничивающий его скепсис. Это и есть суть иронии. Настолько, насколько справедливо говорить о «религиозно-символическом» принципе романтической иронии. Термином «религиозное» романтики пытались обозначить особую сложность своего «универсального» миропонимания и мироощущения, должного объединить философское и поэтическое, рациональное и эмоциональное, активность и созерцательность. Осознание бесконечности жизни, ее вечного самосовершенствования, универсальной связи, чувство люб-

ви ко всему живому исповедовалось романтиками как религиозное чувство, т.е. «религиозное» порой идентифицировалось в сознании романтиков с выражением какой-то высшей ступени одухотворенности отношения человека к миру.

По Шлегелю, любое отношение человека к бесконечному является религией, и именно человека во всей полноте его человечности. Если математик вычисляет бесконечную величину, то это, конечно, не религия. Отсюда Шлегель полагал, что всякий хороший человек все более становится богом. «Стать богом, быть человеком, развить себя — все эти выражения обозначают одно и то же»¹. Романтическая ирония отнюдь не равнозначна духовному нигилизму. Ирония необходима не для разрушения иллюзии ради ее разрушения, а для приближения ограниченной творческой силы к бесконечности. Для эстетических и философских суждений Шлегеля характерно диалектическое «связывание» абсолютных полярностей — идеализм и реализм, мистическое мирозерцание и мифологический взгляд на природу, Фихте и Спиноза пробуются как возможные позиции. Конечной целью шлегелевской борьбы антиномий является не их примирение, а создание напряжения антител, провозглашенное им единственной сущностью духовной жизни. Шлегель отмечал, что идеалы достижимы, они основываются на синтезе и противоречии, взлетах и колебаниях.

Можно считать гениальным определением романтической иронии (данное Адамом Мюллером) как откровенного обнаружения свободы художника или человека. Однако в субъективной, парадоксальной форме ирония в романтизме отражала реальную подвижность и изменчивость мира. Романтическая ирония исходила из представления о бесконечном движении существующего, из идеи о незавершенности, «открытости» мира и отсюда обосновывала возможность «несерьезного» (иронического) отношения ко всему. Она принципиально отвергала все застывшее и неподвижное, категорические, «окончательные» выводы и истину и утверждала свободу жизненных сил, не знающих преград в своем развитии. Шлегель считал, что ирония есть ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса. Благодаря освобождению от власти авторитетов, условностей и правил, принятых обществом, в иронии для романтиков становилось возможным открытие нового. По Ф. Шлегелю, остроумие — это «пророческая способность»², в ней выражалась универсальность человеческого духа, его творческий характер, отражающий творческую суть природы.

¹ Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 305.

² Там же. С. 289.

Внутри романтической иронии вырабатывались пути сложного, многоаспектного и гибкого художественного подхода к жизненным явлениям. При этом движение иронической мысли в романтических произведениях имело два очевидных направления:

- 1) иронической усмешке мог подвергаться весь «внутренний» мир произведения как художественное создание автора и неизбежно неполное, несовершенное выражение его идеала, того, что «хотелось сказать» (по Шлегелю, ирония «пробуждает чувство неразрешимого противоречия... между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания»¹;
- 2) ирония направлялась на явления внешнего мира, отразившиеся в произведении и не соответствующие идеалу, прекрасным «возможностям». В первом случае в целом превалирует субъективность романтической иронии, во втором же более отчетливо выступает объективная сторона, нередко переходящая в сатирическое осмеяние реальной действительности. Иронический взгляд на мир у романтиков мог бы выступать как бы «диалектической основой» сатиры и юмора. Кстати, Ф. Шлегель писал об остроумии, которое может «проявляться сатирически» и «создавать настоящие сарказмы»².

Романтическая ирония не принимала преданности бытию, союза с окружающим миром (в результате чего метафизический материализм XVIII в. в глазах романтиков оказывался выражением величайшей несвободы). Она содержала острый критический смысл и издевалась над авторитетами и догмами, выражая тем самым дерзкое отношение к нормам дворянской и буржуазной жизни. Шлегель говорил о «гармонической банальности», которая не знает, «как ей отнестись к... постоянному самопародированию в иронии, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова»³, имея в виду и представителей рационалистической философии, и филистеров-обывателей с их «нормальным» и «здравым» смыслом.

Романтическая ирония разрушала привычные представления и тем самым бросала вызов бюргеровскому укладу жизни, обывательским привычкам, полицейским порядкам. Не случайно Ф. Шлегель определял «иронический романтизм» как «антиполицейское» искусство, а Жан Поль формулировал: «Свобода рождает остроумие (и равен-

¹ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 287.

² Там же. С. 309.

³ Там же. С. 287.

ство вместе с ним), остроумие — свободу»¹. Р.М. Габитова справедливо считает, что в романтической теории иронии как «основополагающего принципа, характеризующего позицию субъекта в мире, безусловно сказалось освободительное действие идеологов французской буржуазной революции»².

Гегель высоко оценивал Средневековый романтизм, нашедший, по его мнению, глубокое выражение в церковных легендах, поэтизирующих героя, жертвующего собой ради спасения человечества. В дальнейшем, по мнению Гегеля, романтическое искусство постепенно разрушается. Исчезает идея жертвенности, в романтическом сознании происходит безграничное самовозвышение личности, «рассчитывающей только на самое себя», мир лишается своего субстанционального содержания, все объективное признается ничтожным. Проявление субъективизма Гегель усматривал прежде всего в романтической иронии.

12.2.7. «Ночное сознание»

Идеал романтиков — свободная личность: «Только индивид интересен». Интерес к индивидуальному не перерастает, однако, в индивидуализм, эгоистическое самолюбование, в пренебрежение другими и подавление их. Романтизм универсален. Он выступает за преодоление любой нетерпимости, всякой узости. Для романтиков интересна любая индивидуальность — человек, народ, все человечество как нечто неповторимое в богосотворенном мире.

Образ человека в романтизме сопряжен с постоянной и острой тоской по человеческой невосполненности, незавершенности. Такое рассогласование человека с самим собой явилось мощным духовным импульсом для возможного, порою реализуемого только в сфере грез, устранения собственной односторонности. Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей у многих романтиков соседствовали с мотивами «мировой скорби», «ночной стороны души».

Возьмем в качестве примера немецкого поэта Фридриха Клопштока. Он отмечает, что бесконечно чуткий, горячий, энергичный дух в полноте своего существования вглядывается в ночь грядущего. И тут им внезапно овладевает, потрясая до глубины, ужасное видение, — могилы друзей, закутанные в одежды фигуры проходят по ним. Голоса духов пробуждают уснувшие в душе воспоминания, одна за другую разверзаются могилы, и с дрожью в сердце поэт видит, как

¹ Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967. С. 309.

² Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М., 1978. С. 84.

холмики земли медленно растут и манят к себе тени его близких. Безмерная боль овладевает поэтом, на глаза ложится мгла, вся его душа исходит в рыданиях, стремясь к теням любимых, и надорванный голос в волнении скорбит:

О, могилы умерших, могилы близких усопших!
 Что же врозь вы легли?
 Что же не лечь вам бок о бок среди цветущей долины
 Или в рощах густых?
 Старца, что сходит во гроб, ведите, — дрожащей стопою
 Пусть идет он, и пусть
 Сам своею рукой посадит на холм кипарисы
 Для потомков своих.
 В шатких вершинах деревьев, еще тонких и тень не дающих,
 Ночью я узрю ее,
 Ту, что нежно любил, и умру, и умру, в слезах глядя на небо.
 В землю снесите мой прах
 Близ могилы, где дух отдал богу. Так и прими, тлен,
 Слезы мои и — меня¹.

Йозеф Геррес пишет: «Греческая скульптура — нечто недостижимое для нас» — так говорит ленивая душа, аналог инертного ума¹. Геррес убежден в том, что в будущем греческую скульптуру безусловно превзойдут. «Кто хочет перегородить наш путь к идеалу мраморными статуями, а Аполлона или Лаокоона поставить херувимом с огненным мечом пред глубиью бесконечности? Мы изумляемся остаткам того, что вышло из-под резца греческого ваятеля, и у нас, когда мы смотрим снизу вверх на эти высокие создания, начинает кружиться голова — от сознания собственной неспособности сотворить нечто подобное именно теперь»².

Эти произведения ценны нам уже как окаменелости. Это памятники, приплывшие к нам по волнам тысячелетий. Мы поклоняемся этим памятникам и от этого делаемся идолопоклонниками. Грек, по мнению Герреса, поступал не так, его со всех сторон окружала чистая красота, красота во всех родах, переизбыток красоты привел его чувство в состояние крепости. Область скульптуры бесконечна, как и поле людей другого искусства-

феноменом, который может привлечь наше внимание в эту эпоху, было создание музейной архитектуры. Она стремилась возвысить посетителя над обыденностью и внушить ему чувство благоговения пе-

¹ *Клопшток*. Ода «к Эберту» // Эстетика немецких романтиков. С. 216.

² Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 184.

ред окружающими его святынями. Возрождая атмосферу языческого храма, музей стремился заменить собой церковь, однако с той разницей, что культ единого божества сменился в музее культом всякого божества. Это был пантеон, где Геракл и Христос братались, окруженные одинаковым ореолом почтенной старины.

В те годы возникли наиболее впечатляющие музейные постройки Европы: Мюнхенская глиптотека (1816—1834, архитектор Лео фон Кленце), музей-монумент Вальгалла в Мюнхене (по проектам Гилли), Старый музей в Берлине (1823, архитектор Шинкель), Британский музей в Лондоне. В 1815 г. Гёте выражает желание жить в зале, полном изваяниями, чтобы пробуждаться ото сна среди божественных ликов. Позднее музейное строительство уже никогда не достигало идеальной высоты 1820-х гг., но дух музея прочно укоренился в европейском сознании.

Романтические сюжеты нашли неполное отражение в живописи. Среди немецких художников-романтиков можно назвать Ф.О. Рунге, К.Д. Фридриха, французских — Т. Жерико и Э. Делакруа. В сочинении «Цветовая сфера» Филипп Отто Рунге (1777—1810) попытка конструктивно представить соотношение и степень родства всех смешанных цветов и вывести закон их гармонического соответствия. Это доказывает, с какой последовательностью, с какой обостренной наблюдательностью разрабатывал Рунге конкретные темы. Один из современников писал о Рунге: «В новейшее время нет ни одного художника, который столь безусловно отдавался бы своему богатому воображению, — на первый взгляд его создания напоминают сновидение с его произвольным течением, где все конкретные образы претерпевают любые изменения, теряют четкость и готовы в любую минуту исчезнуть»¹.

Каспар Фридрих Давид (1774—1840) написал ряд картин: «Аббатство в дубовой роще», «Монах на берегу моря», «Теченский алтарь». На вершине горы воздвигнут высокий крест, окруженный вечнозелеными елями, и вечнозеленый плющ обвивает основание креста. Заходящее солнце бросает свои последние лучи, и в пурпуре вечерней зари светится Спаситель на кресте. Стороны рамы образуют две, похожие на готические, колонны. Из них поднимаются пальмовые ветви, образующие свод над картиной. В пальмовых ветвях — пять головок ангелов, все они молитвенно смотрят вниз — на крест. Над средним ангелом в чистом серебристом сиянии стоит Вечерняя звезда. Внизу, посередине вытянутого в ширину прямоугольника, — всевидящее око,

¹ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 485.

заклоченное в треугольник и окруженное лучами. Хлебные стебли и виноградные лозы склонились по обеим сторонам над всевидящим оком. Это следует толковать как указание на плоть и кровь Того, кто пригвожден к кресту. Природа соотносится с религиозным сюжетом.

Однако романтики видели красоту не только в молитвенном преклонении перед Господом Богом. Скорее, наоборот, они усмотрели особую прелесть в богоборчестве. Восхищения достоин не только тот, кто смиренно и покорно внимает Богу. Нет, славен и тот, кто не боится бросить Властелину мира слова, облитые горечью и вызовом. Вот английский поэт Джон Мильтон (1608—1674) спрашивает у Бога:

Разве я просил тебя, Творец,
 Меня создать из праха человеком?
 Из праха ль я просил меня извлечь?

Это неожиданно, дерзко. Ведь в христианской культуре принято благодарить Бога за щедрый дар — жизнь. А здесь поэт не только отказывается от жизни, но еще и бросает Богу упрек... Выйти один на один с Богом — это в романтизме считается красивым.

Все романтическое подобно «истинной сказке», в которой все должно быть чудесно — таинственно и бессвязно. Но живо, не похоже на мертвый, всеми признанный стандарт. Вся природа должна быть неким чудесным образом смешана с миром духов.

Романтизм, будучи международным движением, существовал во множестве национальных вариантов. Немецкие романтики тяготели к философии, точнее, к мистической, магической картине мира. Так, писатель Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822) сочетал в своих произведениях тонкую философскую иронию и причудливую фантазию, которая доходила до мистического гротеска, преувеличения. Это относится к его произведениям «Крошка Цахес» (1819), «Повелитель блох» (1822).

Романтиков занимал не столько отказ от «искусства поэзии», сколько поиски средств, позволяющих связать это искусство со свободой творчества. Такое средство было найдено в теории универсальных соответствий. Благодаря последнему, а также концепции умения поэта расшифровать эти знаки поэтическое выражение в романтической поэзии приобретает новое качество, хотя при этом романтический поэт может использовать все средства традиционной риторики. Если рационалистическая традиция через риторику требовала теоретического отделения мышления от его фигуративного выражения, то романтизм, напротив, стремится утвердить взаимосвязь мысли и способа ее выражения. Романтизм таким образом развил новый взгляд

на соотношение формы и содержания («перчатка и рука»). Это нововведение имело большое мировоззренческое значение. Этим путем шли романтики от новых методов выражения к новым формам восприятия. Формы выражения и формы мышления суть не что иное, как одна и та же реальность, которую можно было бы определить как формы опыта.

И если реальный опыт доминирует при образовании формы и образа, то они в свою очередь дают перспективу самому опыту. В этом смысле можно сказать, что романтики совершили переоценку всего опыта в целом. Если в рационализме такие приемы, как парадокс, ирония, двусмысленность, оксюморон, антитеза, метонимия и синекдоха, рассматривались только как формы выражения, то трактовка их в романтической поэтике как форм опыта и моделей реальности подорвала традиционную веру в универсальный порядок Вселенной и породила представление о фундаментальной дисгармонии бытия и его иррациональности, которые связаны с самой природой вещей. Освободив фигуративное выражение от обязательств по отношению к рациональной речи, романтики предложили новую точку зрения на духовную историю человека. Поскольку область образных ассоциаций располагается в периферийных регионах духа, истина романтической поэзии не что иное, как свидетельство о еще не рефлексированных сторонах человеческой души.

Хотя претензии романтиков на мудрость пророков и были связаны с содержательной стороной их творчества, но именно в этом пункте идеи романтизма быстро потеряли свою актуальность. И все же они по крайней мере подняли край покрывала над реальностью внутреннего мира человека. Именно в этом видна объективная ценность романтизма XIX в. Результатом деятельности романтиков было расширение потенциальных возможностей человеческого восприятия.

Большинство историков эстетической мысли усматривают в работах немецкого писателя Вильгельма Генриха Ваккенродера (1773—1798) отречение от методологии и целей классической традиции художественной критики, основанной крупным немецким искусствоведам Иоганном Иоахимом Винкельманом (1717—1768). Однако эстетические позиции Ваккенродера и Винкельмана во многом совпадают. В частности, оба они считают постренессансное искусство декадентским. Ваккенродер к тому же подчеркивал, что художник должен быть объективным наблюдателем, чье творческое осмысление видимых явлений основывается в конечном счете на образах воспринимаемого мира.

Хотя в книге Ваккенродера «Сердечные излияния...» Дюрер фактически назван двойником Рафаэля, его произведения не характеризуются «той же степенью технического совершенства, что и работы итальянского Высокого Возрождения». Записи в дневнике свидетельствуют о том, что Ваккенродеру пришлось преодолеть множество предрассудков, прежде чем он оценил искусство Дюрера. Интерес его к Дюреру вначале основывался на осознании близости метода художника к классическому, а затем на признании элементов реализма у Дюрера и эмоциональной экспрессивности его творчества.

Ваккенродер и Дюрер пребывают в духовном родстве: обоим свойственна борьба классического и антиклассического. Ваккенродер стремился показать, что между искусством и религией существует глубокая связь. Поэтому он по-своему интерпретировал имеющиеся в его распоряжении биографические данные о Дюрере как весьма набожном человеке. Суеверие людей, окружающих художника, казалось Ваккенродеру набожностью, провинциализм трансформировался в чувство национальной гордости, а простоватость оборачивалась добропорядочностью. Поэтому Ваккенродеру и не удалось отразить ощущение мучительных поисков и борьбы, являвшееся столь важной составной частью характера Дюрера.

Концепция художника, выдвинутая Ваккенродером, стала образцом для «назарейцев». В их искусстве налицо те же противоречия, что и в эстетике Ваккенродера. Несмотря на протесты «назарейцев» против «механических упражнений» академического искусства, произведения многих худолшиков этой группы по технике напоминают неоклассицистов, против которых они восставали: тот же острый и четкий контур, та же монументальность и простота композиции. Их действительные достижения сводились не к технике, а к содержанию, и прежде всего к пробуждаемому чувству. В работах «назарейцев» классическую античность сменили религиозные и исторические сюжеты. Однако гуманистическую религиозность классической живописи заменила пылкая страсть, враждебная классической концепции искусства и религии. «Назарейцы» стремились завершить то, что было начато Рафаэлем и Дюрером.

Очерки Ваккенродера о Дюрере были первыми значительными попытками переоценки творчества незаслуженно опороченного художника, и влияние их на возникающее романтическое течение оказалось глубоким и длительным.

Во Франции пользовались успехом романы Франсуа Рене Шатобриана (1768—1848). Он усматривал особую красоту в пессимисти-

ческой картине мира, мотивах одиночества, изгнанничества, тоски по родным местам. Вынужденный уехать из Франции, он писал: «Революция изгнала мой дух из реального мира, сделав его для меня слишком ужасным». Английский романтизм искал вдохновение в мистике, в потустороннем, в непосредственном соприкосновении с природой, воспоминаниях детства. Известный английский поэт Джордж Гордон Байрон (1788—1824) создал образ разочарованного индивидуалиста-бунтаря. Написал богоборческую мистерию «Каин», участвовал во многих повстанческих движениях:

Кто драться не может за волю свою,
Чужую отстаивать может.
За греков и римлян в далеком краю
Он буйную голову сложит.

В XIX в. укоренилось слово «байронизм». Оно выражало свободулюбие, тягу к воле, сопротивление тиранам:

Встревожен мертвых сон, — могу ли спать?
Тираны давят мир. — Я ль уступлю?
Созрела жатва, — мне ли медлить жать?
На ложе колкий терн; я не дремлю;
В моих ушах, что день, поет труба,
Ей вторит сердце...

Огромной притягательностью обладал русский романтизм. В нем прежде всего получили распространение байронизм, настроения «мировой скорби. Не остался равнодушным русский романтизм и к немецким взглядам на «мировую душу» и ее манифестации в природе, присутствие потустороннего в земном мире, всевластие воображения, описание мира как «темницы души». Русские романтики старались воскресить красоту прошлого. Они создавали разного рода идиллии¹. Это ощутимо, например, в пушкинских «Подражаниях Корану». Русский символизм разрабатывал широкую гамму настроений от вакхического гедонизма К.Н. Батюшкова и Д.В. Давыдова (Вакх — тот же Дионис, гедонизм — проповедь наслаждения) до подробного описания «живого мертвеца» с отчетами об ощущениях умирания, погребения заживо, разложения в поэзии М.Ю. Лермонтова.

В мире, согласно романтическому взгляду, идет борьба добра и зла. Но вовсе не Бог оказывается воплощением добра. Отсюда поэтизация дьявола, Люцифера, Демона. Демон — олицетворение зла? Нет, это скорее воплощение всего человеческого.

¹ Идиллия — поэтическое произведение, изображающее счастливую, безмятежную жизнь на лоне природы.

Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой.

Демон вспоминает время, когда «он верил и любил», когда «он не знал ни злобы, ни сомненья, и не грозил уму его веков бесплодных ряд унылый...».

Демон переживает человеческие чувства, но они не мелки, не пресны, не убоги. Это любовь космического существа. Вот что он говорит Тамаре о себе, когда она спрашивает его, кто он:

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне.
Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич врагов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, я у ног твоих!

В романтизме появляется романтизация смерти. Поэт влюблен в жизнь и смерть, но верна ему лишь последняя, «обитающая с любовью и вечностью». Байрон задается вопросом: быть может, именно смерть ведет к высшему знанию? Как же жить романтическому герою, как сохранить свой идеал красоты? Здесь возможен либо богоборческий бунт, либо стоическое принятие зла и страдания. Если ранний романтизм фактически уничтожает дистанцию между человеком и Богом, дружелюбно соединяя их чуть ли не равных («Бог хочет богов», «мы назначили себя людьми и выбрали себе бога как выбирают монарха», — это слова немецкого романтика Новалиса), то позже рождается их взаимное отчуждение. Романтизм создает образ героического скептика — человека, бесстрашно порвавшего с Богом и остающегося посреди пустого, чуждого мира. «Я не верю, о Христос, Твоему святому слову, я слишком поздно пришел в слишком старый мир; из века, лишённого надежды, родится век, в котором не будет страха», — говорит один из романтических персонажей. Начинается культ страдания («Ничто не придает нам такого величия, как великое страдание»). Французский поэт-романтик Альфред Виктор де Виньи (1797—1863) задумывает создать произведение о Страшном суде, где Бог как под-

судимый предстанет перед человечеством-судьей, чтобы «объяснить, зачем творение, зачем страдание и смерть невинных».

Поставим вопрос: имеет ли отношение к красоте вся эта эстетика ужасов, бунтов, злобы и гнева? Уже отмечалось, что красивое — это не только идиллическое. Для людей романтической эпохи не было ничего прекраснее, чем отречение от прозы жизни, пресного Бога, вялой, обыденной любви. Поэтому они искали героики, романтизации, культа отшельничества, бегства от прозы жизни. И это составляло в эту эпоху представление о прекрасном...

* * *

Романтики рассматривали искусство как сферу раскрепощения многообразных способностей личности, ее свободной и непринужденной самореализации. Философия и филология приобрели в эту эпоху эстетический оттенок. Они были неразрывно связаны с проблемами эстетики. Главными авторитетами романтической эстетики были братья А. и Ф. Шлегели, Новалис, Ф. Шлейермахер. Романтики наследуют от Средневековья не столько мрачную фантастику, сколько вкус к сказке и поверью. Трепетное отношение к действительности во всем ее многообразии делает романтиков заметными предшественниками реалистического искусства. Однако в последующем развитии эстетики романтики оказали влияние также и на формирование определенных авангардистских течений.

Контрольные вопросы

1. Что такое романтизм как эпоха в европейской культуре?
2. Как обнаруживается у романтиков культ природы?
3. В чем проявляется у романтиков культ художника?
4. Каков романтический герой?
5. Как Ф. Шлегель трактовал иронию?
6. Что такое ночное сознание в трактовке романтиков?
7. Что нового внесли в эстетику братья Шлегели?
8. Каковы эстетические взгляды Гейне?

Литература

- Виндельбанд В.* Избранное. Дух истории. М., 1995.
Кольридж С. Избранные труды. М., 1987.
 Литературные манифесты немецких романтиков. М., 1980.
Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983.
 Эстетика немецких романтиков. М., 1987.

ГЛАВА 13. ЭСТЕТИКА ФИЛОСОФИИ ЖИЗНИ

13.1. Шопенгауэр

Артур Шопенгауэр (1788—1860) — немецкий философ. Утверждал, что мир — это воля. Смысл самого термина «воля» у Шопенгауэра был чрезвычайно расширен, поскольку он утверждал, что всякая сила природы должна мыслиться как воля. Низшая ступень объективации воли — самые общие силы природы: тяжесть, магнетизм и пр. Шопенгауэр отрицал свободу человеческой воли, но допускал, что в качестве мирового принципа воля зачастую вызывает действия, которые невозможно объяснить естественными причинами. Шопенгауэр считал, что сущность каждого человека задана изначально и представляет собой нечто иррациональное и необъяснимое. Это нечто вытекает из воли, проявлением которой и служит тот или иной человек¹.

Важнейшие атрибуты воли, по Шопенгауэру, — ее вечная неудовлетворенность достигнутым и бесконечное слепое стремление. Размышляя о подлинном предназначении человека, немецкий философ пришел к неутешительным выводам: жизнь людей во многом бессмысленна. Но именно искусство способно выявить, разумеется, не до конца, идеальную завершенность и целостность мира и внеземную ценность человеческой жизни. Но как обнаружить эту идеальную значимость? Шопенгауэр следует мысли Канта: есть моменты познания, когда выявляется «незаинтересованное созерцание». Первая ступень созерцания — **прекрасное**. «...Когда внешний повод или внутреннее настроение внезапно исторгают нас из бесконечного потока желаний, отрывают познание от рабского служения воле и мысль не обращена уже на мотивы желания, а воспринимает вещи независимо от их связи с волей, т.е. созерцает их бескорыстно, без субъективности, чисто объективно, всецело погружаясь в них, поскольку они суть представления, а не мотивы, — тогда сразу и сам собою наступает покой, которого мы вечно искали и который вечно ускользал от нас... и нам становится хорошо»².

Художественное наслаждение Шопенгауэр связывает с тем безболезненным состоянием, которое Эпикур прославлял как высшее благо и состояние богов. В эти мгновения удается сбросить оковы воли, про-

¹ Патрушев А.И. Шопенгауэр // Культурная энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 2007. С. 996.

² Шопенгауэр А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М., 1999. С. 174.

рваться сквозь ее иго. Погружаясь в чистое, незаинтересованное созерцание, мы оказываемся вне потока времени, тогда уж безразлично смотреть на закат солнца из темницы или из чертога. Только чистое созерцание позволяет понять конечную цель и смысл жизни. Оно помогает перейти из мира слепой необходимости в мир свободы.

Но в каком случае наша эстетическая заинтересованность обнаруживается более отчетливо? Здесь Шопенгауэр обращается к категории возвышенного. Так называется род явлений, несоизмеримых с физическими способностями человека и возможностями его познания. Трудно вообразить, к примеру, бесконечность пространства и времени. Приходится отступать перед неподвластными силами природы: извержениями вулканов, океанской мощью, стихией огня. Но и социальные обстоятельства выступают как обезоруживающие человека. Он не в силах преодолеть рок событий. Таким образом, возвышенное трактуется Шопенгауэром как особое состояние духа или своеобразное чувство. В момент встречи с возвышенным человек может утратить самого себя, войти в состояние смятения. И вот рушится естественная связь и устойчивость его представлений о самом себе и об окружающем мире.

Однако возвышенное дарит не только растерянность и хаотичность. Оно пробуждает в человеке особую духовную силу. Утратив обычное восприятие мира, оставшись один на один с непостижимым и властным, человек вынужден обратиться к самому себе, к своим внутренним переживаниям. Он должен каким-то образом отстоять собственную силу и стойкость. Так рождаются новые качества человека, а сам он сталкивается с феноменом человечности. Приходит сладкое ощущение свободы. Чего страшиться, если ты разорвал связи с целым миром?

Природа отчуждена от нас, она настроена враждебно по отношению к нам. Но ведь мы ее дети. Беспредельность и отрешенность природы рождает в нас чувство причастности к чему-то, что выше стихий. Человек обнаруживает в себе сверхприродные силы. Он невольно соединяет два разных мира — человеческого «я» и сущностного «я» мира. На каком языке разговаривает с нами природа, порой грозно усиливая мощь голоса в возвышенном? Шопенгауэр не заявляет в этих рассуждениях о Боге. Он полагает, что человек способен сам спроецировать свою человечность на весь мир. Образ человечности является к нему из собственных недр, но уже в качестве голоса природы. Грозные силы, бушующие вокруг, имеют смысл, только если они «пропущены» через человека, осознаны им.

Мир, вообще говоря, полон величия и уродств. Вселенная перенаселена эксцентричными созданиями. Но разве эти существа способны внушить ужас самой равнодушной природе? Она многолика и затейлива. Страх и трепет рождаются только тогда, когда окрест брошен человеческий взгляд. Только человеку заповедано поразиться потрясающей рассогласованности мира, испытать жуткое несоответствие желаемого и реального. Трепет возвышенного возникает вместе с человеком. Без него некому содрогнуться от того, что сотворили природа и сам он, Адамов потомок.

Мировые события, согласно Шопенгауэру, имеют значение только в том случае, когда они — буквы, по которым может быть прочитана идея человека. Но не подрывают ли эти рассуждения представление об идеальном? Не срывается ли покров таинственности с понятия возвышенного? Тайной оказывается в этом случае драматургия воли. Ведь если контакт с возвышенным обустривает нашу душу, рождает напряжение духа, то, стало быть, именно в этом преображении человека заключен смысл возвышенного. Он обнаруживается в том, что человек входит в беспредельный мир свободы.

Однако Шопенгауэр говорит и о своеобразной неопределенности эстетической ценности или о зыбкости и неполноте идеала человечности, заключенного в форме эстетической ценности. Во-первых, эстетическое значение мира раскрывается только как видение иного мира, мира бесконечной свободы от всех условий и условностей — идеальной сферы, открывающей возможность безболезненно-игрового действия, понимания и согласия. Во-вторых, такое видение зависит от индивидуальных способностей, оно доступно не каждому в равной степени. Эстетическое освобождение, следовательно, так и не способно преодолеть разрыв между идеальным и реальным. Искусство как результат выражения эстетических идей — уникально значимых образцов этого «иного мира», содержащих задание по его построению, — противостоит обыденно-реальному, сама идея — понятию, гений в качестве выразителя идеи — толпе, духовной черни, по выражению Шопенгауэра¹.

Эстетику Шопенгауэр рассматривал как некий праязык. Он осуществляет музыкальную перекодировку волюнтаривной метафизики в труде «Мир как воля и представление». В этом сочинении он переносит центр тяжести всего философствования из теоретической сферы в область понимания воли как сущности вещей. Но именно воля находит свое непосредственное отражение в музыке. Музыка «для всего

¹ Чанышев А.И. Учение А. Шопенгауэра о мире, человеке и основе морали // Шопенгауэр А. Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М., 1999—2001. С. 464.

физического в мире показывает метафизическое, для всех явлений — вещь в себе. Поэтому мир можно назвать как воплощенной музыкой, так и воплощенной волей; этим и объясняется, отчего музыка сразу же повышает значение всякой картины и даже всякой сцены действительной жизни и мира, и конечно, тем сильнее, чем аналогичнее ее мелодия внутреннему духу данного явления»¹.

Немецкий философ писал о высоком призвании философа и художника. Призвание и того и другого, по его мнению, имеет корни в обдуманности, которая вытекает из отчетливости, с какой они сознают мир и себя самих. Благодаря этому они начинают размышлять над ним, осмысливать его. «Весь этот процесс творчества и мысли объясняется тем, что интеллект, получив в сознании перевес над волей, по временам освобождается от нее, хотя первоначально он состоит у нее на службе»².

Шопенгауэр считал, что если зрелище прекрасного ландшафта производит на нас такое отрадное впечатление, то этому способствует, между прочим, глубокая правдивость и последовательность природы. Красивый пейзаж является катарсическим средством для духа, как музыка, по Аристотелю, — для души, и перед лицом прекрасной природы мысль работает правильнее, чем когда-либо. Если внезапно открывающееся перед нами зрелище горной гряды так легко приводит нас в серьезное и даже возвышенное настроение, то это отчасти объясняется, вероятно, тем, что форма гор и обусловленные ею очертания всего хребта составляют единственную неизменную линию ландшафта, ибо только одни горы выдерживают натиск того разрушительного потока, который быстро увлекает все на свете, а с ним и нашу собственную эфемерную личность³.

По мнению Шопенгауэра, природа чрезвычайно эстетична. Всякий совершенно невозделанный и запущенный, т.е. предоставленный самой природе, клочок земли природа украшает с удивительным вкусом, одевает его тканью растений, цветов и кустарников. Каждый заброшенный уголок тотчас же становится прекрасным. На этом и основан принцип английских садов, который, по словам философа, заключается в том, чтобы как можно больше маскировать роль искусства и всему придавать такой вид, будто здесь свободно распоряжалась природа.

Не только философия, но и изящные искусства, считал Шопенгауэр, в сущности, стремятся к тому, чтобы разрешить проблему бытия.

¹ Шопенгауэр А. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. М., 1999—2001 С. 228.

² Там же. С. 320.

³ Там же. С. 338.

В каждом духе, который однажды отдался чисто объективному созерцанию мира, пробуждается, хотя бы скрытно и бессознательно для него самого, влечение постигнуть истинную сущность вещей, жизни, бытия. Но все искусства говорят только наивным и детским языком созерцания, а не отвлеченным и серьезным языком рефлексии. Поэтому их ответ — мимолетный образ, а не устойчивое общее познание. Таким образом, созерцание может вызвать каждое произведение искусства, каждая картина, каждая статуя, каждое стихотворение, каждая сцена в театре. Музыка тоже отвечает на вопросы бытия, но глубже, чем другие виды искусства, потому что сокровенную сущность жизни она выражает языком, который непосредственно понятен, но который, однако, не переводим на язык разума.

Творения поэтов, живописцев и художников содержат в себе, по общему признанию, целую сокровищницу глубокой мудрости, так как с их помощью говорит мудрость самой природы вещей, откровения самой природы вещей они лишь переводят на другой язык, проясняя их и воспроизводя более чисто. Перед картиной, считает Шопенгауэр, каждый должен стоять так же, как перед королем, выжидая, скажет ли она ему что-нибудь и что именно скажет. Как с королем, так и с картиной он не смеет заговорить первым, иначе услышит только самого себя.

По мнению Шопенгауэра, каждое произведение искусства может действовать только через среду фантазии. Поэтому оно должно возбуждать ее, и она ни на минуту не смеет оставаться незатронутой, бездеятельной. Это условие эстетического воздействия и потому основной закон всех изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно давать внешним чувствам зрителя далеко не все, а именно столько, сколько надо для того, чтобы направить фантазию на верный путь: всегда нужно делать так, чтобы оставалось нечто на долю фантазии, и притом последнее. Ведь далее писатель должен излагать таким образом, чтобы читателю всегда оставалось, о чем подумать самому. В искусстве же, кроме того, все лучшее слишком духовно, чтобы его можно было преподать внешним чувствам: оно должно родиться в фантазии зрителя, хотя рождает его само художественное произведение. Вот чем объясняется, что эскизы великих мастеров часто производят более сильное впечатление, чем их законченные картины. К этому присоединяется, конечно, еще и то преимущество эскизов, что они как бы из цельного куска, закончены в самый момент их создания. Из этого же основного эстетического закона явствует далее, почему восковые фигуры, несмотря на то, что именно в них подражание природе достигает порою самой высокой степени, никогда не производят эсте-

тического впечатления и оттого не являются настоящими созданиями искусства. Они ничего не оставляют на долю фантазии. В самом деле: скульптура дает только одну форму, без красок; живопись дает краски, но только видимость формы; обе они, таким образом, обращаются к фантазии зрителя. Восковая же фигура дает все — и форму, и краски сразу. Отсюда возникает признак действительности, и фантазия остается ни при чем. Напротив, поэзия обращается только к фантазии, которую она и приводит в действие посредством одних слов.

«Произвольно играть средствами искусства, — пишет Шопенгауэр, — не сознавая ясно его цели, — в этом основной признак бездарности в любом из его видов. Таковы, например, ничего не поддерживающие колонны, бесцельные своды, изгибы и выступы скверной архитектуры, ничего не говорящие рулады и фигуры, бесцельный шум плохой музыки, перезвон рифм в бедных смыслом стихотворениях»¹.

Воспроизвести идеи, считает Шопенгауэр, можно только путем созерцания, а это и есть путь искусства. Но нелепо и недостойно сводить то или другое создание Шекспира или Гёте к какой-нибудь отвлеченной истине, выражение которой будто бы служило их целью. Конечно, мыслить во время своей творческой работы художник должен, но только та мысль, которая, прежде чем стать мыслью, была созерцанием, только эта мысль впоследствии, будучи воплощена для других, имеет вдохновляющую силу и потому становится нетленной.

Касаясь отдельных видов искусства, Шопенгауэр отмечает: в скульптуре главное — красота и грация. В живописи первостепенное значение получают выражение, страсть, характер. Живопись имеет право изображать и некрасивые лица, и чахлые фигуры. Напротив, скульптура требует красоты, хотя и не всегда идеальной, но уж во всяком случае — силы и округленности фигур. Оттого изможденный Христос на кресте, умирающий св. Иероним, измученный болезнью и старостью, как на шедевре Доменикино, — это подходящий предмет для живописи. Наоборот, превратившийся от долгого поста в кожу и кости мраморный Иоанн Креститель Донателло производит отталкивающее впечатление, несмотря на все совершенство исполнения.

Раздумывая над простым и правильным определением поэзии, Шопенгауэр выбрал такое: искусство посредством слов побуждает способность воображения. Что же касается цели, ради которой поэт приводит в движение нашу фантазию, то она состоит в том, чтобы раскрыть перед нами идеи, т.е. показать на примере, что такое жизнь, что такое мир. К философии поэзия относится так, как опыт к эмпирической науке,

¹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 341.

а именно: опыт знакомит с явлениями на частностях и примерах; наука посредством общих понятий объемлет всю совокупность явлений. Так и поэзия стремится на частностях и примерах знакомить нас с плановыми идеями. Философия же стремится явить выражающуюся в последних внутреннюю сущность вещей в ее целом и общем.

По Шопенгауэру, интуиции мир открывается как «воля», как неустанное стремление, в котором происходят борьба и раздвоение. Истинное познание как интуиция, как искусство доступно только гению. Искусство основывается на незаинтересованном созерцании. Высшее из искусств — музыка, которая направлена не на отражение идей, а на непосредственное выражение самой воли.

Шопенгауэр высказал идею о том, что гений искусства благодаря чистому созерцанию и необычной силе фантазии способен познать вечную идею и выразить ее в поэзии, изобразительном искусстве, музыке. «Что отличает гения и что поэтому и должно быть для него мериллом, — пишет Шопенгауэр, — это та высота, по которой он в благоприятное время и при благоприятном настроении мог подниматься и которая для обыкновенных талантов совершенно недостижима»¹. Отсюда следует, что нельзя мериллом для гения считать недостатки его творчества как слабейшие из его произведений и затем на этом основании определять его место в искусстве. Гения надо оценивать по его лучшим созданиям.

Если человек подчиняет себя велениям воли, прагматическим императивам жизни, он не способен понять глубину искусства. Гения интересует не проза жизни, а особая «картинность» мира, которая значима сама по себе. Она как раз и оказывается внутренней, сущностной и бытийной. Вот почему для эстетического сознания все интересно и значимо. Именно поэтому в подходе к произведениям искусства не следует исходить из предустановленных взглядов, из соображений некоей нормы. Каждая вещь обладает своей красотой. Вещи и явления идеальны, в том числе «все бесформенное, даже всякая подделка». Эта мысль Шопенгауэра соотносится с известной притчей. Когда священник рассказывает о том, что человек создан по образу и подобию Божьему, поднимается горбун и спрашивает: «А как же я?» Находчивый священник отвечает: «Как горбун вы абсолютное совершенство».

Но способен ли каждый человек обнаружить незаинтересованное отношение к феноменам жизни и красоты? Может ли он предаться истинному созерцанию? Или он, как правило, обращается к тому, что имеет прагматический смысл? Так люди становятся заложниками

¹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 352.

воли. Поэтому они и утрачивают интерес к искусству. Более того, они не могут проявить и креативность, т.е. способность к творчеству. Вот почему они ориентируются на голые понятия: слепок, метку, сигнатуру, ярлык демаркации. Все это составляет внешний арсенал культуры. Эстетическую идею можно воспринять только творчески и в актуальном смысле. Так, Шопенгауэр отмечает, что для него выше всех других итальянских поэтов Петрарка. По словам философа, нет и не было в мире поэта, который превзошел бы его по глубине и задушевности чувства и непосредственности выражения, прямо идущего к сердцу. Однако поэзию Ариосто Шопенгауэр не принял, оценил негативно.

Шопенгауэр критикует филистерские представления об искусстве. Обыватели не способны проникнуть в ядро эстетического переживания. Они стремятся быть «как все», не имеют собственного суждения, ориентируются на чужой авторитет, тяготеют к расхожим вкусам, делят мир на «правильное» и «неправильное». Такова духовная чернь, к которой Шопенгауэр относится беспощадно. Но в то же время он показывает, что слабая творческая способность дается человеку от природы. Раз он рожден не гением, откуда взять ощущение внутренней свободы и нестреноженности? Кроме того, и сам эстетический модус (форма существования) идеального не вполне определен. И дело не только в том, что созерцание эстетической идеи доступно не всем. Эстетический идеал рождается в процессе созерцания, таким он и остается. Он не претворяется в действие. Поэтому искусство Шопенгауэр сравнивает со сценой мышеловки, которая вставлена Гамлетом, чтобы изобличить короля, в трагедии Шекспира. Искусство не что иное, как сцена в сцене.

Взгляды Шопенгауэра на музыкальное искусство воспринял композитор Вагнер, который называл его «величайшим философом со времен Канта». Музыка, по словам Шопенгауэра, — настоящий универсальный язык, который понимают повсюду. На этом языке с великим старанием и жаром, не переставая, говорят и говорили во всех странах и во все века. Значительная, многоговорящая мелодия очень быстро облетает земной шар, а бедная смыслом и маловыразительная тотчас же замолкает. Это доказывает, что содержание мелодий понятно очень многим. Но говорит музыка не о вещах, а только о радости и горести, этих единственных реальностях для воли. Поэтому-то она так много говорит сердцу, а голове непосредственно ничего сказать не может. «Дайте мне музыку Россини, ибо она говорит без слов!» — писал Шопенгауэр¹.

¹ Шопенгауэр А. Указ. соч. С. 334.

13.2. Ницше

Фридрих Ницше (1844—1900) — немецкий философ и поэт. В начале своей творческой деятельности занимался филологией, а затем перешел к философии. Большое влияние на его творчество оказали идеи Шопенгауэра, а также немецкого композитора Вагнера. Ницше развивал идеи типологии культуры, намеченной его предшественниками Шиллером и Шеллингом, выделял «особый дух» культуры. Летом 1875 г. в своих рабочих тетрадях поставил перед собой цель «показать, как жизнь, философия и искусство могут состоять друг с другом в глубинных и родственных отношениях, не делая философию плоской, а жизнь философа — лживой»¹. Хотя Ницше вошел в историю мировой культуры прежде всего как философ, он сам себя считал музыкантом. Даже в своих сочинениях Ницше как-то написал, что это музыка, «случайно записанная не нотами, а словами».

Страсть к музыке возникла у него еще в раннем детстве и прошла через всю его жизнь. Но это не была лишь жажда сочинять или слушать — Ницше был музыкантом в другом, более широком смысле слова: музыка для него была синонимом высшего начала в искусстве. Будущий философ родился в семье деревенского пастора в небольшом селении Реккен на границе Пруссии и Силезии. Три поколения его предков принадлежали к протестантскому духовенству, поэтому не удивительно, что и Фридриху была уготована духовная карьера. В пятилетнем возрасте мать переехала с ним в Наумбург, в дом своих родителей, — видимо, пребывание в Реккене, где за год она похоронила мужа и младшего сына, было для нее слишком тяжелым.

Фридрих сразу же пошел в первый класс городской школы, но уже через год был переведен в подготовительную школу при кафедральной гимназии. Вероятно, сказались его исключительные способности и то, что с помощью своих тетушек, сестер матери, он получил неплохое домашнее образование. Там же Фридрих впервые познакомился с нотами. Он так пристрастился к музыке, что вскоре не только научился хорошо играть, но и начал сочинять небольшие музыкальные произведения. В 10 лет, испытывая религиозный восторг, стал сочинять музыку и стихи. Слабое здоровье и плохое зрение не мешали ему заниматься самообразованием и музыкой, хорошо учиться.

По окончании гимназии Ницше поступил в престижную Пфортшуле близ Наумбурга — закрытое учебное заведение для детей из аристократических семей. Там он написал свое первое литературное произ-

¹ Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 17.

ведение — «О музыке», которое сразу же позволило ему выдвинуться в число лучших учеников. После этого он продолжает образование в Боннском и Лейпцигском университетах. Уже его студенческие научные работы были настолько интересны по содержанию и глубине анализа, что обращали на себя внимание профессоров. Ему прочили карьеру ученого-богослова, но Ницше привлекала философия. Уже первый его доклад в философском кружке Лейпцигского университета стал событием. Услышавший его профессор Ричль потребовал от студента переработать доклад в книгу.

После окончания университета все тот же Ричль рекомендовал Ницше на должность профессора классической философии Базельского университета. Вскоре молодому ученому присудили степень доктора философии без предварительной защиты диссертации, на основании только журнальных статей, что случалось крайне редко. Казалось, перед ним открывается блестящая карьера. Единственное, что ее омрачало, — повторяющиеся все чаще и чаще приступы психической болезни.

Еще в университете Ницше познакомился с крупнейшим немецким композитором Р. Вагнером, и вскоре их знакомство переросло в тесную дружбу. Музыка Вагнера произвела на Ницше такое же ошеломляющее впечатление, как на Вагнера — сочинения Ницше. Фридрих продолжает читать лекции по античной философии и литературе и почти каждую неделю посещает Вагнера в его доме на Трибшене, неподалеку от Люцерна.

Во время франко-прусской войны Ницше добился, чтобы его отправили на фронт в качестве санитаря, но почти сразу же после прибытия заболел и оказался в госпитале. После выздоровления он уже не остается в армии, а возвращается домой и снова начинает читать лекции в университете. Однако состояние его здоровья резко ухудшается. Он вынужден уйти в отпуск и вместе с сестрой отправиться на курорт в Лугано.

Правда, и там философ продолжает работать над книгой «Происхождение трагедии», которую задумал уже давно. Он посвящает ее Вагнеру и вместе со своей музыкальной композицией «Отзвук новогодней ночи» посылает супруге композитора Козиме Вагнер. В ответ Вагнер прислал Ницше восторженное письмо, а через несколько дней философ получает не менее восторженный отзыв побывавшего у Вагнера другого композитора, Ференца Листа. Ницше сочинял и музыкальные композиции (между прочим, две песни на слова А.С. Пушкина). В 25 лет он стал профессором филологии Лейпцигского университета.

Ницше надеялся еще поправиться и вернуться в университет. Однако тяжелая болезнь не отступала. В 1878 г. ученый вынужден был окончательно расстаться с преподавательской деятельностью. А еще через десять лет, в декабре 1888 г., случилось непоправимое: Ницше разбил паралич. Вскоре у него наступило помрачение рассудка. Он стал совершенно беспомощным в физическом отношении и, очевидно, попал бы в больницу, если бы не его сестра Елизабет, посвятившая всю свою жизнь брату. Именно ей мы обязаны тем, что все сочинения философа дошли до нас в целостности и сохранности. Она не только записывала и хранила произведения брата, но и публиковала их.

В жизни Ницше был человеком малообщительным и неловким. У него фактически не было друзей, за исключением Вагнера и, пожалуй, Мальвиды фон Вейзенбург. Ницше любил эту женщину, но так и не решился связать с ней свою жизнь. Чем сильнее прогрессировала болезнь, тем яростнее сопротивлялся ей Ницше и тем жизнерадостнее становились его сочинения и письма. Страдая от своего тяжелейшего недуга, он тем не менее пишет книгу с увлекательным названием «Веселая наука», а вслед за нею — музыкальную композицию «Гимн жизни». Эти произведения стали своеобразным прологом к одному из главных его сочинений — «Так говорил Заратустра».

Создавая это произведение, Ницше хотел раскрыть свой внутренний мир устами древнего мудреца, рассказывал, как дух сделался верблюдом, верблюд — львом и, наконец, лев превратился в ребенка. Эта притча имеет глубокий внутренний смысл: верблюд олицетворяет груз человеческой культуры, но он тащит его по пустыне и лишь там превращается в льва, чтобы обрести свободу, а лев в свою очередь становится ребенком, потому что человек является ребенком в окружающем его мире.

В августе 1881 г. во внутреннем мире философа происходят глубокие изменения. Трудно сказать, что за откровение его посетило, но именно с этого года в его учении соединяются представления о воле к власти, вечном возвращении и сверхчеловеке. В 1886 г. выходит его работа «По ту сторону добра и зла», а чуть позже — «Генеалогия морали».

Своим же основным произведением Ницше считал книгу «Воля к власти», однако из этого большого, как он задумывал, труда он успел закончить лишь небольшой раздел под названием «Антихристианин» (его буквальный перевод несколько иной и звучит как «Антихрист»), Философ никогда не отвергал саму идею Бога, но критически рассматривал систему моральных ценностей христианства. Некоторые его произведения, например «Сумерки богов», были написаны после того,

как он сошел с ума. Последние девять лет Ницше уже не мог работать и провел в упорнейшей борьбе с болезнью. Умер он в Веймаре летом 1900 г.

Ф. Ницше рассматривается как предтеча философии жизни. Его философские воззрения — своего рода реакция на философию Гегеля. В своем творчестве он испытал влияние Шопенгауэра, хотя во многом отошел от него и создал свою философию иррационализма и волюнтаризма.

Примером не только познания культуры, но и способности проживать в ней может служить творчество Ф. Ницше. Он начал свою деятельность как эксперт античной культуры, ее знаток. Ницше был превосходным филологом и даже стал профессором университета, не имея докторского звания. Он начинал свою деятельность в русле естественно-научной традиции. Однако Ницше в силу своей психологической настроенности хотел постигать мир из целого, из полноты человеческого существа. Осваивая современный мир, философ испытывал страдания. Он всей своей душой искал иную культуру, в которой ему было бы комфортнее. Ницше стремился выйти из состояния мировой скорби. Повсюду в мировой культуре, во всей истории человечества он искал такой культурный космос, который помог бы ему преодолеть невыносимое внутреннее страдание.

Прежде всего он попытался вжиться в чудесный музыкальный мир Рихарда Вагнера. Всеми ресурсами своей души он предался активности, с помощью которой Р. Вагнер, оставляя позади реальный мир, поднимался в то пространство, где царил миф, позволяющий пренебречь повседневностью. В философии А. Шопенгауэра Ницше нашел полное подтверждение тому, что восприятие реального мира способно породить только пессимизм. Концепция воли в трактовке учителя приучила его к мысли, что человек имеет право, пользуясь до известной степени иллюзией, подняться над слепотой и неразумием мировой воли.

Так, Ницше окончательно поселил себя в греческой культуре. Он вживался в своеобразные черты душевной конституции древнего эллина, исследуя, каким образом тому удавалось на свой лад подниматься над неудовлетворяющим душу существованием. Он углублялся в истинный смысл греческого искусства, и ему открывалось, будто греки чувствовали всю трагичность неудовлетворяющего душу чувственного бытия. Греческое искусство, возрождения которого Ницше желал также для современников, было в его глазах тем утешением, которого человек ищет, чтобы защититься от внешних восприятий, способных внушить ему только уныние.

Человеку нужно, думал Ницше, устремление ввысь, в мир, который может поднять его над страданием бытия. И из этого умонастроения, этой трагедии, этой душевной боли возникла его первая книга как философа «Рождение трагедии из духа музыки». Так начался своеобразный опыт бытия в другой культуре, один из способов философского постижения данного феномена. Ницше утверждал, что можно формально принадлежать одной культуре, но жить, условно размещая себя в другой культуре. Позитивистски ориентированному философу такая позиция показалась бы странной. Но философ жизни изучает не конкретность культуры, а ее образ, считая ее не чужой, а собственной, существующей для него.

Зачем Ф. Ницше ищет идеал культуры? Почему отворачивается от современной ему реальности? Современная культура стремится к знанию. Слово из неиссякаемого источника изливаются на человека все новые и новые потоки исторических сведений. Память отворяет двери, но знанию все равно тесно, оно не вмещается в культурные рамки эпохи. Современный человек таскает с собой ворох ненужных ему сведений. Знание, поглощаемое в избытке не ради утоления голода и даже сверх потребности, перестает действовать в качестве мотива человеческого поведения. Она остается в недрах некоего внутреннего хаотического мира.

«Наша современная культура, — пишет Ницше, — именно потому и имеет характер чего-то неживого, что ее совершенно нельзя понять вне этого противоречия или, говоря иначе, она в сущности и не может вовсе считаться настоящей культурой; она не идет дальше некоторого знания о культуре, это мысль о культуре, она не претворяется в культуру-реальность»¹.

Каков диагноз такой культуры и каковы ее перспективы? По мнению Ницше, внутренний процесс становится теперь самоцелью. Он и оказывается истинной «культурой». Такая культура может вызвать у каждого наблюдателя со стороны одно лишь пожелание: чтобы она не погибла от неудобоваримости своего содержания. Если бы современный человек, рассуждает Ницше, оказался в эллинской атмосфере, он нашел бы греков очень «необразованными». Но то знание, которым располагает современный человек, не является «своим», бытийственным. Оно соткано из чужих эпох, нравов, искусств, философских учений, религий. Древний эллин, перенесенный в нашу эпоху, принял бы нас за ходячие энциклопедии².

¹ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 180.

² Там же. С. 181.

Стремление возвыситься над трагичностью бытия Ницше усматривал в создании греческой трагедии, в произведениях которой грек находил утешение от реальной жизни. Трагедия связана с осознанием смысла бытия. Эти идеи воодушевляли Ницше, когда он писал свои «Несвоевременные размышления», когда полемизировал с Д.Ф. Штраусом, когда доказывал неудовлетворительность чисто исторического способа изложения, когда пытался показать истинный дух вагнеровской музыки и говорил о самом Шопенгауэре. Все это происходило в первой половине 70-х г. XIX в.¹

Так что же такое «знать» применительно к философии культуры? Штайнер поясняет: «Человек говорит так, как будто его сердце, полнота его человеческого существа не принимают здесь никакого участия; автоматически бегут чисто головные мысли; нечто, имеющее в себе очень мало твердого и плотного, скользит, как угрь, от одной фразы к другой; в них говорится о Лапласовой теории Вселенной, а также о том, что за пределами естественно-научно постигаемого мира должен начинаться супернатурализм, а там, где начинается супернатурализм, кончается научное знание и т.д.»²

Для Ницше то, что он при этом переживал, было подлинным содержанием и трагедией жизни. Само развитие науки в последней трети XIX в. было для него внутренней глубокой катастрофой. Ницше отвергал мысль о том, что человеческая жизнь заключена между рождением и смертью. Отсюда стремление выйти за рамки конкретной культуры, единичная земная жизнь восстает против признания ее единственной и самодовлеющей.

Рассказывая о роли трагедии в жизни греков, Ницше вряд ли протокольно точен. Это подметил русский писатель В. Вересаев. Он писал: «Но как может трагедия вести к утверждению жизни? Ведь страдания трагического героя иллюстрируют все ту же безотрадную Силенову мудрость; трагедии великих трагиков, Эсхила и Софокла, кончаются гибелью героев и самым, казалось бы, безнадежным отрицанием жизни. Почему же трагедия не вселяет в нас отчаяния, а как раз напротив — очищает душу и примиряет с жизнью? Как может безобразное и дисгармоничное, составляющее содержание трагического мифа, каким бы то ни было образом примирять с жизнью?»³

Огромное значение для философии культуры имело ницшеанское различие аполлонической и дионисийской культур. Разные полюса

¹ Штайнер Р. Антропософия: корни духовного познания и плоды жизни // Человек и социокультурная среда. Вып. 2. М., 1992. С. 183.

² Там же. С. 185.

³ Вересаев В.В. Живая жизнь. М., 1999. С. 241—242.

космического бытия запечатлены в обликах Аполлона и Диониса. Эти два начала были прослежены в мирозерцании, культуре и историческом развитии греков. Два символа в известной мере выразили полноту вечной жизни. Вот как пересказывает идеи Ницше В.В. Вересаев в своей работе «Аполлон и Дионис». Человек живет в своей отдельности, зная только узкое настоящее, ближайшие цели, замкнутые горизонты. В этой иллюзии держит человека Аполлон. Он — бог «обманчивого» реального мира. Околдованный чарами солнечного бога человек видит в жизни радость, гармонию, красоту, не чувствует окружающих бездн и ужасов. Страдание индивидуума Аполлон побеждает светозарным прославлением вечности явления. Скорбь вычитывается из черт природы. Охваченный аполлоновской иллюзией человек слеп к скорби и страданию вселенной.

И вот в это царство душевной гармонии и светлой жизнерадостности вдруг врывается новый, неведомый гомеровскому человеку бог — варварский, дикий Дионис. Буйным исступлением зажигает он уравновешенные души и во главе неистовствующих, экстатических толп совершает победное шествие по всей Греции.

Бог страдающий, вечно растерзываемый и вечно воскресающий, Дионис символизирует «истинную» сущность жизни. Жизнь есть проявление божества страдающего. Создавая миры, божество освобождается от гнета избытка и переизбытка, от страдания теснящихся в них контрастов и противоречий. Истинно существует только это первоединое, изначальное, наджизненное бытие; оно — вне всякого явления и до всякого явления. Явление же есть только уподобление.

Взор, однажды проникший в сокровенную «истину» жизни, уже не в состоянии тешиться обманчивым покрывалом Майи, блеском и радостью призрачного мира. Он теперь видит ужасы и скорби жизни, видит мир раздробленным, растерзанным. Видит и первопричину мирового страдания — расчленение первоначального, единого Существа на отъединенные, не согласуемые между собой «явления». В пределах прежнего непонимания для человека уже нет возможности согласовать чудовищные противоречия жизни, покрыть их каким-либо единством. Смысл жизни теряется.

Дионис касается души человеческой, замершей в чудовищном ужасе перед раскрывшеюся бездною. И душа преображается. В священном, оргийном безумии человек «исходит из себя», впадает в исступление, экстаз. Грани личности исчезают, и душе открывается свободный путь к сокровеннейшему зерну вещей, первоединому бытию. Это состояние блаженного восторга мы всего яснее можем себе представить по анало-

гии с опьянением. Либо под влиянием наркотического напитка, либо при могучем, радостно пронизывающем всю природу приближении весны в человеке просыпаются дионисийские чувствования.

Однако зададимся вопросом: насколько точен здесь Ницше как культуролог, как специалист по греческой культуре? Ницше в своей книге все время говорит о Дионисовой истине и Аполлоновом «обмане». А вот В. Вересаев свидетельствует: сами эллины никогда не смотрели на Аполлона как на бога «светлой кажимости» и «обманчивой иллюзии». В образе его нет ни единой черты, которая бы говорила о заранее предрешенной иллюзорности воплощаемого им жизнеотношения. Для эллинов как Аполлон, так и Дионис одинаково были живыми религиозными реальностями, каждый из них воплощал совершенно определенный тип религиозного отношения к жизни. Противопоставлять «истину» Диониса «обману» Аполлона может только убежденный приверженец Диониса¹.

Но насколько важны для нас рассуждения Ницше, если он не обнаружил точности в качестве историка и культуролога? Можно ли говорить о предельно достоверной трактовке этих первоначал культуры? Справедливо ли вести речь о философской правомочности выдвинутой концепции? Вяч. Иванов, знаток античности, отвечает отрицательно. Он полагает, что исследование Ницше обнаружило всю несостоятельность не только философской и психологической, но даже исторической концепции философа-филолога. Не подлежит сомнению, пишет он, что религия Дионисова, как и всякая мистическая религия, давала своим верным «метафизическое утешение» именно в открываемом ею потустороннем мире. К тому, по экспертизе Вяч. Иванова она была религией демократической по преимуществу и, что особенно важно, первая в эллинстве определила своим направлением водосклон, неудержимо стремившийся к христианству. В тяжбе пророков прошлое оказалось не на стороне Ницше².

Но в чем же тогда философская значимость концепции Ницше? Насколько она интересна нам в постижении духа культуры, если опирается на неточное культурологическое знание? Мы по-прежнему пользуемся понятиями аполлонической и дионисийской культур. Их эвристическая ценность не снизилась. Гениальная интуиция Ницше позволила разглядеть в античной культуре два мощных первоначала. Это членение имеет отношение не к периодизации культуры, поскольку оба начала обнаруживают себя одновременно, и даже не к типологии

¹ Вересаев В.В. Живая жизнь. М., 1999. С. 243.

² Иванов Вяч. Дионис и праднионисийство. СПб., 1994. С. 312.

культуры. Немецкий философ пытался проникнуть в бытийственные основы культуры, показать ее корневые истоки, восходящие к человеческой природе.

«Быть» в культуре вовсе не означает обрести некое разностороннее знание о ней. Философ, обживая иные культурные космосы, обогащает философскую рефлексию, утончает метафизическое мышление. Но он рискует обрести оппонентов, которые лучше философа «знают» культурную эпоху.

Ницше пришел к убеждению, что существует двоякая эстетика. «Одна исходит из воздействия искусства и делает выводы о соответствующих причинах; она пребывает под чарами искусства и сама есть некий вид поэзии и опьянения: некая настройка искусства на струны науки. Другая эстетика исходит из множества абсурдных и ребяческих начал искусства: она не может вывести из этого действительные воздействия и поэтому пытается умерить чувство, связанное с искусством, и любым способом подвергнуть сомнению его воздействие, как если бы оно было лживым и болезненным. Отсюда ясно, какая из эстетик годится искусству, а какая нет и насколько они обе не могут быть наукой»¹.

Ницше предпринимает попытку вывести происхождение античной трагедии из соединения двух изначально противоположных художественных принципов: аполлоновского и дионисийского. Его «артистическая метафизика» (определение Ницше) в наибольшей степени обязана шопенгауэровской метафизике воли, несмотря на то, что он отстаивает ее оригинальность.

Связь метафизики Ницше с философией Шопенгауэра выражается в соответствии аполлоновского и дионисийского художественных принципов, участвующих, согласно Ницше, в создании античной трагедии, той двойственности мира как воли и как представления, которая имеется у Шопенгауэра. На Ницше оказал влияние шопенгауэровский принцип индивидуализации. Мир во всем множестве и разнообразии его проявлений объяснен Шопенгауэром как объективизация временной и внепространственной воли к жизни. Пространство и время выступают как принцип индивидуализации, как основа существования индивида. У Ницше это выражается в аполлоновском влечении к принципу индивидуализации, в то время как в дионисийском влечении очевидна несостоятельность этого принципа.

Согласно Шопенгауэру, в качестве тенденции и последнего намерения трагедии остается обращение к отречению, отрицанию воли к жизни.

¹ Ницше Ф. Поли. собр. соч. В 13 т. Т. 8. М., 2008. С. 417.

ни. Ницше в поздних сочинениях и фрагментах возражает против такого толкования трагедии. Как контрмеру против духа отречения, выводимого Шопенгауэром из трагедии, он выдвигает метафизическое утешение, которым каждая истинная трагедия нас одаривает. Жизнь в основе вещей, несмотря на все изменения, несокрушимо сильна и полна радости. В «Сумерках богов» Ницше также представляет искусство как стимулирующее средство к жизни.

Несмотря на критику пессимистического настроения шопенгауэровской философии, метафизическое начало «Рождение трагедии...» Ницше все же в высокой степени мотивировано шопенгауэровскими идеями.

Огромное значение для эстетики имело ницшеанское различие аполлонической и дионисийской культур. Разные полюса космического бытия запечатлены в обликах Аполлона и Диониса. Эта два начала были прослежены в мирозерцании, культуре и историческом развитии греков. Два символа в известной мере выразили полноту вечной жизни.

Антиномия аполлонического и дионисийского полюсов раскрывается Ницше прежде всего по отношению к принципу формы и индивидуальности как формы духа. Противопоставление аполлонической и дионисийской культур применимо не только к античности. Оно захватывает все европейское сознание. Названия «аполлонический» и «дионисийский» философ заимствовал у греков, разъяснявших глубоко-мысленные эзотерические учения в области воззрений на искусство не с помощью понятий, а в резко отчетливых образах мира богов.

Ницше утверждал, что поступательное движение искусства связано с двойственностью этих двух начал точно так же, как рождение зависит от двойственности полов. При этом аполлоническое начало он связывал с искусством пластических образов, а искусство Диониса — с музыкой. Для того чтобы разъяснить природу этого разграничения, Ницше предлагал нарисовать в своем воображении художественные миры сновидения и опьянения.

В сновидениях, по мнению Лукреция, душам людей впервые предстали чудные образы богов. По словам Ницше, прекрасная иллюзия видений, в создании которых человек вполне является художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также одна из важных сторон поэзии. Но при всей жизненности этой действительности у нас все же остается мерцающее ощущение ее иллюзорности. Философски настроенный человек имеет даже предчувствие, что и под той действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая вторая

действительность. Следовательно, первая действительность есть иллюзия. Шопенгауэр прямо считает человеческую способность воображать временами людей и все окружающие вещи только как фантомы и грезы признаками философского дарования человека.

Бог Аполлон — это и есть отображение радостной необходимости сонных видений у греков. Он, по происхождению своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Он — полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов. Про Аполлона можно было бы сказать, что в нем воплощено непоколебимое доверие к принципу индивидуальности. В нем получила возвышенное выражение спокойная неподвижность охваченного им существа.

А что же представляет собой дионисийское начало? Сущность его легче всего понять по аналогии с опьянением. Согласно Ницше, дионисийского грека от дионисийского варвара отделяла огромная пропасть. Во всех концах Древнего мира — от Рима до Вавилона — можно указать на дионисийские празднества, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих, как бородатый сатир, заимствовавший от козла свое имя и атрибуты, к самому Дионису. Почти везде центр этих празднеств лежал в неограниченной половой разнузданности. Тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое представлялось Ницше подлинным «напитком ведьмы».

Дионису противостоял Аполлон. Его величественная осанка увековечена дорийским искусством. Музыка Аполлона была дорической архитектоникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся как неаполлонический тот элемент, который главным образом характерен для дионисийской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, — потрясающее могущество тона; единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии.

Аполлоническая культура не существует в изолированном мире, как закрытое пространство. То же относится к дионисийству. В любом художественном процессе можно отыскать, как, собственно, и делал Ницше, близость или рядоположенность этих контрастных принципов. Будучи взаимно противоположными, они органически дополняют друг друга.

Сознание может воспринимать Аполлона и Диониса по отдельности лишь до некоторого предела, за ним начинается неустрашимость безумия и даже смерти. Уже Древний мир повествует о Еврипиде, что от дионисийского безумия можно излечиться только с помощью силы

Аполлона. Пресыщенная творческой силой жизни Диониса душа человека может найти успокоение лишь в использовании богатств царства Аполлона.

Взаимно побуждая друг друга, дионисийское и аполлоническое начала властвовали над эллинством. Ницше показывает, как из «бронзового» века с его битвами титанов и суровой народной философией под властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир... Дионис и Аполлон — не плод мифотворческой фантазии, не облики, рожденные случайными тайноведениями, а два действительных средоточия единого бытия.

Контрольные вопросы

1. Как Шопенгауэр трактовал волю?
2. Почему, согласно Шопенгауэру, прекрасное — первая ступень созерцания?
3. Что имел в виду Шопенгауэр, рассматривая эстетику как некий праязык?
4. Почему, по Шопенгауэру, природа эстетична?
5. Что такое у Шопенгауэра «гений искусства»?
6. Почему Ницше ищет идеал культуры?
7. Что такое «знать» применительно к философии культуры?
8. В чем антитеза аполлонического и дионисийского по Ницше?

Литература

- Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
- Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
- Матутите К.П.* Фридрих Ницше о психологии. Ч. 1,2. // Психология и психотехника. 2008. № 1—2.
- Ницше Ф.* Воля к власти. М., 1994.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и варварство // Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. М., 1990.
- Ницше Ф.* Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. М., 1991.
- Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. В 6 т. Т. 2. М., 1999-2001.

ГЛАВА 14. ЭСТЕТИКА ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА

Экзистенциализм (*лат.* *existentia* — «существование») — направление в философии, «философия существования». Предыстория философии экзистенциализма включает имена С. Кьеркегора, Ф. Ницше, Н. Бердяева. Для литературы экзистенциализма первостепенное значение имели философские произведения Ф. Достоевского, особенно «Записки из подполья» (1864), «Бесы» (1871—1872) и «Легенда о Великом инквизиторе» (в «Братьях Карамазовых», 1879—1880). Отзвуки проблематики этих произведений ощущаются в творчестве крупнейших писателей французского экзистенциализма А. Камю и Ж.П. Сартра.

Проблемы эстетики занимают важное место в экзистенциализме. Это связано прежде всего с тем, что философия толкуется в нем как такая сфера сознания, которая отличается от науки, но зато приближена к художественному творчеству. В центре внимания экзистенциализма — переживания человеком его собственного существования, поскольку эти трепетные состояния индивидуальны. Это страх, тревога, забота, вина, надежда. Однако эти состояния интересуют экзистенциалистов не сами по себе, а как обнаружение бытия. Они позволяют выявить различные грани человеческой жизни и через эти переживания показать, чем интересен человек. Именно поэтому экзистенциалисты часто отказываются от изложения своих эстетических взглядов в форме теоретических трактатов и обращаются к собственной литературе как средству передачи их идей (Ж.П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар). Такие философы, как М. Хайдеггер, Н. Бердяев, Л. Шестов, Г. Марсель, стремятся выразить свои представления через анализ художественного творчества. Взгляды на искусство порой выражаются через поэтические медитации (поздний Хайдеггер).

Центральная идея философии экзистенциализма — существование человека в мире без Бога, среди иррациональности и абсурда, в состоянии страха и тревоги, вне четко выраженных моральных правил и предустановленных жизненных принципов.

Экзистенциализм строит свою художественную концепцию на основании принципов «историчности», которая требует напрямую соотносить творческие намерения с актуальными социально-историческими целями, и аутентичности, противопоставленной концепциям «незаинтересованного», «дезангажированного», «чистого» искусства. Характерно, что французский философ Ж.П. Сартр постоянно полемизирует

с П. Валери, который как раз и выражает эти взгляды. Экзистенциализм отверг ряд фундаментальных положений эстетической теории модернизма, которая, по мнению Сартра, привела к «фетишизации внутреннего мира личности», существующей вне контекста современной истории. Как бы ни пыталась личность освободиться от данного контекста, он властно заявляет о своем диктате. Роману, который широко использует мифологический параллелизм, поток сознания, принцип субъективной оценки и видения в целом, вменяется в вину неспособность выразить реальную ситуацию человека в мире. Ему инкриминируется также отказ от «историчности», без которой литература невозможна.

Кто же оказывается союзниками экзистенциалистов? Те писатели, которые открыто заявляют о своей ангажированности и пытаются передать действительность в ее подлинных, реальных исторических ситуациях. Речь идет о Дос Пассосе — мастере фактологического романа, Брехте как создателе «эпического театра» с его отчетливо заявленными политическими ориентациями и др.

14.1. Кьеркегор

Широкой известностью пользуется положение С. Кьеркегора (1813-1855) о так называемых стадиях (эстетической, этической и религиозной) как способах существования. Традиционно «стадии» понимаются как своего рода этапы, через которые проходит человеческая личность на своем жизненном пути. Эстетическое отношение к действительности этого философа нередко характеризуется как «демоническая меланхолия».

Эстетический способ существования оценивается Кьеркегором как мнимый и даже опасный. Эстетик независим от внешних условий, подвержен сиюминутному (по выражению Кьеркегора — «раб минуты»). Он постоянно меняет «маски», отдаваясь разного рода наслаждениям (чувственным, интеллектуальным, художественным и др.), уходя от бремени личностного самоопределения, выполнения задачи реализации своего единого, сущего «я», которая поставлена перед каждым человеком Творцом. Этический способ существования предпочтительнее в силу его созидательности (этическое впервые делает человека единичным, уникальным), однако он не идеален, так как осуществляется в рамках всеобщего. Эстетическое и этическое должны в конце концов приводиться субъектом в гармонию так, чтобы эстетическое подчинилось велениям этических категорий.

Сочинения Кьеркегора являются в полной мере традиционным предметом изучения для философов и теологов, но не для эстетиков и литературоведов. Это положение значимо даже для работы «Или-или» (1843), известную прежде всего своим эстетическим художественным характером, в которой Кьеркегор называет себя писателем. Попробуем рассмотреть литературную и эстетическую характеристики названного сочинения, исходя из герменевтического анализа ситуации. Мы можем смотреть на героев Кьеркегора лишь глазами людей XXI в., а здесь нас подстерегают определенные трудности. Современная герменевтическая ситуация характеризуется тем, что по сравнению с XIX в. мы имеем другие ценностные установки, и здесь, по словам Гадамера, нужно правильно оценить значение традиций.

Наша цель — анализ художественного составляющего «или-или», т.е. того измерения, которое подавлялось протестантской буржуазной этикой. Его можно реализовать благодаря воспоминаниям друзей Кьеркегора, а также посредством позднейшей герменевтической ситуации. Эстетическое измерение не дано в тексте Кьеркегора в раскрытом виде, его необходимо реконструировать. Наша интерпретация основывается, однако, не на философском содержании сочинения датского философа, а на характере авторского выражения, которое понимается в том смысле, который придал ему Т. Адорно, — как явления объективного, связанного с субъективным, как бессознательной историографии и памяти накопленных страданий, которые выявляются здесь через посредство эстетического.

«Дневник обольстителя» и «Ультиматум» являются центром обеих частей сочинения. Поэтому как связь для первой части рассматривается «Дневник»: инкогнито обольстителя и его художественная самоданность. Здесь можно проанализировать связь эстетики Кьеркегора с эстетикой Гегеля и отношение обольстителя к действительности, причем подробно исследуется связь образа обольстителя с подобными же образами в творчестве иенских романтиков.

14.2. Камю

В эстетике А. Камю (1913—1960) главенствует идея «без конца возобновляющегося разрыва» искусства и мира, бунтом против которого оно является. Однако искусство не должно быть свободным от мира. В своих «Записных книжках» (опубл. в 1966 г.) Камю стремится обосновать взгляд на сущность искусства, обращаясь к Ф. Кафке. Этот писатель «выражает трагедию через повседневность, абсурд через логику». Такой принцип проводит и Сартр в романе «Чума» (1947), кото-

рый содержит иносказательную картину Европы в период фашистской оккупации. Это своего рода философская притча, выстроенная вокруг мотивов абсурда, «озабоченности», выбора и бунта против человеческого удела, столь расхожих для экзистенциализма. Те же мотивы обнаруживаются и в драматургии Камю. Он в аллегорической форме изображает «ад настоящего» и «абсурд, противоположный надежде» («Недоразумение», 1944, «Осадное положение», 1948).

Философско-публицистический трактат Камю «Миф о Сизифе» (1942) описывает универсум, в котором главенствует одна «огромная иррациональность», а также столкновение «человеческого запроса (желания постичь некий смысл и логику жизни) с «тотальным неразумием мира». Сизиф обрисован как олицетворение абсурдности жребия, уготованного человеку в этом «неразумном мире». Но в то же время это и символ бунта против злой воли богов. Согласиться с этой волей, принять ее неизбежность, смириться было бы равносильно, согласно Камю, самоубийству. С точки зрения Камю, задача искусства — наделять смыслом бессмысленное, если бы мир и жизнь имели смысл, искусство не существовало бы. «Философия абсурда» Камю требует рассматривать художественное творчество как «аскетическое подвижничество» — при ясном сознании его бессмысленности.

Представители религиозного экзистенциализма (К. Ясперс, М. Бубер) выступают против трагического мироощущения, утверждающего бессмысленность бытия. Пантрагизм ведет к нигилизму. Основой их эстетических взглядов оказывается убеждение в том, что искусство формирует человеческое содержание мира и вместе с тем выступает (это относится прежде всего к возвышенному искусству) как своего рода «метафизическая шифропись», отсылающая нас к трансцендентному, к Богу. Ясперс считал, что только возвышенное искусство, в первую очередь трагедия, может быть названо великим, поскольку человек в ней предстает в пограничной ситуации, перед «последними вопросами». Но может ли трагедия быть безысходной? Ясперс отвергает этот вариант трагического искусства: у трагического поэта наличествуют безошибочное чутье добра и зла, идея справедливости. Трагедия происходит от культового действия и сохраняет связь с ним.

14.3. Сартр

Идейно-философские основы эстетики Ж.П. Сартра (1905—1980) сводятся в большей степени к вопросам онтологии. Во всей истории философской и эстетической мысли трудно указать теоретика и ху-

дожника, который так настойчиво стремится согласовать все со своей целостной точкой зрения о характере бытия. В труде «Бытие и ничто» Сартр говорит о множественности бытия, важнейшие элементы которого следующие: человек или «человеческая реальность» представляет «бытие-для-себя»; другой человек, отличный от него, — «бытие-для-других»; природное бытие — «бытие-в-себе». Их взаимодействие порождает бытия-реляции. Главным бытием-реляцией в онтологии Сартра является «небытие», или «ничто».

«Бытие-для-себя» занимает центральное место в онтологии и в творчестве Сартра. При этом он не видит никакой связи этого бытия с сознанием. По его мнению, сознание следует рассматривать вне всякой субстанциональной основы, поскольку оно представляет собой «чистое явление», которое существует только в той степени, в какой оно проявляется. Сартр называет его также «пустой тотальностью», поскольку, с одной стороны, внешний мир находится вне его, а с другой — сознание идентично сущности и явлению, т.е. оно — Абсолют. Более ясного указания на субъективно-идеалистическое толкование сознания, судя по всему, не требуется. Достаточно обратить внимание на то, что Сартр ясно подчеркивает это сознание как Абсолют.

Констатируя недостаточность «бытия-для-себя», Сартр рассматривает эту недостаточность как катализатор, который его побуждает к абсолютной завершенности, абсолютной тотальности. Эстетико-художественная интерпретация этого вопроса отнюдь не занимает второстепенное место в драмах и романах Сартра. Многие из его литературных героев — иллюстрация чисто внутренней и изолированной «недостаточности», которая возникла на основе утраты тотальности и требует достижения утраченной тотальности по линии спонтанных, чисто внутренних стимулов. Часто литературные герои Сартра испытывают врожденную ностальгию по отнятой у них «тотальной» или «абсолютной» свободе, считающейся их онтологическим достоянием.

Анализируя структуру сознания, Сартр различает дорефлексивное сознание (осознание предметов вне самого себя) и рефлексивное сознание, т.е. сознание и самосознание, которые, по его мнению, не могут дать никаких точных сведений ни о внешнем мире, ни о себе самом. Идея «случайного» возникновения человеческого сознания, его «недетерминированной» природы, как и идея «естественной» конфронтации сознания с бытием, оплодотворяет главные эстетико-художественные замыслы. Они состоят прежде всего в указании на то, что человек должен быть изображен с учетом его «абсолютной» свободы и социальной и природной недетерминированности, что должен быть подчеркнут

конфликтный характер человека и его окружения, и как вывод следует сомнение в счастливом завершении всякого начинания человека.

Важное место в онтологии Сартра занимает проблема «ничто», которое, по его мнению, осуществляет синтез между различными бытиями, проводит разделительную границу между ними. Основная цель Сартра — представить «ничто» как реальную нереальность бытия, которую реально мыслящий человек не может осмыслить. Это — реальная антагонистическая сила, противопоставленная бытию. Особенный интерес для читателя представляет то, что проблема «ничто» лежит в основе объяснения шумно преподносимых оригинальных концепций, касающихся категорий «свобода», «тревога», как и в объяснении ряда чисто психологических понятий. По Сартру, «ничто» — одно из основных выражений свободы, которая занимает центральное место в его творчестве.

Эти два понятия настолько внутренне спаяны, что они могут рассматриваться как два различных названия одного и того же (и по содержанию, и по своей функции). Их возникновение, по Сартру, — одновременно, и они являются неотъемлемой характеристикой человеческой реальности, позволяющей человеку сделать переход от простого существования к сущности через ряд полностью свободных выборов. Чисто экзистенциалистское понятие «тревога» определяется Сартром как тревога о свободе. Эти представления занимают важное место и в онтологии Сартра, и в его эстетике.

Важное место в трудах Сартра «Бытие и ничто» и «Критика диалектического разума» занимает вопрос о бытии «других», об отношении к ним бытия «для себя», превращаясь в проблему отношения личности и общества. Рассматривая вопрос о «других», Сартр подчеркивает, что всякое «другое» — это «другое» нашего «я», плод отрицания силы нашего сознания. Сартр выступает против реалистов, т.е. материалистов, и идеалистов, трактующих понятие «другие» как тело. Он считает, что существование «других» обнаруживается как внеопытная, сверхэмпирическая коммуникация между «нашим» сознанием и сознанием «других». При этом «другие» дают доказательство своего существования не как тело, а как сознание, как дух, как «взгляд» и т.п.

Наш взгляд, объясняет Сартр, направлен на «других» так же, как взгляд «других» направлен на нас, что постоянно ведет к «децентрации» внешних предметов. По Сартру, способность «других» децентрировать вещественный мир достаточно ясно возбуждает у нас «интуитивный» страх, что сами мы можем быть организованы «другими» таким же образом, каким организуются предметы, которые нас окру-

жают, а не как личности. Взгляд «других» есть проявление свободы, которая не наша свобода и которая ограничивает нашу свободу. Перед лицом других, считает Сартр, есть только две альтернативы: либо мы будем подвластны свободе «других», либо подчиним свободу «других» себе. Созидательное содружество между «я» и «другие» невозможно.

В эстетико-художественной практике Сартра проблема «других» занимает центральное место. Сартр не только художественно-эстетически выражает ряд отдельных аспектов проблемы «другие», но и создает целую эстетическую концепцию проблемы «ситуация». Исходный эстетико-художественный тезис изображения человека в «ситуации» — непримиримая конфликтность ситуации, при которой в соответствии с философской идеей «единого» всегда виден «крах» «других», т.е. единый обогащается неудачами «других».

Под «бытием-в-себе» Сартр понимает все, что относится к природе в целом: вещный мир, мир растений и животных, а также человеческое тело как биофизическую структуру. Это бытие, по Сартру, не выполняет никакие функции: оно — имманентность, которая не реализуется, оно — утверждение, которое не утверждается, и активность, которая не действует, ибо закрыто в себе самом. Оно не имеет прошлого, настоящего или будущего. Концепция Сартра о возможности сотворения «бытия-в-себе» объясняет главный смысл «атеистического экзистенциализма», созданного Сартром, и его основного вклада в теорию экзистенциализма в целом. Главное в объяснении Сартра сводится к тому, что если и существует что-либо, породившее бытие и находящееся вне его, то это может существовать только как «бытие-в-себе», как свободная субъективность, т.е. как человек экзистенциалистского типа.

По Сартру, «бытие-в-себе» не дает никаких признаков различия содержания и формы, сущности и явления. С эстетической точки зрения бытие лишено возможности предоставить нам данные, по которым можно судить об отношении между количеством и качеством, а это соотношение остается наиболее общим выражением эстетической меры вообще. Верно, что Сартр обнаруживает клаузулы, которые оправдывают отрицательные эстетические переживания у человека при соприкосновении с «инертным» бытием, но он недвусмысленно говорит, что это все результат нашего субъективного привнесения эстетически отрицательного в предметы и явления.

Самоё человеческая деятельность представляется Сартру как взаимодействие между сознательным человеком и «инертным бытием-в-себе». Характер «бытия-в-себе», его «непроницаемость» по отношению

к праздным усилиям человеческой логики положены в основу шумного экзистенциального тезиса об абсурдности человеческого существования. Вывод: все усилия Сартра направлены к резкому, абсолютному противопоставлению бытия сознанию, человека — природе.

Учение Сартра о бытии — результат применения определенного метода исследования характера этого бытия. В поисках метода Сартр увлекался философией Гегеля, Кьеркегора, Маркса. Сартр разрабатывает свой метод познания, называя его «прогрессивно-регрессивным» и рассматривая его как единственно применимый для раскрытия человеческой реальности как индивидуальной неповторимости. Следуя этому методу, Сартр написал исследование биографии Г. Флобера, в котором пытается доказать, что конкретный человек — это фокус преломления лучей макро- и микросоциальной среды и что одной глубоко исследованной человеческой жизни достаточно для того, чтобы иметь богатое представление об эпохе.

Сартр стремится доказать, что непосредственное окружение не может оказать решающего влияния на характер и взгляды отдельного человека: индивид ищет опору главным образом в себе самом, а микрогруппа несет печать своего шефа, т.е. отдельного человека. Во всех трудах Сартр подчеркивает, что всякая проблема вне человека — псевдопроблема. Усилия Сартра и других экзистенциалистов подчеркнуть роль конкретной человеческой личности полностью созвучны с характером современной истории человечества, все более сознающего себя в качестве субъекта.

В желании Сартра рассматривать человека «таким, каков он есть», т.е. без его соотношения с природной и общественной средой, видится сама сердцевина феноменологического метода, основанного на методологии Э. Гуссерля, который претендует на то, чтобы рассматривать всякое природное явление «таким, каково оно есть», без учета его всеобщих связей. Сартр считает, что с помощью феноменологического метода можно «преодолеть» идеализм и материализм в философии, которые Сартр обвиняет в «дуализме», так как они принципиально не допускают, что существует относительное несоответствие между сущностью и явлением, содержанием и формой. Вместо сущности и явления философ использует понятие «феномен», который представляет явление, непосредственно, сиюминутно проявляющее свою сущность, тогда как до этого явление представлялось как «чистая негативность». Нетрудно видеть в этих первых рассуждениях Сартра, что они обнаруживают лицо абсолютизма и индетерминизма, потому что для человеческого сознания явление было и остается показателем чувственно

воспринимающих органов для логической квалификации воспринимаемых явлений действительности.

Сартр называет свой метод описательным (дескриптивным), при котором не следует руководствоваться никакими предварительными принципами. Каждый феномен, по Сартру, автономен от другого феномена. История человечества — набор произвольно взятых, взаимно не обусловленных событий. Это же относится и к отдельному человеку.

По мнению многих исследователей экзистенциализма, популярность его главных представителей имеет причину в недостаточной изученности феномена психического. Важное значение как опыт создания феноменологической психологии имеют три работы Сартра: «Эскиз теории эмоций», «Воображение», «Воображаемое». Эти труды являются также главной основой для изучения его эстетических взглядов. В различных вариантах Сартр повторяет свою основную мысль, что эмоция, как и всякий другой психический феномен, представляет собой отдельное проявление человека как тотальности, что она является частным выражением «организованного сознания». Исключительно широкая амплитуда эмоциональных проявлений человека сводится Сартром единственно к области аффектов. При этом Сартр утверждает, что во всех случаях эмоция — путь отрицания реальности. Освобожденное от крайностей и сведенное к одному простому выражению это понимание Сартра не лишено некоторых оснований. Дело, однако, сводится к тому, что он всегда выставляет эмоцию как пассивную форму реагирования — бегство, обморок, «опускание рук». В сущности, известно даже из повседневных представлений о роли эмоций, что они носят активный характер, выражаются в практической деятельности или в опыте такой деятельности... Именно благодаря своему активному характеру эмоции становятся действенным средством познания и изменения действительности.

Один из ярчайших признаков применения в художественном творчестве Сартра феноменологической теории эмоций выражается в том, что литературные герои Сартра почти без исключения переживают некую «критическую ситуацию», но ее драматизм, однако, внутренний, психологический. В этом эстетическом принципе весьма ясно просматривается прежде всего тезис Сартра о «самонагрузке» героя своими собственными эмоциями без внимания к внешнеобъективным факторам. При этом эмоциональное напряжение в драмах Сартра особого рода, оно — сильно рационализированная и интеллектуализированная эмоциональность. Ввиду этой особенности в творчестве Сартра созда-

ется особый мир, где эмоциональное и интеллектуальное остаются во власти последнего.

Сартр посвятил теории воображения уже упомянутые исследования «Воображение» и «Воображаемое». Вторая работа представляет главный интерес, ибо она целиком посвящена изложению взглядов Сартра на воображаемый образ. Сартр признает, что образ обладает качеством, сущностью и неповторимой индивидуальностью, которые характеризуют сам предмет. Однако он отмечает, что эта идентичность сущности не согласована с идентичностью существования, что образ и предмет отличны друг от друга, что предмет — некая инертность, которая в отличие от образа ограничивает самопроизвольность сознания, что образ творчески комбинаторен, освобожден от бремени реальности. При этом нужно иметь в виду, что отношение сущность — существование, выдержанное в субъективно-идеалистическом плане (по мысли Сартра, существование предшествует сущности), — краеугольный камень теории экзистенциализма.

Свое учение о «воображаемом образе» Сартр основывает на феноменологическом методе. Он отмечает следующие «достоверные» характеристики образа:

- 1) образ есть сознание;
- 2) при образе мы имеем дело с «квазинаблюдением»;
- 3) воображаемое сознание полагает свой объект как ничто;
- 4) образ спонтанен.

Ошибка Сартра не в том, что он подчеркивает единство образа и сознания, а в том, что он полностью разрывает связь образа (соответственно сознания) с внешней действительностью... Он делает образ полностью независимым от внешней действительности, эта независимость приобретает размеры Абсолюта — совсем сообразно с характеристикой сознания вообще. Далее Сартр утверждает, что не существует объекта как непосредственности, следовательно, наше наблюдение над ним — «квазинаблюдение». По Сартру, образ отличается своей завершенностью, нельзя говорить о подчиненности и отношениях образа: предметы существуют только такими, какими они мыслятся.

По Сартру, бытие неподвижно. При таком положении бытия остается необъяснимым, как вообще может возникнуть воображение как таковое. Воображение без движения не только немислимо, но и невозможно. Однако, отрицая движение и изменение как присущие природной и общественной деятельности, Сартр ищет чисто внутренние побуждения для процесса воображения. Неоспорим тот факт, что душевное напряжение литературных героев Сартра мотивируется почти

без исключения двумя основными причинами: убийственной монотонностью жизни человека и страхом перед изменениями, перед неизвестным.

Что же касается того, что образ полагает свой объект как «ничто», то здесь есть доля истины: реальный предмет не полностью раскрывается в образе. То, что предмет положен в образ как «ничто», делает сознание свободным и творчески комбинаторным. «Квазиприсутствие» предмета в образе не налагает никаких ограничений на наше сознание. Конечно, эта свобода сознания у Сартра принимает абсолютные размеры и находится в согласии с его общей установкой о сознании. Сартр называет образом объект, который визирует отсутствующий предмет в его корпоративности, через психическое или физическое содержание, которое дается не непосредственно, а в форме «онтологической представительности» визируемого предмета. Таким образом, портрет, схема, карикатура, вся система знаков, актер-имитатор, галлюцинация, образ-мечта и т.д. — все входит в семейство образа. Здесь очевидно, что Сартр игнорирует вещную сторону не только образа, но и произведения искусства. Определение Сартра безразлично к основной функции образа — познавательной. По Сартру, материал портрета, карикатуры, фотографии и пр. имеет знаковый характер.

Деятельность сознания при появлении знака, по его мнению, не отличается такой интенсивностью, как в период после наличия и восприятия данного знака. Промежуточное явление между образом и знаком — схема. Сартр сводит почти до нуля роль материала образа. Этому материалу отказывается в праве быть «опорой» мысли, а это порождает всевозможные негативные результаты. Чувственный материал художественного образа, например, не имеет никакого значения, произвол в его оформлении полностью допустим. Сартр утверждает, что образ невозможен без знания, которое в сущности конституирует образ. Разумеется, знание является активной структурой образа. Но образ также доказательство того, что мы кое-что знаем о мире, как и выражение нашего незнания мира, как и свидетельство сомнительности наших знаний.

А поскольку образ — единство знания и сомнения, это единство может быть подсказано непосредственно материалом образа. Игнорировать полностью материал образа практически означает игнорировать сам образ, сознание в целом. Ошибка Сартра не в том, что он принимает образ за сознание, а в том, что он отрицает всякое родство между сознанием и материей, которые он рассматривает как абсолютно противоположное. Все действительные качества и свойства предмета Сартр принимает как проявление «аффектированного» сознания, которое само

по себе становится сознанием-радостью, сознанием-меланхолией и т.д. Мысли Сартра об образе дополняются новыми нюансами, которые он сам называет «аффективными эквивалентами субъективных желаний».

Конечно, творческий образ всегда может быть определен как идеал наших чувств, и на этой основе нетрудно понять, что наши идеалы всегда связаны с усиленной работой воображения. Вопрос, однако, в том, что наш идеал, как и масштаб нашего воображения, в принципе детерминирован реальностью. Другими словами, человечество ставит для выполнения только реальные цели. Истинное богатство творческого образа единственно возможно на почве реально существующих предпосылок действительности.

Сартр считает, что произведение искусства — ирреальность, эстетический объект — ирреальность, эстетически прекрасное не существует в реальной жизни. В работе «Что такое литература?» Сартр выступает за конкретный подход к данному виду искусства в противовес распространенной практике искать внутренние параллели между отдельными видами искусства. Эстетическое наслаждение каждым видом искусства имеет, по Сартру, свои продиктованные им самим границы. Материальные атрибуты при этом не имеют значения. Цвет, звук или форма для Сартра «в сущности вещь над вещью». Настоятельное подчеркивание примата зримой, социальной сущности произведения искусства автоматически налагает на него печать изолированности и индифферентности по всем линиям. По Сартру, творец не должен изображать никакие стороны социальной принадлежности человека. Предметом творца должен быть отдельный человек, через изображение которого мы узнаем о строго конкретной судьбе, не имеющей отношения к судьбе другого человека. Сартр высказывается также против тезиса о типичном.

Из взгляда Сартра вытекает, что искусство — занятие для личного удовлетворения художника. Исключение он делает для художественной прозы. Исключительная привилегия художественной прозы продиктована характером ее материала — словами. Слово — не только то, чем называются предметы, оно придает новую жизнь этим предметам, вырывая их из состояния «невинности», безразличия. Оно воздействует не только на фразу, но и на чувства. Сартр не хочет создать вокруг слова (как основного материала художественной прозы) ореол исключительности. Язык — одно из сильнейших средств человека в борьбе за преобразование мира. Но это же относится и к языку произведений живописи, скульптуры, музыки и т.д.

Далее Сартр выдвигает тезис о коренном различии художественной прозы и поэзии. По его мнению, слово, использованное поэтом, пере-

растает в другое состояние. Поэтическая фраза, по Сартру, — «фраза-предмет». Точно такой же смысл получает и сама эмоциональность в поэзии. Сартр ставит поэзию в один ряд с живописью и музыкой, так как для него основное в поэзии — музыкальность текста. Примеры показывают, что граница между поэзией и прозой всегда была почти неуловима. Как общий вывод из этого странного противопоставления произведений художественной прозы произведениям всякого другого искусства выступает на передний план то, что Сартр хочет подчеркнуть роль «конкретного» языка прозы и преимущество последней перед «абстрактным» языком других произведений искусства.

Теория «ангажированного» искусства — один из наиболее нагнетанных моментов эстетики Сартра. Больше всего она относится к художественной литературе. Основы этой теории тесно связаны с философскими воззрениями Сартра в целом. Она непосредственно вытекает из его концепции «абсолютной свободы» или «ответственности», экзистенциалистской концепции о тревоге или концепции об абсолютно свободном выборе. Теория «ангажированного» искусства продиктована живой действительностью Франции, ее борьбой и судьбой автора. Сартр ставит вопрос: каков смысл литературного творчества? Для общего фона рассуждений он рассматривает человеческую историю как целое, представляя ее как единство неповторимых событий, неповторимости конкретно-исторических ситуаций, неодинаковости человеческих (в том числе и авторских) судеб. Именно потому, что подчеркивается исключительность каждого события, как каждого человека, так и специально авторской судьбы, он нагружает драматической ответственностью любое конкретно-историческое событие. В истории нет ни привилегированных событий, ни привилегированных ситуаций. В каждый миг, в каждом событии, в каждом человеке и в каждой ситуации история рождается и полностью умирает. Именно исходя из этой концепции, Сартр призывает к ответственности каждого писателя.

В работе «Экзистенциализм — это гуманизм» Сартр отмечает, что писатель пишет не для себя самого и что нет искусства, кроме искусства для других. Он не рассматривает читателя как молчаливого судью творчества писателя. Аудитория не есть нечто аморфное, безличное. Как философ и художник Сартр обнаруживает излишний нигилизм по отношению к Богу, природе и обществу. Согласно эстетике философа, красота немислима вне истины, и поскольку истина — достоинство конкретного индивида, художник должен раскрывать истину как нечто противоположное Богу, природе и обществу.

14.4. Хайдеггер

Главный труд Мартина Хайдеггера (1889—1976) «Бытие и время» считается высшим достижением в той традиции, которую называют экзистенциальной философией. Первым экзистенциальным мыслителем был С. Кьеркегор, и его влияние на хайдеггеровскую мысль совершенно очевидно. Хайдеггер называет основную структуру человеческого бытия и, как следствие, каждый отдельный способ бытия «Dasein». В 1920-е гг. он интересовался внеисторическими, находящимися на перекрестке культур структурами сложного повседневного опыта. По мнению Хайдеггера, когда все, что обладает материальностью и имеет социальный статус, становится совершенно однообразным и серым, люди уединяются в своем личном опыте как в единственно сохранившемся месте, где можно обрести смысл. Хайдеггер рассматривает это стремление к личному опыту как характеристику современной эпохи. Искусство, религия, сексуальные отношения, образование — все становится своеобразными ступенями такого опыта.

Чтобы внести в жизнь смысл и объединить людей в общество, нужно сфокусировать их повседневные обычаи, дела и показать их тем, кто их совершает. Объясняющую функцию культуры Хайдеггер называет «правдой, полагающей себя исполнительской». Все, что выполняет эту функцию, он называет произведением искусства. В качестве примера вслед за Хайдеггером можно назвать греческий храм. Это сооружение воплощало для древних греков все самое важное, поэтому сосуществовали такие противоположности, как победа и поражение, бедствие и благоденствие. Древние греки, чьи традиции провозглашались и были сфокусированы в храме, жили в этическом космосе богов, героев и рабов, в космосе, который давал смысл их жизни и направлял ее. Таким же образом средневековый собор давал возможность сосуществовать и грешнику, и святому и показывал христианам величие спасения и вечных мук.

Обобщая идею произведения искусства, Хайдеггер замечает, что «внутри открытости искони должно быть некое сущее, в каком открытость обретает свое стояние и свое постоянство»¹. Речь идет о культурной парадигме. Она собирает разрозненные обычаи группы, унифицирует их в логически стройное руководство к действию и являет их таким людям, которые могут поступать и общаться друг с другом на условиях этого конкретного примера. Произведения искусства, выполняющие эту функцию, представляют собой не только символы, но

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 92.

в большей степени и результаты общепризнанной интерпретации бытия. Произведение искусства настолько важно для общества, что оно обязует людей к ясному и гармоничному творчеству, заставляет каждого следовать этому завету во всех деталях жизни.

В своей статье «Происхождение произведения искусства» Хайдеггер интерпретирует картину Ван Гога «Башмаки», чтобы сделать вывод: искусство может раскрывать истину. Комментируя эту работу, американский исследователь Кен Уилбер соглашается с этим общим выводом Хайдеггера, однако показывает ограниченность экзистенциалистского подхода к анализу произведения. На картине, к которой обращается Хайдеггер, изображена повернутая к зрителю пара совершенно изношенных башмаков с развязанными шнурками. И это практически все, там больше нет никаких различимых объектов или предметов. Хайдеггер предполагает, что это пара крестьянских башмаков, и сообщает, что он может, обращаясь лишь к самой картине, вникнуть в суть ее послания: «Вокруг этой пары нет ничего, что могло бы сказать, с чем они связаны, лишь неопределенное пространство. На них нет даже прилипших комков земли с поля или сельской дороги, которые могли бы, по крайней мере, намекать на их использование. Пара крестьянских башмаков — и больше ничего. И все же»...

И все же Хайдеггер глубоко проникает в форму произведения искусства как такового и передает суть его смысла: «Из темноты изношенного нутра башмаков выступает утомленная походка труженицы. В грубой, плотной тяжести башмаков скопилось упорство ее медленного продвижения по простирающимся вдаль, бесконечно однообразным бороздам поля, продуваемого промозглым ветром. На коже башмаков осела влажность и насыщенность земли. Под подошвами проскальзывает одиночество вечерней дороги среди поля. В этой вещи трепещет безмолвный зов земли, ее тихий дар созревающего зерна и ее загадочное самопожертвование в заброшенности вспаханного под пар зимнего поля. Эта вещь пронизана безропотным беспокойством за судьбу урожая, безмолвной радостью очередного преодоления нужды, трепетом перед явлением рождения и ознобом от окружающей угрозы смерти. Эта вещь принадлежит *земле*, она защищена в *мире* крестьянки. Из этой защищенной принадлежности сама эта вещь возвышается до успокоения-в-себе».

Красивая интерпретация, красиво выраженная и заботливо погруженная в детали картины. Тем печальнее, что практически каждое высказывание в ней страшно неточно.

Начать с того, что это башмаки самого Ван Гога, а не какой-то крестьянки. К тому времени он был городским жителем, а не сельским тружени-

ком. Под подошвами башмаков нет ни пшеничных полей, ни медленного продвижения по неизменным бороздам, ни влажности земли, ни одиночества полевой дороги. Нельзя здесь найти ни капли, ни единого следа таинственного самопожертвования и заброшенности вспаханного под пар зимнего поля. «Картина Ван Гога есть раскрытие того, чем вещь, пара крестьянских башмаков, *является* в истине!» — восклицает Хайдеггер.

Может быть, и так, однако сам Хайдеггер и близко не подошел к истине. Уилбер предлагает выйти за пределы этого смысла в более обширные контексты, чтобы полнее определить его смысл. «Давайте, — пишет он, — для начала обратимся к замыслу творца, как его описывает Ван Гог, или скорее к тому, что он рассказывал вообще об обстоятельствах, приведших к созданию этой картины. Поль Гоген, деливший с Ван Гогом комнату в Арле в 1888 г., заметил, что Винсент хранил пару страшно изношенных башмаков, которые, похоже, имели для него очень важное значение»¹. Оказывается, Винсент хранил эти башмаки потому, что они были связаны для него с Иисусом. Здесь совсем иной замысел...

Контрольные вопросы

1. Какова общая характеристика экзистенциализма?
2. Какие стадии существования называет Кьеркегор?
3. Какой характер носит эстетика Кьеркегора?
4. Что такое этик в эстетической системе Кьеркегора?
5. Какова главная идея в эстетике А. Камю?
6. В чем содержание «Мифа о Сизифе» Камю?
7. Почему проблема «других» занимает особое место в творчестве Сартра?
8. Что такое тезис Сартра о «самозагрузке» героя?
9. Каков смысл теории «ангажированного искусства» в эстетике Сартра?
10. Какова интерпретация Хайдеггером картины Ван Гога «Башмаки»?

Литература

- Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990.
Сартр Ж.П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. М., 1989.
Хайдеггер М. Сборник статей. СПб., 2004.
Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1994.

¹ Уилбер К. Око духа. М., 2002. С. 163.

ГЛАВА 15. ПСИХОАНАЛИЗ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

15.1 Эстетические взгляды Фрейда

В работе «Толкование снов» З. Фрейд (1856—1939) исследует область подсознательного, открытую еще в XIX в. романтиками как психический сектор постоянной активности. Им же спроектирована модель, позволяющая систематически и даже экспериментально изучать эту психическую энергию и ее закономерности. Данная модель есть некая интеллектуальная конструкция, представляющая тройную структуру: «оно», «я» и «сверх-я» (причем «оно» и «сверх-я» большей частью бессознательны), и имеющая типологическое сходство с моделью атома.

Фрейдовская теория сна трактует каждое сновидение как исполнение неудовлетворенного желания, вытесненного в подсознание. Это позволяет выделить так называемые типические сны и дает возможность сделать шаг от индивидуального субъекта к коллективной духовной структуре, к знанию психически-общего группы, коллектива, массы.

Отмечая, что З. Фрейд находил важнейшие элементы своей психоаналитической модели в определенных литературных объектах, можно подчеркнуть, что литература для основателя психоанализа являлась не иллюстрацией или примером, а непосредственным объектом исследования. Так, по Фрейду, один из «типических снов» — желание смерти братьям или сестрам — выводится из биологической «конкурентной ситуации», тогда как анализ желания смерти родителям позволяет сделать шаг к «онтогенетическому элементу структуры души вообще».

Для доказательства этого З. Фрейд обращается к двум величайшим образцам мировой литературы — драме Софокла «Эдип-Царь», берущей свое начало в народном сказании, и трагедии Шекспира «Гамлет». Действенность трагедии Эдипа Фрейд обнаруживает не в противоречии между Судьбой (или Роком) и человеческой волей, но в специфике материала, в котором это противоречие проявляется, а именно в некоем глубинном голосе нашего «я», выражающем первое сексуальное влечение к матери, первую ненависть и желание насилия по от-

ношению к отцу. Царь Эдип, убивающий отца и женящийся на матери, лишь исполнение желаний нашего детства, желаний, преодоленных и забытых нами. Художник лее дает нам возможность познания нашего собственного «я» с теми импульсами, которые хоть и вытеснены, но не уничтожены (в чем и состоит непреходящая актуальность подсознательного).

Подчеркивая разницу между происхождением художественного произведения и его эстетическим воздействием, мы могли бы утверждать, что Фрейд выявил здесь особенности процесса эстетического воздействия, и выражаем сожаление по поводу того, что в дальнейших обращениях к литературе Фрейд почти исключительно занимался психоаналитическим исследованием генезиса художественных произведений. Это отчетливо сказалось во фрейдовской интерпретации «Гамлета».

В центре внимания самых разных толкователей знаменитой шекспировской драмы всегда был классический вопрос: почему Гамлет не убивает дядю? Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера» полагает, что душа Гамлета для этого слишком слаба и деликатна. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» утверждает, что Гамлету природа и история представляются такой ужасной, жестокой и тупой бессмыслицей, что могут вызвать лишь отвращение и уверенность в том, что его действие ничего не может изменить в извечном порядке вещей (познание убивает действие). Так, и по Гёте, и по Ницше, Гамлет должен был отказаться от всякого значительного действия. По Фрейду же, Гамлет не способен к выполнению именно этой задачи. Он может осуществить все, но только не акт мести по отношению к человеку, устранившему его отца и реализовавшему его вытесненные детские желания. Угрызения совести Гамлета, по Фрейду, не что иное, как форма проявления подсознательного знания, что он по сути не лучше, чем уличенный им грешник. Гамлет чувствует, что, наказав смертью дядю, он должен был бы сделать то же самое по отношению к себе. Это чувство — источник его «теории самоубийства» в знаменитом монологе, где самоубийство предстает столь же желанным и столь же тормозимым недостаточными причинами, что и убийство дяди.

«Здесь — и аналогия, и различие между царем Эдипом и Гамлетом», — продолжает анализ фрейдовских интерпретаций фон Матт. Трагедии обоих исходят из онтогенетической драмы человеческой души, из прорывающегося через страшное табу стремления убить отца и овладеть матерью. Но если Эдип так или иначе выявил и осуществил это стремление, то у Гамлета оно остается вытесненным, и мы узнаем

о его существовании только из-за вызванной этим стремлением заторможенности действия.

По Фрейду, эдипов комплекс — определяющая для судьбы фаза в жизни каждого человека, формирующаяся в первые четыре года жизни. Разницу между «Эдипом-царем» и «Гамлетом» Фрейд своеобразно обуславливает также исторически, видя в ней различие между эпохами «возникновения культуры» и «развития культуры», утверждая, что прогресс цивилизации (для Фрейда культура и цивилизация — идентичные понятия) обусловлен пропорциональным усилением степени подавления этого стремления.

Эффектом вытеснения объясняется, по Фрейду, обостряющаяся время от времени внезапная агрессия против культуры, предстающая в образе культурной революции самых различных типов.

Осуществление развития культуры с отказом от описанного стремления и приводит Фрейда к определению искусства как «мягкого наркоза». Так как с каждой ступенью общественного прогресса усиливается степень вытеснения запретного стремления и увеличивается вызванное этим страдание, каждая эпоха имеет свой «мягкий наркоз» — типичное для данной эпохи искусство.

Не следует слепо перенимать фрейдовскую формулу искусства-наркоза, указывая, что в ней много от горечи последнего десятилетия жизни Фрейда, не согласующейся с эмоциональной красочностью его первых работ. Здесь важен общий взгляд Фрейда на искусство, выводимое из понятия праздника, праздничного нарушения запрета, особенно полно раскрытого в работе «Тотем и табу». Фрейдова интерпретация трагедий царя Эдипа и Гамлета доказывает, что искусство как общественное явление — в большей мере «праздничное нарушение запрета» или «снятие запрета», чем «мягкий наркоз». Рассмотрение искусства в таком аспекте отодвигает на второй план старый спор о том, является ли художественное произведение подражанием или творчеством, отражением или мимесисом, конструкцией или излиянием.

Искусство так же социальное, как законы и запреты. Поэтому сколь мало возможен закон для одного-единственного человека, столь соответственно и мало возможно произведение искусства для избранных.

Рассматривая работы З. Фрейда в контексте литературоведческих споров его времени, попробуем противопоставить, с одной стороны, литературоведческий позитивизм (В. Шерер), стремившийся использовать методы естественных наук, «абсолютную объективность» и детерминизм, отыскивающий «правду» в познанных причинах, опирающийся в анализе на «триаду» пережитого, унаследованного биоло-

гически и познанным художником, и, с другой стороны, литературоведение как типологию, «духовную науку» (В. Дильтей, Г. Вёльфлин). Принципиальную разницу между ними можно пояснить словами Дильтея: если «естественная наука» стремится «объяснить», то «духовная наука» видит свою цель в том, чтобы «понять». Нетрудно усмотреть здесь аналогии с герменевтикой (Ф. Шлейермахер), со стремлением «понять каждое явление из него самого», что с самого начала вело к потере масштабности, внеисторичности — в рамках «великой» тем не менее попытки преодолеть позитивизм.

Итак, Фрейд ведет научные споры во времена бурного вторжения теории Дильтея, желанного освобождения от неперемного «почему» естественно-научного рабства. Но ранний Фрейд выступает как литературовед, стремящийся «объяснять», и для него как такового нет разницы между «великой» и «малой» литературной работой, гётевской «Пандорой» и «Барабанщиком фон Эркинген» Шеффеля или уже для своего времени лишенными значения новеллами Вильгельма Йензена. Суждение о ценности для него почти не играет роли. В отличие от «понимающего литературоведения», процесс познания которого бесконечен, «объясняющее литературоведение» имеет определенный для данного времени набор объясняющих причин. Фрейд лее исходил из принципа абсолютного детерминизма, для него «создание из ничего» не было возможно ни в каком виде — даже в виде фантазии или сна. Так же детерминирован им был и случай. Фрейдовский постулат «в психическом нет ничего необусловленного» в применении к литературоведению означал исследование причин.

Но при этом сам Фрейд подчеркивал, что «специфически художественное» до конца неподвластно и недоступно психоанализу (работа «Детское воспоминание Леонардо да Винчи»). Это признание не умаляет достоинств проницательных литературоведческих суждений Фрейда: как случайное есть часть необходимости и закономерности природы, так и психоанализ раскрывает процесс сублимации познанной динамической конституции души во «внедушевную» и общественно коммуникативную сферу романа, художественного произведения вообще, но не ставит вопроса, почему из сотен аналогичных духовных структур лишь некоторые достигают большой силы.

Отсюда может возникнуть мысль, что решающий критерий при оценке произведения искусства психоанализ выдвинуть не может и что это задача «духовной науки». Первый шаг к преодолению подобного мнения в том, чтобы перестать догматизировать разницу между объясняющей причиной и постигающей смысл наукой. Ибо в области

литературоведения нет анализа причинности без предшествующего и последующего герменевтического процесса. В то же время для литературоведения, основанного на истолковании переживания и игнорирующего психологические и социологические методы наблюдения, характерна ошибка «вневременности».

15.2. Психоанализ и творчество

Обращаясь к психоаналитической теории творчества, Р. Додельцев исследует фрейдовскую теорию возникновения творчества, связанного с фантазией, неосуществленными желаниями, вытесненными комплексами, берущего истоки в детской игре, интенсивно пересоздающей жизнь; творчества, при котором активность фантазии возмещает недостатки реальности. Утверждая, что роль фантазирования Фрейд изучал на примерах литературы, которую теперь называют «массовой», он обращает внимание на то чувство уверенности в собственной неуязвимости, с которым «я» героя такой литературы провожает его по его опасной судьбе и которое Фрейд рассматривает как доминирующий симптом родства литературного творчества и фантазии. Нетрудно видеть, что здесь проблема фантазирования в психоаналитическом смысле («я» как ось мира, нарциссическое «я», признающее за зло все, мне чуждое, безразличное и неизвестное) может скрывать одну из сложных политических проблем современности.

Для литературоведения теория творчества З. Фрейда приемлема там, где она обращена к массовой литературе. Для изучения ее истинных произведений искусства необходимы два измерения при анализе художественного произведения: как продукта индивида и как общественного явления.

Не только психоаналитически исследуемый генезис литературного труда, которым занимался Фрейд, но и проверка на читающей публике того, соответствует ли в этом труде «вытесненный» и обработанный материал фантазии основным тенденциям данного времени, определяют ценностный масштаб произведения. Мечты могут провоцировать работу художника, но к самому произведению ведет труд. Труд есть вытеснение, организация, воплощение не картин мечты, но конкретного, исторически определенного материала, к которому относится и язык — продукт тончайшей, исторически и социально обусловленной коллективной работы людей. Труд писателя определяется и принятой в данный исторический момент литературной условностью, характером литературы данного времени в целом, местом художника

в обществе, всей суммой установлений и законов, в которых художник живет как общественное существо. Трудом является и восприятие произведений искусства читателем данного времени.

По мнению Р.Ф. Додельцева, объективно Фрейд является продолжателем романтической традиции немецкой философии, которая выступала для него не в виде определенных философских систем, а как некий круг идей, который он попытался интерпретировать и обосновать в терминах собственной психологии. Продолжая психологический подход Ницше к продуктам духовной деятельности и лишь иногда склоняясь к шопенгауэровскому метафизическому пониманию основ психической жизни (к нему ближе Юнг с его архетипами), Фрейд пытается на фактах конкретной психологии решить романтическую дилемму «естественного» и «культурного», дать обоснование некоторым из их представлений о человеке, функциях и содержании искусства¹.

3. Фрейд понимает искусство как символ определенного состояния психики, которая нуждается в расшифровке. Такой подход оказывается характерным для эстетического восприятия конца XIX столетия. Не вполне традиционно понимает он и предназначение искусства, его основную социальную функцию. Фрейд пишет: «Искусство, как мы давно уже убедились, дает эрзац удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты и тем самым как ничто другое примиряет с принесенными им жертвами. Кроме того, художественные создания, давая повод к совместному переживанию высоко ценимых ощущений, вызывают чувство идентификации, в котором так остро нуждается всякий культурный круг, и открывают путь к совместным высоко оцениваемым переживаниям. Но творения искусства дают пищу и нарциссическому удовлетворению, когда они представляют собой достижения особой культуры, впечатляющим образом напоминают о ее идеалах²».

В работе «Художник и фантазирование» Фрейд задается вопросом: не следует ли нам поискать первые следы художественной деятельности еще у дитяти? Самое любимое и интенсивное занятие ребенка — игра. «Видимо, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя подобно поэту, создавая для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, угодный ему порядок.

¹ Додельцев Р.Ф. Проблема искусства в мировоззрении Фрейда (историко-критический анализ): автореф. дис.... канд. филос. наук. М., 1970. С. 13.

² Фрейд З. Будущее одной иллюзии // З. Фрейд. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 26.

В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает этот мир всерьез; напротив, он очень серьезно воспринимает свою игру, затрачивая на нее большую долю страсти. Игре противоположна не серьезность, а действительность. Вопреки своей увлеченности ребенок очень хорошо отличает мир своей игры от действительности и с охотой подкрепляет свои воображаемые объекты и ситуации осязаемыми и видимыми предметами реального мира. Что-то иное, чем эта опора, отличает “игру” ребенка от “фантазирования”»¹.

Объяснение искусства через игру, естественно, не было открытием Фрейда. Многие исследователи сводили природу искусства к игровой деятельности. Игра — деятельная функция, но она не ограничивается пределами эмпирически данного. Удовольствие, получаемое в игре, полностью лишено корыстного интереса. Игровой деятельности, следовательно, присущи все те специфические качества и условия, что и производству искусства. Большинство представителей игровой теории искусства действительно убедили нас в полной неспособности обнаружить какое бы то ни было различие между этими двумя функциями. Они провозгласили, что не существует ни одной черты искусства, которая бы не обнаруживалась в игре иллюзий, и нет ни одной черты у такой игры, которая не проявлялась бы в искусстве.

С психологической точки зрения игра и искусство весьма сходны друг с другом. Они неутилитарны и не связаны с какой бы то ни было практической целью. В игре, как и в искусстве, мы забываем о наших непосредственных нуждах, для того чтобы придать миру новую форму. Но эта аналогия отнюдь не достаточна для доказательства их реальной идентичности. Художественное воображение всегда остается четко отличимым от того рода воображения, которое присуще игровой деятельности. В игре имеют дело с мнимыми образами, которые могут быть настолько живыми и впечатляющими, что их можно принять за реальность. Определить искусство как простую сумму таких мнимых образов — значит предложить очень скудное понимание его характера и задач. То, что называется «эстетической видимостью», — не то же самое, что мы испытываем в игре иллюзий. Игра дает иллюзорные образы, искусство — новый род истины: истины не эмпирических вещей, а чистых форм.

Психоанализ позволяет рассмотреть компенсаторную функцию искусства и тем самым раскрыть природу «массовой культуры». «Психоаналитическая концепция искусства возникла в результате последовательной терапевтической разработки утилитаристской позиции

¹ Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 129.

в эстетике. Формула утилитаризма подкупающе проста: “Искусство имеет смысл, если оно приносит реальную пользу”¹. Но в чем конкретно заключается польза от искусства? Фрейд выдвигает на первый план его психотерапевтическую роль.

Фантазия необходима людям как универсальный «болеутолитель». Однако далеко не всякий человек в силах взять на себя ответственность за собственные фантазии, т.е. признать соответствующие желания своими. И тут, по словам Ю.М. Бородай, на помощь приходит искусство с его иллюзией «незаинтересованного созерцания». Дело не только в том, что оно предлагает человеку богатый ассортимент типичных ювелирно отточенных фантазий всевозможных расцветок, покроя и выделки; важнее то, что, ставя человека в положение зрителя, оно позволяет ему изживать свои комплексы, избегая при этом авторских мук и связанной с авторством личной ответственности². «Безответственность созерцания — вот тот золотой ключик, которым так называемый средний человек отпирает себе дверь в современное “массовое искусство”, переполненное кровью, сексом и изощренным садизмом. Сопереживая какому-нибудь супермену — герою очередного боевика, — “массовый потребитель” получает доступ к таким “мечтаньям”, которых он не мог бы себе позволить на свой страх и риск»³.

15.3. Юнг

К.Г. Юнг (1875—1961) конструирует другую модель художественного творчества. Прежде всего он проводит демаркацию между психологией искусства и психологией художника. Они не тождественны. Поэтическое произведение не столько выражает внутренний мир художника, сколько транслирует содержание «коллективного бессознательного».

«Коллективное бессознательное» — та сила, которая воплощает подлинную, уникальную сущность искусства. Через эту кладовую поступают в распоряжение художника продукты совокупного бессознательного опыта человечества. «Коллективно-бессознательное, — отмечает Юнг, является психологической структурой субъекта, сформировавшейся до развития сознательной личности... Индивидуальная личность в целом есть часть, или срез, или представитель находящейся повсюду

¹ Массовая культура: иллюзии и действительность. М., 1975. С. 140.

² Там же. С. 145.

³ Бородай Ю.М. Психоанализ и «массовое искусство» // «Массовая культура»: иллюзии и действительность. М., 1975. С. 145.

и в любом живом существе более широкой общности, разумеется соответствующей ступени особенности психологического процесса».

Произведение искусства в концепции З. Фрейда выступает в качестве иллюзорной реальности, в которой удовлетворяются вытесненные в бессознательное либидозные желания, а процесс художественного творчества предстает как деятельность по символической обработке и оформлению этих желаний. Художественный образ у Фрейда и Юнга подменяется в их теориях схемой бессознательного, берущей свое начало в мифомышлении. В качестве своеобразных мифотворцев у Юнга выступают художники, создатели так называемого визионерского искусства. Они несут в общество знание, точнее, интуитивное понимание вечных мифологических символов, будучи сами не в состоянии серьезно относиться к своим творениям. Иными словами, символы говорят через создания визионерского искусства языком художника, но основное их содержание — содержание коллективного бессознательного. Юнг считал, что структура личности состоит из трех частей: коллективного бессознательного, индивидуального бессознательного и сознания. Если индивидуальное бессознательное и сознание являются чисто личностными, прижизненными приобретениями, то коллективное бессознательное можно считать своего рода «памятью поколений», тем психологическим наследством, с которым ребенок появляется на свет. Юнг писал, что содержание коллективного бессознательного лишь в минимальной степени формируется личностью и в своей сущности вообще не является индивидуальным приобретением. Это бессознательное — как воздух, которым дышат все и который не принадлежит никому.

«В лице П. Пикассо и Дж. Джойса Юнг находит оптимальное выражение своей идеи визионерного художника, через создания которого говорят древние мифы. Таким образом, основное содержание искусства Юнг сводит к достаточно ограниченному количеству мифологических схем, а задачу художника видит в их «наполнении» своим индивидуально-бессознательным опытом»¹.

Согласно Юнгу, коллективное бессознательное — общая всем людям «психологическая структура», «психологическая реальность», возникшая еще в древние «анимистические» времена и с тех пор служащая неизменной и постоянной основой индивидуальной психической жизни. К этой «прародине» индивидуальная психика обращается для того, чтобы черпать видения, праяобразы.

¹ Ветрова Н.В. Миф и художественное творчество : дисс.... канд. филос. наук. М., 1984. С. 19.

Содержание коллективного бессознательного состоит из архетипов, которые являются формами, организующими и канализирующими психологический опыт индивида. Юнг часто называл архетипы «первичными образами», так как они связаны с мифическими и сказочными темами. Он также считал, что архетипы организуют не только индивидуальную фантазию, но и коллективную, например, лежат в основе мифологии, религии, определяя психологию народа, его самосознание.

Архетип (*греч.* *arche* — «древний, первый, начало, первоначально единое вещество, изначальный принцип, неизменное и непреходящее в череде явлений») — первообраз, первичный образ, который относится к самым ранним обнаружениям души. Юнг называл архетипом простые и функциональные образы, которые существуют в коллективном бессознательном. Он вывел это понятие из многократно повторяющихся наблюдений по поводу того, что мировую литературу определяют те мифы и сказки, которые содержат повторяющиеся вновь и вновь мотивы. Эти же самые мотивы встречаются в фантазиях, сновидениях, безумном бреде. Они проистекают из неосознаваемого самого по себе архетипа, бессознательной предформы, которая, по-видимому, относится к унаследованной структуре психики и, следовательно, может обнаруживаться как спонтанный феномен.

Человек наследует эти первообразы от своего родового прошлого, которое включает как его человеческих, так и прачеловеческих или животных предков. Это не просто имена или даже философские понятия, это моменты самой жизни, целостно связанные с живым человеком эмоциональными связями. Архетип является основным элементом, первоклеточкой коллективного бессознательного, своеобразным арсеналом, сокровищницей наиболее ценного и глубинного человеческого опыта. Архетипы определяются не содержательно, а только формально. Содержательно можно определить, по Юнгу, только первообраз и то лишь тогда, когда он осознан и в силу этого наполнен материалом сознательного опыта. Его же форму, напротив, можно сравнить с осевой структурой кристалла, которая особым образом предопределяет формирование кристалла в исходном растворе, не существуя сама при этом материально. Ее материальное существование проявляется лишь в способе и форме кристаллизации ионов, а затем — молекул. Сам по себе архетип представляет собой пустой формальный элемент. Наследуются, стало быть, по Юнгу, не представления, но формы, которые тоже можно определять только формально. Точно так же нельзя обнаружить наличие архетипа самого по себе, как нельзя обнаружить

и существование инстинктов, пока они не проявят себя в чем-то конкретном.

Юнг предостерегал, что ни на мгновение нельзя предаваться иллюзии, что архетип можно объяснить раз и навсегда и на этом разделаться с ним. Даже самая лучшая попытка объяснения архетипа представляет собой лишь более или менее удачный перевод его на образный язык. Учение об архетипе связано у Юнга с символом, который также функционирует как элемент бессознательного и разрушается при попытке осмыслить опыт. Так, он ссылается на разрушение античного пантеона богов под воздействием аналитического мышления.

Архетип всегда сохраняет свое значение и функции. Он не разрушается, а только видоизменяется, обнаруживая себя в новых формах на новых этапах истории. Юнг отмечает, что в наше время вместо Зевсова орла или птицы Рок оказывается самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа. В этом смысле архетип универсален, общечеловечен. Будучи структурными элементами так называемого коллективного бессознательного (психический опыт предшествующих поколений), архетип находится в зародыше всех психических процессов и переживаний.

Архетип — понятие, которое трудно представить конкретно, воздействие архетипа проявляется в сознании в качестве универсальных паттернов или мотивов, которые всплывают из коллективного бессознательного и становятся основой религий, мифов, легенд и сказок. В психике человека эти образы возникают в снах и видениях.

«Формы или образы коллективного характера... встречаются практически по всему миру как составные элементы мифов и в то же самое время как автохтонные индивидуальные продукты деятельности бессознательного»*.

Как отмечает Юнг, теория архетипов ни в коей мере не является его собственным изобретением. Ницше пишет: «Во время нашего сна и в наших сновидениях мы проходим через все течение мысли раннего человечества. Я имею в виду, что человек рассуждает в своих сновидениях таким же образом, как он делал в бодрствующем состоянии многие тысячи лет... Сновидение уносит нас назад, к ранним стадиям развития человеческой культуры, и дает нам средства для лучшего ее понимания»².

Можно сравнить архетипы с теорией этнических «элементарных идей» Адольфа Бастиана. Эти «идеи», исходя из их первичного

¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 40.

² Ницше Ф. Утренняя заря. Мысли о моральных предрассудках. Свердловск, 1991. С. 40.

психического характера, следует рассматривать как «духовные (или психические) зародышевые склонности, из которых органически развилась вся социальная структура» и которые как таковые должны служить в качестве основ дедуктивного исследования»¹. А вот что писал Франц Боас: «После исчерпывающего обсуждения Вайтцем единства человеческого рода не может быть никакого сомнения в том, что психические особенности человека в основном одинаковы во всем мире»². «Бастиан вынужден был отметить потрясающее единообразие фундаментальных идей человечества по всему земному шару»³. «Определенные примеры тесно связанных между собой идей можно видеть во всех типах культуры»⁴.

Сравним эти высказывания с рассуждениями Джеймса Д. Фрэзера: «Если проанализировать материалы древности и настоящего времени, у нас нет необходимости предполагать, что западные народы заимствовали у более древней цивилизации Востока концепцию Умирающего и Возрождающегося Бога вместе с торжественным ритуалом, в котором эта концепция драматически разворачивается перед глазами верующих. Более вероятно, что сходство, которое прослеживается в этом отношении между религиями Запада и Востока, есть не более чем обычное, хотя и неправильно называемое случайным совпадением, следствие сходного действия подобных причин на сходную конституцию человеческого ума в различных странах и под различными небесами»⁵.

А вот что по этому поводу говорит З. Фрейд: «Я обнаружил присутствие символизма в сновидениях с самого начала. Но лишь постепенно, с расширением опыта я по достоинству оценил весь его размах и значение и сделал это под влиянием... Вильгельма Штекеля... Штекель пришел к своей интерпретации символов интуитивно, благодаря особому дару непосредственности их понимания... Продвигаясь вперед в наших психоаналитических исследованиях, мы обратили внимание на пациентов, у которых такого рода непосредственное понимание символизма сновидений было выражено в удивительной степени... Этот символизм не специфичен для сновидений, а характерен для бессознательного формирования и восприятия идей вообще, в особенности в рамках одного народа; его можно обнаружить в фольклоре,

¹ *Ethnische Elementargedanken in der Lehre vom Menschen*. Berlin, 1985. Vol. 1. P. I. p. IX.

² *The Mind of Primitive Man*. P. 104. Copyright, 1911, by The Macmillian Company.

³ *Ibid.* P. 155.

⁴ *Ibid.* P. 228.

⁵ *The Golden Bough*, one-volume edition. P. 386. Copyright, 1922, by The Macmillian Company.

народных мифах, легендах, лингвистических идиомах, в мудрых поговорах и широко распространенных остротах в еще большей степени, чем в сновидениях»¹.

Юнг указывал на то, что заимствовал свой термин «архетип» из классических источников: Цицерон, Плиний, Августин, *Корпус Герметикус*. Бастиан отмечает соответствие своей собственной теории «элементарных идей» концепции *Logoi spermatikoi* стоиков. Традиция «субъективно познаваемых форм» фактически имеет те же пространственные и временные рамки, что и традиция мифа, и является ключом к пониманию и использованию мифологических образов.

Архетипы представляют собой узловые точки, заряженные энергией ядра значения, живые системы реакции и готовности, «первобытные образы», которые имеют явное сходство с известными мифологическими мотивами. Короче, архетип — это первичный образ, архаическое психическое образование, порожденное бессознательной деятельностью. «Архетип, — пишет Юнг, — есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не имеются сознательные понятия, или таковые по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны. Содержания коллективного бессознательного представлены в сознании ясно выраженными наклонностями и воззрениями. Индивидуум обычно считает, по существу ошибочно, что они обусловлены объектом, так как они происходят от бессознательной структуры души (*Psyche*) и воздействием объекта только выявляются»².

В художественно-эстетическом плане архетипы освобождают художественное содержание от его прямолинейной аналогии с биографией автора и даже с его сознательным замыслом. Они придают искусству общезначимость. Их аллегорическая сущность устанавливает прямую связь с символической природой искусства, и таким образом обеспечивается возможность их эстетического анализа. Старые, извечные, архаические психические схемы вновь и вновь наполняются новейшим опытом. Следовательно, художественное творчество есть не что иное, как образная реализация коллективного бессознательного. Психологическая структура и внутренний мир художника устроены так, что при определенных условиях психическое равновесие нарушается. Рождается вдохновение, которое открывает шлюзы для коллективного бессознательного.

¹ Фрейд З. Либидо. М., 1996. С. 41.

² Юнг К.Г. Психологические типы. М., 2000.

Рассматривая психологические функции, присущие личности, Юнг особенно подчеркивает роль интуиции. Он пишет: «Интуиция как преобладающая, доминирующая “функция” характеризует, с одной стороны, мечтателя и ясновидца, а с другой — фантазера и мечтателя»¹. Главным для интуитивного типа оказывается восприятие. «Интуитивный тип обычно остается при восприятии, самая большая проблема для него — восприятие и — поскольку он является художником — претворение восприятия в образы»².

Значит, для интуиции художника «бессознательные образы получают достоинства вещей или объектов», которые он претворяет в художественные образы и композиции. Созерцание бессознательных образов или, точнее, их художественных проекций бессмысленно, по Юнгу, лишь на первый взгляд. Оно бесплодно только в смысле непосредственной пользы, поскольку «интуиция постигает образы, которые происходят не из эмпирического опыта, а являются наследством самих основ бессознательного духа. Эти архетипы, сокровенная сущность которых недоступна опыту, представляют осадок психического функционирования наших предков, т.е. собранные миллионами повторений, сконцентрированные в типы опыты органического бытия вообще. В этих архетипах поэтому представлены все опыты, которые с древнейших времен происходили на этой планете»³.

15.4. Миф

В наши дни стало ясно, что древнейшие формы постижения мира не только не остаются у истоков истории, но и продолжают жить. Представление о том, что какие-то формы человеческого духа могут быть окончательно изжиты, а ступени духовного восхождения попросту забыты, оказалось не более чем иллюзией. Обнаружилось, что человеческие достижения не утрачиваются, а сопровождают человеческий род непрерывно.

Выяснилось, что миф — далеко не простой феномен. Нет оснований оценивать миф как неправду, как некую мнимость и чистое заблуждение. Возникла догадка, что миф гораздо ближе к истокам человеческого существования, нежели, скажем, формы абстрактного умозрительного освоения реальности. Многие исследователи начали рассматривать миф как зашифрованные повествования о действительных событиях.

¹ Юнг К.Г. Психологические типы. М., 1997. С. 526.

² Там же. С. 527.

³ Там же.

Видные представители психоанализа, в том числе К. Юнг и Э. Фромм, обращаясь к языку символов, который столь понятен древним, стали прочитывать в мифе глубинный, неисчерпаемый и универсальный смысл.

Обратимся, например, к той роли, которую играет миф в блистательной литературе латиноамериканских стран. На долю того или иного персонажа выпадает удивительная, постоянно возобновляемая судьба. Он как бы приговорен воспроизвести некий архетип жизни, неоднократно разыгранный на подмостках истории. И в этом кружении времени отражается нечто вселенское, что никак нельзя назвать миражом. Напротив, обнажается некая неразложимая правда. За зыбкостью и своеобразием проступает неизмеримо более глубокое постижение реальности. Мифологизм — одна из наиболее характерных черт литературы XX в. Но и нашу эпоху называют мифологической. Переработка, актуализация мифа обнаруживается в творчестве многих писателей. Некоторые исследователи полагают, что это реакция на несостоятельность рационального объяснения мира. Именно поэтому мифотворческие свойства сознания заработали вновь. Миф, рождающий целостное восприятие реальности, открыл возможность как-то структурировать стихию, хаос жизни.

Использование мифа в целях моделирования английский поэт Томас Элиот (1888—1965) назвал мифологическим методом, который позволяет осмыслить необозримую панораму пустоты и анархии, каковой является современная история. В статье «Улисс, порядок и миф» (1923) этот автор сформулировал суть мифологизма. Мифологизм стал явлением всеобщим, и писатели ищут вдохновение в самых разных мифологиях — древневосточной, античной, библейской.

Ирландский поэт Уильям Йейтс (1865—1939) в поисках героя обратился к центральному персонажу кельтского эпоса Кухулину. Его образ сопровождал Йейтса на протяжении всего творческого пути. Первое стихотворение он посвятил ему в начале 90-х гг. XIX в. («Битва Кухулина с морем»), последнее закончил за несколько дней до смерти («Кухулин успокоенный»), а в десятилетия между ними создал пять пьес о Кухулине.

В этих произведениях Йейтса прежде всего интересовала основа трагедии личности, вступающей в борьбу с судьбой. Это и был путь, по которому пошла литература XX в., извлекающая из мифа, изначально чуждого психологизму, психологическую напряженность внутренней борьбы. Немецкий писатель Томас Манн (1875—1955) определил это формулой: «Мифология плюс психологизм». Йейтс предварил и дру-

гие особенности мифологизма, свободно обращаясь с сюжетом, вводя в него новые образы, сопрягая древний миф с современностью.

Английский писатель Джеймс Джойс (1882—1941) в романе «Улисс» воспроизвел хронику одного дня из жизни двух героев, которая соотнесена с эпизодами из «Одиссеи» Гомера. Так в литературе появилось выражение «поток сознания», т.е. свободный, произвольный и неорганизованный рассказ. В «Одиссее» Джеймс нашел модель ситуации, в которой пребывает человек. Он восходит к мотиву странствия и возвращения домой, что после Ницше закрепилось в западном сознании как мифологизм общечеловеческого сознания.

Миф — первая форма постижения мира. Она превращает хаос в космос. Миф — продукт коллективного бессознательного, кристаллизация универсального опыта человечества. Это также внутренний язык психики, с помощью которого устанавливается гармония между человеком, природой и культурой. Благодаря мифу человек живет в циклическом времени, периодически возвращаясь «к началу времени», к мигу творения. Со времен возникновения миф расширил свои границы.

Будучи рожденным на стадии верховенства архаического сознания, миф не покидает историю и общественное сознание. Он постоянно воспроизводится в культуре, особенно в искусстве и политике. Однако возвращение мифа в традиционной форме исключается. Мы никак не можем проникнуть в мир, который нам чужд полностью. В современном общественном сознании психоаналитическая версия искусства остается весьма влиятельной.

15.5. Норма и патология в эстетическом опыте измененных форм сознания

Прошло уже больше столетия с того времени, когда американский психолог Уильям Джеймс ввел в оборот понятие «измененные формы сознания». Он показал, что отклонения от «правильного восприятия реальности» нельзя рассматривать как патологию. Если оценивать визионерские феномены только как результат болезни, эти формы сознания теряют свою ценность¹.

Работы психологов, антропологов, философов показали, что многие люди, в том числе и высокообразованные и искусные ученые, входили в скрытые области реальности. Оказывается, в содержание этой «неявной реальности» входят, кроме всего прочего, элементы

¹ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М., 1993.

коллективного бессознательного, исторических событий, архетипических и мифологических явлений.

Специфика данных форм сознания обнаруживается в том, что человек выходит за пределы собственной идентичности и отождествляет себя с другими существами. Он может переживать свое присутствие в разнообразном историческом, этническом или географическом контексте. В то же время этот индивид может отождествлять себя с другими личностями, животными или Персонажами мифов. Некоторые духовные традиции интересны тем, что разработали особые методы постижения такой реальности.

Во многих культурах Азии, Австралии, Полинезии, Европы, Южной и Северной Америки это было традиционной функцией шаманов. Многие древние традиции создали тщательно разработанную картографию необычных форм сознания. «Книги мертвых», традиционные индийские, буддистские, даосские и суфийские учения, писания христианских мистиков или алхимические трактаты содержат описания этой особой реальности. Многие мировые культуры независимо одна от другой развили технику вызывания и поддержания подобных форм сознания. Вместе с тем такая практика оказалась тесно связанной с эстетическим опытом. Священные мистерии смерти-возрождения процветали в Греции и соседних государствах в множестве форм. Среди наиболее известных можно назвать элевсинские и орфические мистерии, вакханалии (т.е. дионисийские ритуалы), церемонии Аттиса и Адониса, фракийские ритуалы корибантов.

Но можно ли оценивать этот эстетический опыт через призму нормы и патологии? Существуют ли какие-то критерии для такого различения или само многообразие измененных форм сознания автоматически снимает эту проблему? Два гиганта греческой философской мысли, которых так высоко ценит европейская цивилизация, оставили свидетельства о целительной силе мистерий. Платон, который, вероятно, был посвящен в Элевсине, дал детальное описание опыта ритуального переживания в диалоге «Федр» при обсуждении разных форм сумасшествия. В качестве примера он привел ритуальное безумие корибантов, когда дикий оргиастический танец под аккомпанемент флейт и барабанов выливался в припадок. Выходит, все-таки безумие? Но вспомним, во-первых, что Платон и гения считал почти сумасшедшим. А во-вторых, такого рода эмоции имели огромный катарсический эффект. Платон считал сочетание интенсивной активности экстремальных эмоций с последующей релаксацией мощным катарсическим переживанием, обладающим удивительной лечебной силой.

Другой великий греческий философ Аристотель также видел в мистериях мощные ритуальные события, которые способны исцелять эмоциональные расстройства. Он верил, что при помощи вина, возбуждающих средств и музыки участник посвящения испытывает необычный страстный подъем с последующим катарсисом. Это было первым явным утверждением, что полное переживание и освобождение подавленных эмоций — эффективный метод лечения душевных заболеваний. В соответствии с главным тезисом орфиков Аристотель постулирует, что хаос и безумие мистерий в конечном счете ведут к порядку.

Стало быть, измененные формы сознания можно оценивать как такие переживания, в которых обычные критерии здоровья и заболевания требуют корректировки. В культурах, где признают и почитают шаманскую практику, шаманом не становится любой человек со странным и непредсказуемым поведением. Там очень четко отличают настоящих шаманов от людей больных или психически ненормальных. У шаманов всегда есть свои мощные необычные переживания, и они умеют их созидательно и продуктивно интегрировать. Они способны справляться с повседневной реальностью так же хорошо или даже лучше, чем остальные члены их племени. Кроме того, они имеют эмпирический доступ к другим уровням и областям реальности и могут вызывать необычные состояния сознания у других с целью излечения или трансформации. Таким образом, они демонстрируют превосходную способность к действию и «сверхнормальность», а не сумасшествие или неумение приспособиться к окружающей обстановке. Думать же, что причудливое и непонятное поведение среди «необразованных туземцев» сойдет за святость, просто глупо¹.

Но если тот или иной человек, захваченный необычными формами сознания, начинает ощущать себя творцом образов, то это, вероятно, уже иная ситуация. Здесь понятие нормы или патологии относится уже к фантазии. Если смысл искусства следует искать в изначальном намерении творца, тогда некоторая часть этого смысла имеет бессознательный характер, поскольку таковы определенные мотивы этих побуждений. Возможно, в этом случае задача критика опознать и разъяснить эти глубинные контексты. Если мы признаем наличие у художника (а также у зрителя) бессознательных структур, мы сразу же вправе спросить: какова реальная природа и мера этого бессознательного? И точно так же, как бессознательная «фрейдовская» структура может окрашивать и оформлять наши сознательные намерения,

¹ Гроф С. За пределами мозга. М., 2002. С. 324.

так и любая из глубинных структур может разъезжать, спрятавшись в Троянском коне нашего повседневного осознания¹.

Эстетический опыт, рожденный необычными формами сознания, может быть, по нашему мнению, болезненным, поскольку проходит переплавку в фантазии творца художественного произведения. Сама по себе фантазия не является чистым воспроизведением необычных форм сознания. Она оказывается ее пересотворением. В трактовке феномена фантазии известный немецкий философ А. Гелен обращает внимание на ее многослойность. Ее нельзя свести, например, к чистой иллюзии. Фантазия, по его определению, есть прежде всего болезнь. И даже высшие формы рефлексии могут быть застигнуты недугом фантазии. Активная сила воображения, однако, может стать «продуктивной». Фантазия у Гелена не сводится к воображению. Ритуализация поведения человека как «недостаточного существа» без фантазии немислима. Первобытный человек устраивал ритуальные танцы, в которых предвосхищал смерть медведя. Это можно характеризовать как «полуотчуждение», как постижение реальности через необычные формы сознания.

Что же вытекает из этих рассуждений? Чтобы ответить на вопрос о различии нормы и патологии, нужно определить важный для нас контекст. «Очевидно, что смысл произведения искусства не пребывает исключительно в моей конкретной реакции на него. У остальных людей могут быть другие реакции. Но главное здесь в том, что смысл произведения нельзя отделить от суммарного воздействия, которое оно оказывает на зрителей. А в более строгой формулировке, “зритель” попросту означает весь культурный фон, без которого смысл вообще не существовал и не мог бы существовать. Эта великая межличностная основа, этот культурный фон, предоставляет океан контекстов, в который, с необходимостью, погружены и искусство, и художник, и зритель»².

Вот один из примеров, которые приводит американский исследователь. В «Нью Рипаблик» помещена информация о семинаре «Муза мастурбации», посвященном творчеству Эмили Дикинсон. Тема состояла в том, что «тайная стратегия» поэзии Эмили Дикинсон заключается в использовании ею зашифрованных образов клиторной мастурбации, чтобы выйти за пределы ограничений, налагаемых патриархатом XIX в. Критик пишет: «Основная идея состояла в том, что Дикинсон наполняла свои произведения упоминаниями о горохе, хлебных крош-

¹ Уилбер К. Око духа. М., 2002. С. 158.

² Там же. С. 168.

ках и цветочных бутонах, чтобы передавать тайные послания, связанные с запрещенными онанистическими наслаждениями, другим просвещенным женщинам».

Искусство, стало быть, можно помещать в разные контексты. Первоначальный замысел творца может быть связан с многочисленными уровнями психики, как сознательными, так и бессознательными. Здесь возможен контакт не только с измененными формами сознания, но и с различными духовными измерениями бытия. Эффект, который производит искусство, по силе воздействия похож на соприкосновение с другими реальностями, которые не размещены в нашем обыденном представлении. Нет ничего удивительного в том, что искусство на Западе и на Востоке нередко ассоциировалось с глубокой духовной трансформацией. Некоторые из великих философов, от Шеллинга до Шопенгауэра, точно указывали главную причину великой возвышающей способности искусства. Когда мы смотрим на любой прекрасный объект — природный или художественный, то словно убегаем от сознательной реальности.

Эффект искусства тождествен соприкосновению с измененными формами сознания. В контакте с художественным произведением мы словно входим во вневременное настоящее. Оно приостанавливает желание быть в другом месте. «Именно в такое состояние вводит нас великое искусство независимо от того, каково конкретное содержание самого художественного произведения — будь то насекомые или Будда, ландшафты или абстракции, это не имеет ни малейшего значения. В этом конкретном отношении — в этом конкретном контексте — о великом искусстве судят по его способности перехватывать ваше дыхание, забирать вашу самость, забирать время — все одновременно»¹.

Современные трансперсоналисты связывают истоки фантазии и творчества с самыми глубинными слоями психики. Они даже проводят связь между опытом пребывания в чреве матери и содержанием мифов и произведений искусства. Так, состояние океанического блаженства эмбриона часто сопровождается видениями божеств, дарующих счастье. «Удивительно отметить глубокие параллели между способностью восприятия, впечатанной в человеческое сознание во время “безвыходной” стадии рождения, и философией писателей-экзистенциалистов, таких как Сёрен Кьеркегор, Альберт Камю и Жан Поль Сартр... Многие из людей, встретившихся в своей психике с элементами второй перинатальной матрицы, ощущали глубокую связь с экзистенциальной философией, которая мастерски изображает без-

¹ Уилбер К. Око духа. М., 2002. С. 178.

надежность и абсурдность этого состояния. Сартр для одной из своих знаменитых пьес выбрал название «Выхода нет»¹.

Но это не единственная иллюстрация связи глубинных психических структур с искусством. Люди, по мнению С. Грофа, часто относят «Ад» к драматическому описанию второй перинатальной матрицы. Всю «Божественную комедию» в целом они рассматривают как рассказ о преображающем путешествии, духовном раскрытии. К другим произведениям, передающим ощущения этой сферы, относятся романы и рассказы Франца Кафки, отражающие глубокую вину и мучения, романы Ф. Достоевского, наполненные описаниями душевных страданий и бесчувственной жестокости, а также те места в очерках Эмиля Золя, где описываются самые мрачные и отталкивающие аспекты человеческой природы. Живопись, отражающая названный опыт, включает образы ада в христианском, мусульманском и буддийском искусстве, а также изображение Христа в терновом венце, восхождение на Голгофу и распятие. К этой категории определенно принадлежат кошмарные создания причудливого мира Иеронима Босха, образы ужасов войны Франсиско Гойи и многие другие образы, созданные сюрреалистами.

Современная постмодернистская культура дает особый импульс для обнаружения в искусстве феноменов бессознательного, особых форм сознания. История показывает, что нет и никогда не было абсолютно равных народов, культур и цивилизаций. Одни достигали величия регулярно, другие к нему никогда не приближались. Разнятся образы жизни, религии, идеи; равенства никогда не найти нигде. В современной культуре обнаруживается опасная тенденция, которую можно обозначить лозунгом: «Приемлемо все!» — традиционное и новейшее, архаическое и современное, разумное и неразумное, научное и житейское, возвышенное и низкое. Они сосуществуют, дополняют, взаимно пересекаются друг с другом. Получается, будто недопустимо выделение какого-то одного подхода в качестве образца. Бытие человека понимается не как движение к результату, а как бесконечное движение, ценное само по себе. Создание новых миров и воспроизведение старых, забытых образов, детский рисунок и фантазия шизофреника — все проявления нашего существования оказываются одинаково значимыми. Раскрепощенная психика должна получить возможность реализовать себя самым невероятным образом: от конструирования новых смыслов (Ж. Дёлез) до создания причудливых форм (Р. Вентури, М. Грейвс).

¹ Гроф С. Холотропное сознание. М., 1996. С. 63.

Нет ценностей более или менее значимых, они одинаковы. Это, оказывается, свойство мира. Принципиально меняется и трактовка сущности человека. Человек не столько трудится, сколько участвует в игре. Игровая деятельность пронизывает все формы культуры. Она считается тем многограннее и эффективнее, чем больше раскрепощена психика. Психика, освобожденная от традиционных запретов, получает возможность реализовать себя самым невероятным образом. Возникает новый тип сознания, где, подобно вспышкам молнии, интуитивные озарения переплетаются с догадками разума. Наука включает элементы религиозного мировоззрения, религия пользуется данными науки. Произведения высокого искусства мирно сосуществуют с массовой культурой.

Конструирование действительности оказывается в этой системе ценностей основополагающим свойством человека. Не случайно самой популярной игрушкой детей конца XX в. стал трансформер. В отличие от человека традиционной культуры «новый человек» теряет стержневую основу. Возникает так называемый феномен Протея. Жизнь человека превращается в калейдоскоп образов, в набор ролей им же самим и созданный. Утром он может присутствовать на богослужении, днем слушать лекцию о Ницше, за чашкой кофе рассуждать о запредельном мире, вечером пойти на концерт Баха, после чего отправиться на дискотеку, ночью же принять участие в «сатанинской мессе».

Современный человек в этой системе ценностей есть «все», но в то же время «ничто». При этом происходит распад личности: она удваивается, утраивается, становится множественной и в этом состоянии перестает быть личностью. Родители нередко ставят перед детьми странную задачу: «Будьте никем». Иначе говоря, не надо стремиться к тому, чтобы состояться, получить образование, добиться личностного роста. Это весьма трудно, это напрягает. Лучше просто идти по жизни, без особых усилий...

Мир превращается в арсенал моделей, противоположность искусственного и естественного исчезает. Создание искусственного климата, возможность моделирования собственного тела и даже полное воспроизведение себя путем клонирования, изменение психологического образа приводят к тому, что сама личность растворяется в потоке сменяющихся образов.

Теперь можно подытожить изложенное. Нет оснований оценивать изменчивые формы сознания как психологическое отклонение. Однако, поскольку эстетический опыт обретает трансформацию через фантазию, здесь могут применяться общие критерии нормы и патологии.

Контрольные вопросы

1. Какую роль в эстетике психоанализа играет толкование сновидений?
2. Почему, согласно Фрейду, Гамлет не убивает своего дядю?
3. Как Фрейд анализировал феномен творчества?
4. Как Фрейд понимал искусство в целом?
5. В чем проявляется компенсаторная функция искусства?
6. Почему Фрейд толкует искусство через игру?
7. Какова модель художественного творчества по Юнгу?
8. Каково назначение коллективного бессознательного в искусстве?
9. Какую роль отводил Юнг мифу как первой форме постижения искусства?
10. Что такое измененные формы сознания?

Литература

- Бородай Ю.М.* Психоанализ и «массовое искусство» // «Массовая культура»: иллюзии и действительность. М., 1975.
- Голосовкер Э.Я.* Логика мифа. М., 1987.
- Гуревич П.С.* Социальная мифология. М., 1983.
- Додедьцев Р.Ф.* Проблема искусства в мировоззрении Фрейда (историко-критический анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1970. С. 13.
- Полосин В.С.* Миф, религия, государство. М., 1998.

ГЛАВА 16. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ

16.1. Гуссерль

Феноменология (*греч.* phainomenon — «являющееся») — философская концепция, одно из главных направлений философии XX в.

Непосредственный предшественник данного течения — Ф. Brentano (1838—1917), а его основатель — Э. Гуссерль (1859—1938). Можно проследить весьма содержательные выходы гуссерлевской теории в область эстетики, хотя Гуссерль оставил мало специальных замечаний и указаний по данному вопросу. Несмотря на это, его учение может быть использовано и для нужд эстетики, если только конкретизировать и переосмыслить общие положения применительно к этой частной области. Весьма продуктивно сопоставить работы Гуссерля с работами М. Хайдеггера о сущности художественного сознания. Если взять то или иное положение эстетики Хайдеггера, то можно найти эквивалент у Гуссерля. Чрезвычайно важным оказывается интерес Гуссерля и Хайдеггера к сочетанию того, что обычно признается реальным (речь идет о таких образованиях сознания «я», которые имеют коррелят в действительном мире), с тем, что обычно считают фантастическим и эфемерным. Проблема связи этих двух сфер сознания и является главным предметом рассмотрения в целостной системе человеческого сознания.

Важным понятием феноменологии является понятие интенции.

Интенция (*лат.* intentio — «стремление») — первичная смыслообразующая устремленность сознания к смыслу. Психическая жизнь характеризуется связью между произвольными (интенциональными) и непроизвольными событиями. Одной из наиболее существенных для всей психической жизни оппозиций является оппозиция произвольного действия и непроизвольного становления, интенции (активности) и простого события (пассивности). Интенция — это целесообразность, проистекающая из рефлексии. Но разнообразие, полнота и содержание психической жизни зависят от предрасположенностей, которые находятся вне сферы интенционального (таковы, в частности, талант, влечение, чувствительность или впечатлительность и т.п.). Интенция может служить только для установления ограничений, отбора, активизации или сдерживания. Без интенции психическая субстанция будет разрастаться, развиваться бесцельно и неосознанно, подобно

объектам, у которых нет души. Однако интенция сама по себе, в отсутствие того содержания, которое следовало бы активизировать или ограничить, бесплодна. Подобно работающему вхолостую механизму, она только попросту шумит. По мнению К. Ясперса, воздействие интенции распространяется далеко за пределы осознанных событий психической жизни, при том что у разных людей спектр этого воздействия варьирует в широких пределах. Например, некоторые люди метут произвольно засыпать или просыпаться.

Воля может интенционально воздействовать на тело гремя различными способами.

Влияние интенции может быть:

- 1) непосредственным, например, при движениях, осуществляемых ради сдерживания внешних выражений боли, или при симуляции паралича;
- 2) косвенным: всячески нагнетая в себе мрачное настроение, человек в конце концов может заплакать, у него может начаться сердцебиение;
- 3) без осознания того, как именно оно осуществляется, например через придание определенного эмоционального колорита образам и установкам, живейшим образом вызываемым в воображении. В подобных случаях суггестивное воздействие бывает значительно сильнее, чем при прямой преднамеренности. Но такая суггестивность — это, по существу, самовнушение, которое возникает и развивается только при наличии соответствующей интенции.

Целостность взаимообратимой связи между намерением и происходящим на самом деле событием — это признак здоровой психической жизни. Наблюдая за тем, как произвольные события становятся все более и более автономными, а воля все больше и больше утрачивает свою действенность, мы задаемся вопросом о причинах подобного феномена, который часто оценивается как проявление психического нездоровья. В тех случаях, когда интенция оказывает свое воздействие, но те психические предрасположенности, которые она стремится активизировать или ограничить, слишком слабы, можно утверждать, что человек живет обедненной психической жизнью. Соответственно о том типе влияния души на тело, который обозначается термином «истерический», не следует говорить как о проявлении нездоровья — по меньшей мере постольку, поскольку он полностью обусловлен определенной интенцией.

Гуссерль полагал, что источником, в котором познание «чистых сущностей» черпает средства к своему осуществлению, является вооб-

ражение. Он называет частным случаем воображения поэзию, что позволяет применить общие философские положения Гуссерля к сфере искусства. Таким образом, основной предпосылкой эстетического анализа здесь является отождествление поэзии с фантазией. Стало быть, основной предпосылкой эстетического анализа вообще оказывался вопрос о роли воображения и фантазии.

Например, в одном из стихотворений американской поэтессы Эмили Дикинсон говорится о полете колибри как о «пути исчезновения». В данном случае благодаря свойствам поэтического языка, которые представляют собой «лингвистическую фантазию», произошло наложение двух перспектив: восприятия полета птицы и идеи об эфемерности жизни.

Если поэзия обладает глубоким проникновением в самую сущность вещей, то те воображаемые атрибуты, которые она приписывает явлениям действительного мира, фактам реального восприятия, как бы начинают «просвечивать» сквозь те свойства, которые фиксирует это восприятие. Таким образом поэтический объект строится на границе двух «миров» сознания: фантазии и реального восприятия. Поэтический объект существует «как если бы» он являлся зеркальным отражением того, что мы называем реальным миром, хотя в действительности он не является таковым.

16.2. Шелер

Хотя у Макса Шелера (1874—1928), немецкого феноменолога, нет специальных работ по эстетике, его теория неформальных ценностей все же оставляет место и для эстетических ценностей. Шелер показывает как независимость эстетических ценностей от моральных, так и их внутреннюю связь. Путем к познанию ценности у Шелера служит акт чувствования, а не умствования. Ценности у него имеют положительную и отрицательную характеристику и делятся на четыре класса:

- 1) ценности удовольствия;
- 2) жизненные ценности;
- 3) ценности духовные или культурные;
- 4) священные и несвященные ценности.

Примером третьего класса и являются эстетические ценности. Если позиция Шелера верна, многие из противоборствующих положений в споре об отношении между моралью и эстетикой можно примирить. Правы и те, кто считает эстетическую ценность независимой, и те, кто

утверждает, что реализация эстетических ценностей носит моральную окраску. Не следует, однако, преувеличивать уникальность эстетических ценностей. Сведение эстетического к моральному столь же неверно, сколь и подчинение морального эстетическому.

16.3. Ингарден

Польский философ Роман Ингарден (1893—1970) — один из наиболее известных представителей феноменологии. Занимался разными вопросами философии, но наиболее известны его работы в области онтологии и эстетики. Важнейшие работы Ингардена касались литературных произведений. Его сочинения «Литературное произведение искусства» и «Познание литературного произведения искусства» были переведены на английский язык в США в 1973 г.

Литературное произведение Ингарден толкует как сложное образование. Среди составляющих его слоев Ингарден выделяет слой интенциональных предметов, и прежде всего слой состояний, представленных содержанием. Поскольку интенциональные предметы несамостоятельны, они должны быть надстроены над реальными предметами. Ингарден считал, что выявление различных слоев литературного произведения (и эстетического произведения в целом) — важная задача эстетики.

Ингарден исследует так называемые пограничные случаи, т.е. работы, напоминающие литературное произведение, но таковыми, по его мнению, не являющиеся. К «пограничным случаям» философ относит пьесу, инсценировку, киносценарий, либретто и научное исследование.

Различение произведения искусства и научной работы:

- функциональное, т.е. основанное на интенции;
- структурное, т.е. основанное на ценностном суждении.

Это означает, что создание эстетического объекта (что для Ингардена является основной целью литературного произведения) не только интенционально неуместно в научной работе, но и структурно невозможно.

Это разграничение неверно, поскольку при подобном определении литературными произведениями искусства нельзя назвать произведения, содержащие полемику, наставления, панегирик, сатиру. Таким образом, из категории литературных произведений выпадают трактаты по поэзии, например, «Искусство поэзии» Горация, «Поэтическое искусство» Н. Буало или «Опыт о критике» А. Попа, которые в дей-

ствительности являются произведениями литературы, и научные исследования.

Если следовать определению Ингардена, то такие книги, как «Уолден, или Жизнь в лесу» Г. Торо или «Армии ночи» Н. Мейлера, окажется возможным отнести либо только к научным работам, либо только как к произведениям литературы. Оба критерия различения литературного произведения и научной работы сомнительны. Хотя серьезные возражения могут быть выдвинуты и против функционального критерия, но основные контрдоводы следует сформулировать против критерия структурного, поскольку без него функциональное различие становится простым мнением, не имеющим никакого основания.

Рассматривая далее три типа квазиценностных суждений, из которых, по Ингардену, состоит литературное произведение, автор приходит к выводу, что польский философ делает попытку провести слишком тонкое различие между литературным произведением искусства и научной работой. Он не доказал адекватно свою гипотезу ни в отношении необходимости ясных коррелятивных предложений в научной работе, ни в отношении ненужности ясных коррелятивных предложений в литературном произведении искусства.

Ингарден трактует «ясность» как наивное и упрощенное референтное применение языка, которое встречается и в литературе, и в науке. Если же исключить понятие «ясности», то сразу пропадает различие между произведениями литературы и научной работой. Поэтому не следует недооценивать важность фактической информации, которую может нести произведение искусства, и тогда у нас будут средства для трактовки многих произведений, которые пребывают где-то посередине.

Ингарден занимался также музыкальными и архитектурными произведениями. Онтологический анализ произведения необходим для выявления эстетических качеств, связанных с разными его слоями. Ингарден выступал против субъективизма и релятивизма в эстетике.

16.4. Дюфренн

Французский философ Мишель Дюфренн (1910—1995) в середине прошлого века разрабатывал проблемы эстетики. Его двухтомная «Феноменология эстетического опыта» (1953) стала классической работой в области философии искусства. В своих исследованиях Дюфренн опирается прежде всего на Гуссерля и Канта. В наследии Канта его привлекает учение о восприятии. Кантовские априори чувственности и рассудка, благодаря которым объект может быть данным или мыс-

лимым, Дюфренн дополняет аффективным априори, благодаря которому объект становится чувствуемым. Именно это последнее априори и делает возможным эстетический опыт, потому что открывает путь для конструирования объекта и субъекта данного опыта.

Том Дюфренна, вышедший в 1967 г., содержит 14 статей, сгруппированных в трех разделах: «Философские проблемы эстетики», «Искусство и семиология», «Искусство сегодня». Семнадцать материалов второго тома распределены в разделах: «Вокруг эстетического опыта», «Об искусстве и видах искусства», «Искусство и общество».

Суждение, будто эстетика — дисциплина, вписанная в философскую систему, как полагает автор, не только устарело, его следует считать уже давно умершим. Новая эстетика освободилась и от ограничений системы, и от рамок традиции, и именно поэтому она жива до сих пор. Говоря о превращениях эстетики в ходе ее истории (от Канта до Т. Адорно), автор пишет, что в эстетике теоретик должен быть обязательно ангажированным, ему нельзя, стоять в стороне ни от искусства, ни от политики. Только при этом условии эстетика сможет оставаться жизнеспособной. Эстетика воспроизведения жизни, претендовавшая на автономность, солидаризировалась с реализмом и, в настоящее время либо полностью заброшена, либо оспаривается. Так называемая сексуальная эстетика находится еще под вопросом, хотя ее интенсивно пропагандируют такие теоретики, как Ж.Ф. Лиотар. Эта эстетическая теория еще весьма молода, несмотря на то, что она отталкивается от психоанализа в искусстве.

Выражение «кризис в искусстве» Дюфренн считает имеющим двойственное значение. Оно может означать, что в современном искусстве наблюдаются патологические симптомы неуверенности, одышки, торможения, сдачи позиций. Но одновременно кризисом можно назвать и рост, свидетельствующий о жизнеспособности, который биологи называют нормативным.

Давая определение произведению искусства, философ должен отнестись весьма настороженно к современному мифотворчеству. Расценив произведение как шедевр, философ должен затем рассмотреть его и как случайное сцепление обстоятельств, а вовсе не как произведение. Этого требует современный подход к искусству.

Сегодня объектом эстетической науки становится и стиль. Однако в современном мире это слово начинает получать все больше и больше значений. Говорят даже о стиле мебели и стиле спортсмена. Что же касается стиля художника, то этим термином пользуются теперь для высшей похвалы творчества. Термин «стиль» употребляется и как

средство генерализации, и как средство индивидуализации. Как инструмент генерализации стиль часто означает какой-то определенный исторический период (например, стиль Людовика XV или Людовика XVI). При применении такого принципа классификации, как жанр, стиль становится инструментом для приведения в систему произведений искусства (в архитектуре — стиль церковный, светский, военный; в живописи — пейзажный, портретный, стиль натюрморта; в поэзии — лирический, драматический, эпический). Стиль как инструмент индивидуализации вовсе не требует ниспровержения всех и всяких законов и норм, а только предполагает определенную степень свободы в их применении.

Дюфрэн придает эстетическому опыту колоссальные возможности. Именно эстетический опыт образует основу познавательного отношения, предшествует нравственному опыту и несет в себе его содержание, выражает смысл человеческой свободы, примиряет человека с самим собой, устанавливает подлинную гармонию с миром. Искусство Дюфрэн рассматривает как высшую форму эстетического опыта. Его назначение состоит в том, чтобы доставлять радость и наслаждение. Но оно также выражает и воспроизводит «голос Природы», направленный к человеку и вызывающий его к взаимности и ответу. Искусство обеспечивает человеку возможность трепетного общения с природой, возвращает его к изначальной близости с природой, пробуждает в нем «фундаментальное чувство мира», которое невозможно выявить с помощью понятий.

Дюфрэн принадлежит содержательная формула: «Вместо политизации искусства надо эстетизировать политику». В 70—80-е гг. прошлого столетия французский феноменолог пытался проанализировать многочисленные связи между искусством и политикой. При этом он отводил искусству решающую роль.

16.5. Хайдеггер

Немецкий философ Мартин Хайдеггер (1889—1976) — один из крупнейших мыслителей прошлого века.

В 1950 г. Хайдеггер опубликовал эссе «Происхождение произведения искусства». Это эссе явилось его первой серьезной работой и предлагало новый и многообещающий подход к проблемам искусства. Хайдеггер отказался от толкования искусства как отражения природы и попытался раскрыть ее сущность в понятиях экзистенции и истины. Искусство, по Хайдеггеру, это тот посредник, благодаря которому ис-

тина «происходит», «существует» в реальном мире, а «то, что существует», проявляется и фиксируется в произведении. В этом заключается основной вклад Хайдеггера в развитие европейской эстетики.

Метод Хайдеггера отличается определенной производностью и пренебрежением законами формальной логики. Довольно часто решение очередной задачи откладывается, так как интуиция подсказывает непрямолинейный исследовательский ход. Один и тот же вопрос нередко возникает в работах Хайдеггера по нескольку раз — под разными углами зрения и на разных уровнях приближения к его существу.

Первая проблема, которую поставил Хайдеггер, касается происхождения произведения искусства, или «источника сущности» последнего. На первый взгляд эта проблема кажется элементарной: источником любого объекта искусства является его автор, художник-творец. Однако это еще не является решением, ибо с таким же основанием можно было бы утверждать, что художник берет начало в произведении искусства и не существует без него и вне его. Чтобы найти источник произведения искусства, по Хайдеггеру, необходимо понять природу, или сущность искусства. Эта задача диктует поиск сущности произведений искусства, и для ее решения важно понять, что составляет сущность простых, обиходных вещей.

Другая важная проблема у Хайдеггера касается способов реализации, «существования» истины в рамках искусства. Его точки зрения на произведение искусства и природу человека совпадают: и то и другое существует на двух уровнях — «мира» и «земли». «Земля», по Хайдеггеру, — это «существующая реальность» произведений искусства, а именно: краски полотен, камень скульптуры, слова поэмы и т.д. «Мир» — это контекст взаимоотношений, оживляющих произведение искусства. В рамках произведения искусства эти два начала образуют некое динамическое и порой противоречивое единство. «Земля», замкнутое и укрывающее начало, стремится поглотить «мир», который, являясь началом открытым, т.е. более широким, пытается вскрыть глубинную суть «земли». Эта точка зрения кажется достаточно четкой и простой: произведение искусства утверждает истину в борьбе «мира» и «земли». Однако на самом деле представления Хайдеггера сложнее: он мыслит свои начала не только как противостоящие сущности, но и как дополняющие друг друга элементы. «Мир» может быть открыт только на основе «скрытой» «земли», которая в свою очередь не может сохранить свою замкнутость в отрыве от сферы «мира».

Таким образом, Хайдеггер нашел определение сущности произведения искусства, но оставил без ответа вопрос о его источнике. Отбро-

сив и творческий процесс, и фигуру творца как неудовлетворительные факторы для объяснения предметов искусства, Хайдеггер акцентировал внимание на специфике чувства «созданности», которое отличает произведение искусства от прочих предметов, являющихся творением человека. В большинстве предметов это чувство утрачивается — в молотке, гвоздях ощущается их функциональная предназначенность, и вряд ли кто-нибудь станет серьезно задумываться над тем, что и они были когда-то *созданы*. В произведениях искусства, напротив, слабо присутствует функциональное назначение, зато сохраняется ощущение «созданности». У произведения искусства нет иного назначения, кроме простого существования.

Помимо свойства «созданности», «сотворенности» произведение искусства обладает еще одним существенным свойством — фиксированного, самождественного. Благодаря этому свойству произведение искусства получает возможность существовать обособленно от остальных предметов внешнего мира, не смешиваясь с ними и не утрачивая таким образом способности реализовывать в себе истину. Настоящее произведение искусства создается с целью реализовать в себе и истину, которая должна быть понятна окружающим, поскольку она существует в мире и вне произведения искусства.

Контрольные вопросы

1. Какую роль в феноменологии играет понятие «интенция»?
2. Как соотносится теория ценностей М. Шелера с эстетикой?
3. В чем смысл понятия «ясность» в эстетике Ингардена?
4. Почему Дюфрэнн не хочет вписывать эстетику в философию?
5. Как Дюфрэнн толкует «кризис в искусстве»?
6. Что писал Хайдеггер о происхождении произведения?

Литература

- Дюфрэнн М.* Искусство на Западе // Курьер ЮНЕСКО. 1973. № 3.
Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
Шелер М. Положение человека в космосе // Проблема человека в западной философии : хрестоматия / под ред. П.С. Гуревича. М., 1988.

ГЛАВА 17. ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ КОНЦА XIX-XX В.

17.1. Символизм

Символизм — художественное направление, которое сложилось в европейской культуре в конце 60-х — начале 70-х гг. XIX в. Он возник сначала в литературе, а затем захватил другие виды искусства — изобразительное, музыкальное, театральное. Но этим не ограничился радиус действия данного направления. Оно оказало воздействие также на философию, религию, мифологию.

Обращение к символам — одна из глубинных человеческих потребностей, которая обнаружилась уже в древности. В этом значении черты символизма можно усмотреть в культуре Древнего Египта и античности, в эпоху западного Средневековья и Ренессанса. Принцип «соответствий» между далекими предметами (например, духовными и материальными) как воплощение трансцендентной связи явлений между собой был детально разработан в схоластике и сохранился в словесном, изобразительном и музыкальном искусстве. Аллегоризм был широко распространен в искусстве классицизма и барокко в эпоху Просвещения. Тяготел к символизму и романтизм как эпоха, когда человек стремился узреть за обыденностью некий таинственный, универсальный смысл. Романтики стремились вскрыть незримую, подчас мистическую сущность вещей, незаметную для обыденного зрения и пошлого «здорового смысла» (идеи Гёте, Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ницше, Вагнера).

Символизм осуществил романтическую мечту о синтезе искусств, воплотил идею эстетического прорыва к высокому, непреходящему содержанию действительности и преодоления ограниченности, рутинности текущей повседневности. Символ — обобщенный и условный знак, соединяющий в себе свойства абстрактного понятия (характерного для науки или философии) или аллегории как формы иносказания и принципиально многозначного художественного образа, окруженного множеством разветвленных и субъективных ассоциаций. В современной культуре постижение смысла невозможно без интерпретации природы символа.

Ф. де Соссюр отмечал абстрактную знаковость как сущностную основу языка. Это стремление не вызывает сомнений. Однако устра-

нение символа как важного средства постижения языка рождает опасение. Нужна ли онтологическая изоляция знака от символа? На этом пути важнейшая часть общего онтологического контекста языка оказывается утраченной. Да, собственно, и сама языковая реальность исследуется в этом случае не полностью.

Несмотря на огромное число работ, посвященных символу, это понятие не получило в отечественной литературе глубокого философского, эстетического и семиотического обоснования. Поэтому многие фундаментальные науки пытаются отгородиться от этого понятия. Им кажется опасным связывать символ с тем объектом, который подлежит интерпретации. Складывается парадоксальная картина. С одной стороны, возникает культ символа, его преувеличенная оценка в познании и культуре, с другой — его онтологический статус принижается.

В отечественной литературе переоценка символа началась, по-видимому, с работы К.А. Свасьяна «Проблема символа в современной философии» (Ереван, 1980). Он отмечал, что термин «символ» скомпрометирован плехановской теорией иероглифов, ниспровергнутой В.И. Лениным, после чего «к “символу” во многих кругах установилось небрежное, а лучше сказать, прямо отрицательное отношение»¹.

Последовавшая за работой К.А. Свасьяна «реабилитация» символа вызвала возрождение этого понятия. Но вместе с тем появилась и угроза своеобразного пансимволизма, что нередко порождало и прямую мистификацию объекта. Ведь символ по своему определению не играет самостоятельной онтологической роли. Но в то же время он, иначе говоря, *равен сущности*, поскольку оказывается важным условием ее смыслового развития, ее бытия. Однако тщательная диагностика знаков в лингвистике, завещанная Соссюрой, привела к недооценке символа, принижению его роли в познании. Сложилась прямолинейная рационализация символа. Он стал толковаться в качестве некоей особенной стороны или формы бытия той сущности, которая уже закрепились в науке. Скажем, в семиотике Ч. Пирса символ превращается в одну из разновидностей знака. Р. Якобсон прямо указывает на «опасность досадных двусмысленностей», которые неизбежно возникают при такой интерпретации символа².

Встречаясь в потоке жизни, знак и символ раскрывают, обозначают друг друга. Символ в опыте бытия раскрывает свою знаковую сущность, а знак в своем бытии — присущую ему символическую функцию.

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 5.

² Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983. С. 104.

Когда говорят о близости, сходстве символа и языка, следует помнить, что они должны различаться, их слияние недопустимо. Но если толкуют о нетождественности знака и символа, то важно избежать их изоляции. Недопустимо видеть лишь знаковую реальность языка и при этом не принимать в расчет его символическую реальность.

В философской трактовке символическое выступает в роли чистого *несущего*, чистого иного. В самом деле символическая картина мира сегодня оказывается не соответствующей реальности. Люди все более утрачивают способность пользоваться данными им природой органами восприятия. Виртуальный мир — это удвоение реальности. Но можно ли сегодня понять мир реальный, игнорируя мир виртуальный, который несет в себе функцию инобытия? Символ выражает несобственный, неподлинный момент бытия объекта. Но именно через отношение к инобытию можно раскрыть фактическую феноменологию бытия объекта.

Соссюр считал, что символ не является сущностью языка. Сущность языка обнаруживается в знаке, поскольку символ выражает несущее. Но на этом основании он не может быть элиминирован. Знак и символ не могут быть друг без друга. К сожалению, наука до сих пор игнорирует символическую реальность языка, что во многом ограничивает подходы к ее изучению. Отчасти, видимо, это связано с опасением, что подлинная — знаковая — сущность языка может в этом случае оказаться размытой. Однако, как полагает Н.В. Иванов, лингвистике не следует опасаться дальнейшего расширения оснований ее онтологии. Обращение к символической реальности языка (в материальном и функциональном аспектах) представляется не только актуальным, но и насущно необходимым в современной науке. Символическая реальность языка в ее лингвистическом рассмотрении может послужить основой выработки новых подходов к исследованию функциональной стороны языка и прежде всего основой действительно всестороннего, комплексного понимания языкового стиля как части системной онтологии языка¹.

Однако практические вопросы символизма связаны, разумеется, не только с проблемами лингвистики. В процессе обучения и образования чрезвычайно важными оказываются и идеи культурсемиотики в целом. Они уходят корнями в такие области новоевропейской мысли, как утопический идеал новой, универсальной поэзии и культуры, эстетически преображающей мир (Ф. Шлегель), идея игры как твор-

¹ Иванов Н.В. Проблемные аспекты языкового символизма (опыт теоретического рассмотрения). М., 2002.

чегва высшего порядка, превращающего общество в «эстетическое» (Ф. Шиллер), семиотика (Ч. Пирс и Ч. Моррис), концепция культуры как ценностей и символических форм (Э. Кассирер, Г. Риккерт), фундаментальные культурно-типологические исследования (О. Шпенглер, А. Тойнби).

Захватченность символами входит в моду в тех самых областях человеческих интересов, где век эмпиризма не произвел никакой революции. Увлеченность символами, показывает Сьюзен Лангер, не происходит непосредственно из какого-нибудь канона науки. Она выливается, по крайней мере, в два особых и, по-видимому, несовместимых течения. Однако каждое течение — это река жизни в своей собственной сфере, каждая приносит свои собственные плоды. «Одна концепция символизма ведет к логике и сталкивается с новыми проблемами в теории познания и таким образом на столетия инспирирует определенные науки и поиски. Другая ведет нас в противоположном направлении — к психиатрии, изучению эмоций, религии, фантазии, ко всему, кроме познания. Однако в обоих случаях мы имеем одну центральную тему: *человеческую реакцию* как нечто конструктивное, а не пассивное. Эпистемологи и психологи согласны, что символизация является ключом к такому конструктивному процессу. При этом одни изучают структуру науки, другие — структуру снов¹.

Основы эстетики символизма сложились в 1860—1870-х гг. в творчестве французских поэтов Поля Верлена (1844—1896), Артюра Рембо (1854—1891), Стефана Малларме (1842—1898). Верлен ввел в лирическую поэзию сложный мир чувств и переживаний, придал стиху тонкую музыкальность. У Рембо обычные реалистические тенденции сочетаются с намеренной бессвязностью, разорванностью мысли. Для Малларме характерен усложненный синтаксис, стремление к передаче «сверхчувственного» в поэзии.

Принципы символизма нашли отражение в творчестве бельгийского драматурга и поэта Мориса Метерлинка (1862—1949), австрийского поэта Райнера Рильке (1875—1926). Ведущие темы поэзии Рильке — преодоление одиночества через любовь к другим людям и слияние с природой. В сборниках этого поэта «Книга образов», «Часослов» органически сочетаются философская символика, музыкальность и пластичность.

Символисты считали, что искусство имеет особую магическую силу, которая способна привести к преображению жизни. В России символизм был представлен творчеством Александра Блока, Вячесла-

¹ Лангер С. Философия в новом ключе. М., 2000. С. 27.

ва Иванова, Андрея Белого. Символизм, как уже отмечалось, нашел приверженцев во многих странах Европы, распространив свое влияние на живопись, театр, музыку, становясь многогранным художественным и философским движением. Он диктовал своим сторонникам не только определенные творческие принципы, но и сам стиль жизни.

Символисты утверждали, что художник не только творец образов, но и создатель новых миров. Новое искусство в основе своей оказалось религиозным. Оно пропитывалось магией, с помощью которой символисты рассчитывали изменить ход событий, «заклясть хаос». Высшая цель символизма — | сотворение нового человека. Символизм был не просто художественным направлением. Он воспринимался как образ мышления и образ жизни.

Новое направление стремилось поэтизировать, боготворить символ. Вот что писал, к примеру, Андрей Белый: «К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке — чары. Музыка — лоно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия».

Символисты были уверены, что их языком заговорила эпоха. Они придавали огромное значение грезе, которую рассматривали как источник вымысла. Символисты отождествляли ее с даром воображения и новаторства. Каждый из них развивал и использовал в творческих целях эту способность, исходя из личных особенностей. Каждая крупная фигура символизма несет на себе печать своей судьбы.

Обратимся, например, к поэзии французского поэта Шарля Бодлера (1821—1867), которого считают романтиком и предтечей символизма. Вот как он пишет о красоте:

Скажи, откуда ты приходишь, Красота?
Твой взор — глазурь небес или порожденье ада?
Ты, как вино, пьянишь прильнувшие уста,
Равно ты радости и козни сеять рада.
Заря и гаснущий закат в твоих глазах,
Ты аромат струишь, как будто вечер бурный;
Герою отрок стал, великий пал во прах,
Упившись губ твоих чарующею урной.

Символизм распространился во многих странах: во Франции (Малларме, Лотреамон, Рембо, Верлен, Клодель, Валери), в Бельгии (Роденбах, Верхарн, Метерлинк), в Германии (Гауптман), в Англии (Уайльд), в Норвегии (поздний Ибсен, Гамсун).

Символизм стремился положить конец безраздельному господству реализма. Он возродил на новой основе идеи, образы, стилевые искания предшествующих культурных эпох, вписав их в мировой культурно-исторический процесс. Дал общее основание различным модернистским течениям. Связал далеко отстоящие эпохи. Символизм противопоставлял близкие культурные явления, обнаруживая в них принципиальные смысловые различия (Шиллер и Гете, Кант и Шопенгауэр, Вагнер и Ницше). Художники получили возможность интерпретировать любую эпоху, любое культурное явление, любого художника и мыслителя в качестве «вечных спутников», «ключей тайн», «словесной магии» в условных жанрах античной трагедии и архаического мифотворчества. Символизм декларировал отвлечение от реальности, обращение к вечности, вневременным критериям искусства, мысли и жизни. Символизм стремился перекодировать сюжеты и образы, идеи и концепции мировой культуры в мифологемы и философемы универсального порядка, вписать их в науку и искусство.

Эстетизм и философичность, обобщенность и абстрактность образов, их многозначность и расплывчатость, отрицание пошлой обыденности и всемирный масштаб осмысления действительности, склонность к мистицизму и истолкование религии как искусства — вот основные черты символизма. Во французском, австрийском и скандинавском символизме культивировалось **личностное начало**, культ «я», поэтизация внутреннего мира, он воссоздавал извечность противоречит между банальной действительностью и высокими идеалами. Для бельгийского и русского символизма было характерно внеличное, всеобщее, вселенское, в самой будничной повседневности он усматривал возвышенное, величественное и прекрасное начало. Английский или австрийский символизм декларировал отречение от обыденности, пошлой повседневности. Типологические различия символизма в различных культурах обусловлены в основном соотношением «сил» натурализма и противостоящих ему романтических тенденций в искусстве и философии.

В противоположность импрессионизму (так называлось направление в искусстве последней трети XIX — начала XX в.), течению преимущественно живописному, символизм в пластических искусствах стал визуальным эквивалентом литературно-интеллектуального дви-

жения. Символистская эстетика воплощалась в самых неожиданных формах, углубляя творческий поиск в областях, которые прежде были почти не исследованы: мечта и воображаемый мир, фантастика и ирреальность, сон и смерть.

Воспроизведя язык внутренней жизни человека с помощью кисти или резца, символисты постоянно обращались к одним и тем же темам: женщина во всех ипостасях — роковая, порочная и развращенная или же идеализированный образ «женщины-цветка». Цветок во всем многообразии видов и стилизованных форм, эротика, смерть и сатана с его садизмом и сладострастием.

17.2. Импрессионизм

На первый взгляд у символизма и импрессионизма общие задачи. Название «импрессионизм» возникло после выставки 1884 г., на которой экспонировалась картина Клода Моне (1840—1926) «Впечатление восходящего солнца». Импрессионисты стремились зафиксировать миг времени. Они обращались к природе. Однако их сопоставление не позволяет отождествить оба эти направления. Так, центральное для импрессионизма понятие «сиюминутность» неприложимо к музыке — искусству по преимуществу «сиюминутному».

Иногда утверждают, что творчество французского композитора Клода Дебюсси (1862—1918) — феномен импрессионизма. Названия произведений и связанные с ними «природные» ассоциации действительно отражают настроения композитора. Однако в целом его эпоха отмечена знаком символизма, а не импрессионизма, появившегося на 20 лет раньше. Дебюсси заставляет нас осознать то, о чем мы забыли под влиянием романтиков: подлинная музыка обращена не к индивидуальному в человеке, а к самому потаенному в нем.

17.3. Модернизм

Модернизм в эстетике и искусствознании — одно из направлений авангардно-модернизаторского характера, возникших под влиянием научно-технического прогресса в технической цивилизации второй половины XIX — начале XX в., начиная с символизма и импрессионизма и кончая всеми новейшими направлениями в искусстве, культуре и гуманитарной мысли XX в., включая все авангардные движения (авангард) вплоть до его антипода — постмодернизма. Среди главных предтеч модернизма называют Г. Лессинга, Канта, романтиков. К непосредственным теоретическим лидерам относят Ницше, Фрейдера, Берг-

сона и многих неклассических философов и мыслителей XX в., в частности экзистенциалистов и структуралистов.

В качестве главных особенностей модернизма указывают на эстетическую стратегию автономии искусства, принципиальной его независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного); на предельное затушевывание или полный отказ от миметического принципа в искусстве; акцент на художественной форме (тенденция, достигшая логического предела в формализме любого толка — и художественного, и исследовательского), понимаемой в качестве сущностной основы произведения искусства и тождественной его содержанию; в результате всего этого — на абсолютизацию визуальной (или аудио) репрезентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

Более строгим представляется суженное значение термина «модернизм» как одного из трех главных этапов развития искусства в XX в. — авангарда, модернизма и постмодернизма. Типологически и феноменологически модернизм наряду с главными особенностями наследует многие достижения и находки собственно авангарда, но отказывается от его бунтарского, эпатажного, скандального манифестаторства. Модернизм — академизировавшийся авангард. Для модернизма кубизм, абстракционизм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм, додекафония, литература Джойса — это классика, органично продолжившая многовековую историю мирового искусства. Хронологически апогей модернизма приходится на 1940—1970-е гг., т.е. частично захватывает и поздний авангард, и ранний постмодернизм, являя как бы посредствующее звено между ними.

Если авангард во многом довел до логического предела (часто до абсурда) автономизацию средств и способов художественного выражения традиционных искусств (живописи, музыки, литературы, скульптуры) и только наметил некие принципиально новые поисковые ходы артпрезентации (реди-мейд Дюшана, пространственные коллажи, фотомонтажи и т.д.), то модернизм разрабатывал именно эти нетрадиционные для классического искусства стратегии арт-продуцирования. Начиная с поп-арта, кинетизма, минимализма, всевозможных акций, инсталляций концептуального искусства (концептуализм), энвайронментов, художники модернизма выводят арт-объекты за рамки собственно искусства в традиционном понимании, разрушают границы между искусством и окружающей реальностью, часто активно вовлекают реципиента в процесс творчества-созерцания-участия в арт-

проектах. Создатели модернистских объектов и концептуальных пространств или акций, как правило, отказываются от традиционной для искусства эстетической значимости и констатируют только их самобытное и уникальное бытие в момент презентации-рецепции.

Парадоксы, абсурдные ходы, алогичные сочетания, казалось бы, несочетаемых элементов и тому подобные приемы, выполненные методом сборки на основе коллажа-монтажа часто из далеких от традиционных искусств материалов (обычно бывших в употреблении вещей обихода и их фрагментов, отслуживших машин, механизмов, приборов индустриальной цивилизации, реже — заново созданных технологически неутилитарных симулякров, не имеющих реальных прообразов и какого-либо функционального назначения), призваны активизировать восприятие реципиента и рассчитаны на очень широкую и субъективную смысловую полисемию. В ряде своих арт-направлений модернизм с 1960—1970-х гг. перетекает в постмодернизм.

17.4. Авангард

Авангард — это многообразные новаторские, революционные, бунтарские движения первой трети прошлого века. В принципе авангардные явления характерны для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства. В XX в. авангард приобрел глобальное значение мощного феномена художественной культуры, охватившего почти все более или менее значимые стороны и явления. Ознаменовал начало нового грандиозного переходного периода в искусстве и культуре в целом. Основное поле функционирования новаторского, экспериментаторского искусства — от первого десятилетия XX в. до Второй мировой войны. Глобальный цивилизационный перелом, связанный с научно-технической революцией.

В сфере научной мысли косвенными побудителями авангарда явились достижения практически во всех сферах научного знания начиная с конца XIX в., но особенно открытия первой трети XX в. в областях ядерной физики, химии, математики, психологии, а затем — биологии, кибернетики, электроники и технико-технологической реализации на их основе. В философии — это основные учения постклассической философии от Шопенгауэра, Ницше, Кьеркегора до Бергсона, Хайдеггера, Сартра. В гуманитарных науках — выведение лингвистики на уровень философско-культурологической дисциплины. Увлечение психоанализом. Возросший интерес к восточным культурам, теософии, антропософии. Новый всплеск неохристианских учений (неото-

мизм, неоправославие). В социальных науках — коммунистические, анархистские учения. Резкий протест против ретроградного, обывательского, консервативного. Критика всего, в том числе миметического принципа, синтез искусств.

Этот процесс начался еще в XIX в. и на рубеже столетий с появлением символизма, импрессионизма, постимпрессионизма, модерна (ар нуво) и активно продолжился во всех направлениях и движениях искусства первой половины XX в. Авангардисты демонстративно отказываются от большинства художественно-эстетических, нравственных, духовных ценностей.

К основным направлениям и фигурам авангарда относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, сюрреализм, наивное искусство.

Представители авангарда — Пикассо, Шагал, Филонов, Клее, Матисс, Модильяни, Мондриан, Ле Корбюзье, Джойс, Пруст, Кафка и др.

Отметим глобальное значение авангарда. Авангард:

- показал принципиальную культурно-историческую относительность всех форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, мышления, выражения;
- вывел многие традиционные виды искусства из художественно-эстетической сферы и, напротив, придал статус искусства предметам, явлениям, средствам и способам выражения, не входившим в контекст традиционной художественной культуры, классической эстетики;
- довел до логического завершения практически все основные виды новоевропейских искусств (и их методы художественной презентации), тем самым показав, что они уже изжили себя, не соответствуют современному уровню культурно-цивилизационного процесса, не могут адекватно выражать дух времени;
- экспериментально разработал множество новых, нетрадиционных элементов, форм, приемов, подходов решения художественно-нехудожественного выражения;
- способствовал появлению и становлению новых (технических, как правило) видов искусств (фотографии, кино, телевидения, электронной музыки, всевозможных шоу).

История авангардизма проходит через этап подготовки в рамках течений конца XIX в. — импрессионизма, постимпрессионизма, символизма. В творчестве Сезанна, Ван Гога, Гогена, Мунка, Родена и других можно видеть черты преаавангарда или протоавангарда. Речь идет

о повышенной субъективности или, напротив, демонстративной имперсональности, об автономизации художественных средств и отказе от «похожести», а также от решительной редукции культурного дискурса. Изобразительные искусства отказываются от повествовательности, идеологичности, предполагаемых вечных законов прекрасного. В России представители предавангарда — Врубель, Бакст, Сомов.

17.5. Сюрреализм

Сюрреализм (*фр.* *surrealisme* — «сверхреальность») — авангардистское течение 20—60-х гг. прошлого столетия в литературе, живописи, театре, кинематографе. Оно сложилось во Франции, а затем распространилось в ряде стран Европы, а также в США и Латинской Америке. Сюрреализм возник благодаря деятельности группы писателей и художников под руководством Андре Бретона (1896—1966), который определял сюрреализм как поиск истинного облика мира, полагая, что его можно постичь лишь при условии «полного раскрепощения духа». Бретон находился под влиянием гегелевской абсолютной идеи, которая воплощается на разных этапах истории в конкретных выражениях мирового духа. На этом основании сюрреалисты считали, что их течение тоже выражает один Из этапов, оказывается звеном в цепи романтиков, символистов, дадаистов. Суть сюрреализма можно, пожалуй, охарактеризовать через высказывание Т. Тзара: «Фразу Декарта: “Я не хочу знать, что были люди до меня” мы поместили как девиз в одной из наших публикаций. Она означала, что мы хотим видеть мир новыми глазами, что мы хотим пересмотреть отношение к миру с основ, хотим проверить справедливость навязанных нам старшими понятий»¹.

Сюрреализм противопоставил себя позитивистскому мышлению, которое утвердило интерес к наличной реальности, но обнаружило врожденную слепоту по отношению к потаенной стороне жизни, недоступной для непосредственного наблюдения. Скрытую реальность нельзя подвергнуть логическому анализу, она не обозначается в стереотипных ментальных образованиях.

Ярче всего сюрреализм проявил себя в литературе, ее толкование и стало базовым для понимания данного феномена в других видах искусства. Первым сюрреалистическим произведением считают опубликованные в 1919 г. «Магнитные поля» А. Бретона и Ф. Супо, а сюрреалистическое движение начинает функционировать с 1924 г.

¹ Tzara T. Le surrealisme et l'apresguerre. Par's., 1948. P. 17.

Термины «сюрреализм», «сюрреалистический» впервые появляются в 1917 г. в программе Ж. Кокто «К сюрреалистическому балету», «Параде» Э. Сати и почти одновременно в предисловии и подзаголовке «сюрреалистической драмы» Г. Аполлинера. «Грудь Тересия, сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом». Поэт и драматург П. Альбер-Биро считает, что именно он подсказал это слово Аполлинеру. В 1924 г. поэт И. Голль организовал авангардистскую школу вокруг выпущенного им единственного номера журнала «Сюрреализм».

С философско-эстетической точки зрения сюрреализм опирается на труды Беркли, Канта, Ницше, Бергсона. Сюрреалисты обнаружили интерес к творчеству маркиза де Сада и правомерно связали его с психоанализом. При этом имелось в виду не только рождение в будущем теории сексуального развития ребенка, но и феноменология бессознательного.

Зародившись в атмосфере разочарования после Первой мировой войны, сюрреализм принимает форму всеобъемлющего протеста против культурных, социальных и политических ценностей. Сюрреалистический канон формулируется в тройственном лозунге — Любовь, Красота, Бунт. Переделать мир и изменить его — эти два приказа сливаются в один. В «Манифесте сюрреализма» Бретон дал полное определение сюрреализма: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни».

В сфере сюрреалистической поэзии значительны достижения поэтов П. Элюара, Л. Арагона, Ж. Превера, А. Арто, Ф. Супо, Т. Деми, Ф. Гарсиа Лорки. Наряду с поэзией основательны и достижения в живописи (П. Клее, В. Лам, Л. Кэррингтон, Г. Белмер, К. Труй, Д. Танниг, М.В. Сванберг, Ж. Зима, Р. Пенроуз, Ф. Кало, Р. Варо, Р. Тамайо, А. Горки, Л. Финн, П. Дельво и др.). Живописцы, работающие внутри этого течения, использовали многие приемы, которые были присущи до них как классике, так и авангарду. В одних случаях применялось копирование реальности, которое предполагало фактографическую точность, в других, напротив, использовались игровые автоматические техники в живописи от коллажа до алхимажа.

Назовем основные способы пересмотра «основ мира в сюрреализме»:

- 1) обесценивание и дискредитация ценностей традиционной культуры;
- 2) переставление связей между явлениями реальности, в том числе между элементами языка;
- 3) попытка «ясновидческого» проникновения в сущность бытия;
- 4) возгонка чувственной реакции на действительность до такого предела, который способен сравниться с пронизательностью разума.

Постепенно складывались и типы сюрреалистических произведений. Сочинениям *первой* группы оказалась присуща поэтика архаического комизма. Тот, кто не связывал себя с сюрреализмом, обретал карикатурный облик. Такой человек имел только голову, четыре ноги и два глаза, одно ухо и три зуба. Сюрреалисты пользовались словом «античеловек» для дискредитации тех, кто не разделял их платформу.

Вторая группа текстов была призвана обеспечить критическую оценку тех связей, которые сложились между отдельными фрагментами реальности, что позволило бы изменить и понимание самой жизни во всем ее многообразии. Так в творчестве сюрреалистов возникают многочисленные инвентаризации внезапных «сближений», в результате которых высекаются новые смыслы: «Кариес — это подлог/Почва — это Отечество/...Карандаш для бровей — это красота/...Жирная глина — это корпия...»

Сюрреалисты приступили к разнообразным экспериментам в области слов. «Словесная игра», которая создавалась в «мини-жанрах», логические связи между словами подменялись ононимическими (омофонными и омографическими), анаграммами, паронимическими и пр. Так идет поиск непредсказуемых обнаружений смысла и значения слов.

Тексты следующей, *третьей* группы воссоздавали скорее картины разнообразных сновидений, сновидческих видений. Таким образом сюрреалисты надеялись вернуть подлинный мистический абрис мира, с помощью которого предстояло сбросить те трафареты восприятия, которые сложились в результате усиленной эксплуатации разума. Отдельные явления, как и предметы внешнего мира, вступали в некую фантастическую связь, которая обрушивала логику. Но эти «разломы» оценивались не как грёзы, а как некие наития, внезапные прозрения. Какова же цель этих усилий? Вернуть миру ту подлинную перспективу, которая утрачена в силу диктата рациональности. Мир приходится

создавать заново. Такова по сути дела программа сюрреалистической живописи. Она содержит гораздо больше информации о самом сюрреализме, нежели поэзия.

И последняя, *четвертая* группа представлена так называемыми чувственными текстами. Однако вопреки классической установке здесь речь идет не о том, чтобы выразить субъективный мир того или иного автора. Задача ставится иная — выявить потенциал чувства, которое в данном случае нередко утрачивает свой частный, индивидуальный смысл. Важно раскрыть полноту чувства до такой степени, чтобы оказалось возможным его познание. При этом сама эмоция утрачивает свою подлинность. Она не самодостаточна. Чувство выступает в качестве некоего «устройства», которое ставит на поток образы. Поэтому удается приобщиться к неизгладимому, непознанному. Дело не в том, что некто влюбился в очаровательную женщину, а в том, что эта эмоция открыла ему дали, никак не связанные с чаровницей. Так поэзия превращается в некое причитание, с помощью которого автор может построить желаемый ряд образов.

Произведения сюрреалистов поэтому и не получают содержательного завершения. Процесс можно остановить в любой миг, поставив при этом условную точку. «Каталоги», «репрезентации» и «литания» сюрреалистов принципиально не направлены на некую концовку, на достижение окончательного результата. Они динамичны, пытаются «обустроить» хаос и разрушение. В эстетической платформе сюрреалистов можно видеть не только «отвержение “индустриальной, утилитарной пустыни цивилизации”, но и попытку создать “новую внерелигиозную святыню, основанную на свободе, любви и поэзии”»¹.

Действительно, свою деятельность сюрреалисты рассматривали как сакральную, но обращенную не к религии, а к гнозису. «Бог, пребывающий в нас, — писал А. Бретон, — вовсе не опочил в седьмой день. Мы читаем только первые страницы Бытия. И нам предстоит, может быть, основать на руинах старого мира наш новый земной рай. Ничего еще не потеряно, так как по особенным знакам мы узнаем, что великое озарение продолжает свое истечение»².

В последний год жизни А. Бретон утверждал, что он не знает, что такое «сюрреальное». Это, разумеется, было связано с надеждой, что сюрреализм не исчерпал своих возможностей. Он способен к преобразованиям. Однако сюрреализм постепенно утрачивал свою самобыт-

¹ Пинковский В.И. Сюрреализм // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 249.

² Breton A. Introduction au discours sur le peu de realite // Breton A. Euvres completes. T. 1-3. Paris, 1992. T. 2. P. 265.

ность и свои ресурсы. Позитивистская реальность «усыновила» данный революционный эксперимент. Поэтому с конца 1920-х и в течение 1930-х гг. многие крупнейшие поэты (Ф. Супо, Л. Арагон, Р. Деснос, П. Элюар) стали покидать группу А. Бретона.

Исследователи справедливо указывают на тот факт, что сюрреализм отнюдь не был неудачным экспериментом. Он продуктивно осваивал фольклор, средневековую словесность, литературу Возрождения. В его поэзии и живописи получили развитие многие художественные традиции. Сюрреалисты утвердили поэзию в прозаической форме. Литература экзистенциализма и «новый театр» (театр абсурда), безусловно, имели истоки в сюрреализме.

Контрольные вопросы

1. Какое понятие оказалось основным в символизме?
2. Кто заложил основы эстетики символизма?
3. Как трактуется в символизме фигура художника (творца)?
4. Как и почему появился импрессионизм?
5. В чем суть эстетики модернизма?
6. С чем связан авангард?
7. Какова поэтика сюрреализма?

Литература

- Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 2004.
 Антология французского сюрреализма: 20-е гг. М., 1994.
Балашов Н.И. Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература. 1945—1990. М., 1995. С. 243—267.
Балашова Т.В. Французская поэзия XX в. М., 1982.
Вирмо А., Вирмо О. Мэтры мирового сюрреализма. СПб., 1996.
Гольцова Е.Д. Сюрреализм // Культурология: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 2007. С. 619-621.
Пикон Г. Сюрреализм. 1919—1939. Женева; Париж, 1995.
Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан, 2007.
Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002.

ГЛАВА 18. ИНТЕГРАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Начиная с 60-х гг. прошлого столетия в США получила стремительное развитие так называемая интегральная философия. Ее идеал — воссоздание «вечной философии», т.е. синтеза различных философских направлений и научных воззрений. Среди представителей этого направления особую известность приобрел Кен Уилбер. Его интегральный подход — это попытка согласованного объединения практически всех областей знания от физики и биологии, теории систем и теории хаоса, искусства, поэзии и эстетики до всех значительных школ и направлений антропологии, психологии и терапии, великих духовно-религиозных традиций Востока и Запада.

По мнению К. Уилбера, со смертью авангарда и триумфом иронии искусству, похоже, уже не сказать ничего искреннего. Нарциссизм и нигилизм воюют за главную сцену, на которой, по его мнению, по существу, ничего нет. Кич и халтура наползают друг на друга в борьбе за представительство, которое все равно уже ничего не значит¹. Уилбер пытается найти выход из кризиса и разработать основные принципы подлинно интегральной теории искусства и литературы, которую можно было бы назвать *интегральной герменевтикой*.

Именно с этих позиций К. Уилбер оценивает тупик в мире искусства и литературы. Постмодернистская теория литературы представляет собой совершенно типичный пример «гомона интерпретаций», который овладел миром искусства. Когда-то он считал, что «смысл» — это нечто такое, что автор создает и просто вкладывает в текст, а читатель извлекает его. Сегодня все стороны считают этот взгляд безнадежно наивным.

Уилбер вводит в эстетику понятие «холона». Это слово, вообще говоря, предложил писатель и философ Артур Кестлер для обозначения целостностей, которые одновременно являются частями других целостностей: целостный кварк — это часть целостного атома; целостный атом — часть целостной молекулы; целостная молекула — часть целостной клетки; целостная клетка — часть целостного организма... В лингвистике целостная буква — это часть целостного слова, которое является частью целостного предложения. А оно представляет собой часть целостного абзаца.

¹ Уилбер К. Око духа. Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира. М., 2002. С. 134.

Другими словами, мы живем во вселенной, которая состоит не из целого и не из частей, а из целостностей/частей, или холонов. Ни целые, ни части не существуют сами по себе. Каждое целое одновременно существует как часть некоторого другого целого, и, насколько нам известно, это действительно бесконечно. Даже целостность вселенной — это просто часть целостности следующего момента. Нигде во вселенной нет целых и частей; есть только целостности/части.

Это верно для физической, эмоциональной, ментальной и духовной сфер. Холоны, по Уилберу, идут головокружительной чередой «матрешек», никогда не достигающей центра.

«Постмодернистский постструктурализм», обычно ассоциирующийся с именами Жака Дерриды, Мишеля Фуко, Жана-Франсуа Лиотара и восходящий к Жоржу Батаю и Фридриху Ницше, всегда был величайшим врагом любого рода систематической теории или «великого повествования», так что от него можно было бы ожидать яростных возражений против любой общей теории холонов. Однако более внимательное рассмотрение их собственных работ показывает, что в основе всех лежит именно концепция холонов внутри холонов, текстов внутри текстов внутри текстов (или контекстов внутри контекстов внутри контекстов) и именно эта ускользающая игра текстов внутри текстов образует «безосновную» платформу, с которой они проводят свои атаки.

Вот что пишет, например, Жорж Батай: «В самом общем виде каждый изолируемый элемент вселенной всегда выступает как частица, которая может входить в соединение с превосходящим ее целым. Бытие обнаруживается лишь как целое, состоящее из частиц, постоянно сохраняющих свою автономию (часть, которая также является целым). Эти два принципа (одновременная целостность и частичность) довлеют над изменчивым присутствием существа как такового в пространственных масштабах, которые никогда не перестают все подвергать сомнению»¹.

По мнению Уилбера, все подвергается сомнению, потому что все — это бесконечная череда контекстов внутри контекстов. А подвергать все сомнению — это именно то, чем известен постмодернистский постструктурализм. И вот языком, который вскоре станет вполне типичным, Батай продолжает, указывая, что «постановка всего под сомнение» противостоит человеческой потребности насильственно организовывать все в рамках подходящей целостности и самодовольной универсальности: «С крайним ужасом, властно переходящим в по-

¹ *Bataille. Vision of Excess. P. 174.*

требность к универсальности, доводимое до головокружения движением, которое его составляет, существо как таковое, представляющее себя универсальным, — это только вызов расплывчатой необъятности, которая избегает его случайного насилия, трагическое отрицание всего, что не является шансом его собственного озадаченного призрака. Однако как человек, это существо попадает в извилины знания своих собратьев, которые поглощают его субстанцию, чтобы свести ее к составляющей того, что выходит за рамки опасного безумия его автономии в тотальной тьме веков»¹.

Дело не в том, что у самого Батая не было какой-либо системы, а просто в том, что система ускользает — холоны внутри холонов навсегда. Поэтому заявление «просто не иметь системы», по мнению Уилбера, звучит немного лукаво. Вот почему Андре Бретон, в то время лидер сюрреалистов, начал атаку на эту сторону работы Батая тоже в терминах, находящих отклик у сегодняшних критиков-постмодернистов: «Беда Батая в рассуждениях: конечно, он рассуждает как некто, у кого “на носу муха”, что ставит его ближе к мертвым, чем живым, но он все же рассуждает. Он пытается с помощью крошечного внутреннего механизма, который еще не полностью вышел из строя, поделиться своими навязчивыми идеями: сам этот факт доказывает, что он не может заявлять (что бы он ни говорил), что находится в оппозиции к любой системе, как тупая скотина»².

Уилбер считает, что в некотором смысле обе стороны правы. Система есть, но она ускользает. Она бесконечна, до головокружения «холонична». Именно поэтому Джонатан Куллер — возможно, самый выдающийся интерпретатор деконструкции Жака Дерриды — может указывать на то, что Деррида *не* отрицает истину как таковую, но лишь настаивает на том, что истина и смысл *ограничены контекстом* (каждый контекст — это целое, которое также служит частью другого целостного контекста, который сам...). «Поэтому можно, — говорит Куллер, — отождествлять деконструкцию с двойным принципом *контекстуальной детерминации смысла и бесконечной растяжимости контекста*».

Дальше — одни черепахи, что вверх, что вниз, подмечает Уилбер. Что деконструкция ставит под сомнение, так это желание найти окончательное место успокоения, будь то целостность, частичность или что-то посередине. Каждый раз, когда кто-то находит окончательную интерпретацию текста или произведения искусства (или жизни, или

¹ *Bataille. Vision of Excess.*

² Там же. С. XI.

истории, или космоса), деконструкция не преминет сказать, что окончательного контекста не существует, потому что он также бесконечно и навсегда служит частью другого контекста. По словам Фуллера, окончательный контекст любого сорта недостижим как в принципе, так и на практике. *Смысл ограничен контекстом, но контекст безграничен*¹.

Мы связывали искусство с автором, с произведением, со зрителем. Мы показывали, что эти подходы не окончательны, ограничены. Так где же конкретно находится искусство? Мы видели, что главные теории искусства резко расходятся по поводу природы, средоточия и смысла искусства. Интенциональные теории помещают искусство в первоначальное намерение, или чувство, или видение творца. Формалистские теории помещают смысл искусства во взаимоотношения между элементами самого произведения искусства. Теории восприятия и реакции ищут природу и смысл искусства в зрителе. А симптоматические теории помещают средоточие искусства в более крупномасштабных течениях, действующих по большей части бессознательно как в художнике, так и в зрителе.

Фактически всю теорию искусства можно рассматривать как вдохновенную попытку точно решить вопрос о местоположении искусства и понять, где же мы можем найти или куда можем поместить смысл художественного произведения — и, таким образом, как мы можем, наконец, выработать достоверную *интерпретацию* этого искусства. Короче: что такое искусство и где оно находится?

Природа и смысл искусства глубоко холоничны. Как любая другая сущность во вселенной, искусство холонично по своей природе, своему положению, своей структуре, своему смыслу и своей интерпретации. Любое конкретное произведение искусства — это холон, что означает, что это целостность, которая одновременно является частью многочисленных других целостностей. Произведение искусства существует в контекстах внутри контекстов внутри контекстов, и так до бесконечности.

Далее — и это самое главное — *каждый контекст наделяет произведение искусства другим смыслом* именно потому, что все смыслы, как мы уже видели, связаны с контекстом: изменение контекста выявляет другой смысл.

Таким образом, все теории, которые мы обсуждали: репрезентационные, интенциональные, формалистские, восприятия и реакции, симптоматические — по своей основе верны; все они истинны; все они указывают на *специфический контекст*, в котором живет произведение искусства и без которого это произведение не может существовать.

¹ Bataille. Vision of Excess. С. 123.

Следовательно, эти контексты подлинно *конститутивны* в отношении самого искусства, т.е. составляют часть самого бытия искусства.

И единственная причина, по которой эти теории расходятся между собой, состоит в том, что каждая из них пытается сделать свой собственный контекст единственно реальным или важным — парадигматическим, первичным, центральным, привилегированным. Каждая теория пытается сделать свой контекст единственным, достойным рассмотрения.

Однако холоническая природа реальности — бесконечные контексты внутри контекстов — означает, что каждая из этих теорий служит частью вложенных друг в друга последовательных смыслов. Каждая из них истинна, когда она выводит на первый план свой собственный контекст, но ложна, когда пытается отрицать реальность или значимость других существующих контекстов. А интегральная теория искусства и литературы, охватывающая природу, смысл и интерпретацию искусства, по необходимости будет холонической теорией: круги вложенных истин и интерпретаций.

Изучение холонов — это изучение вложенных истин. И теперь мы можем ясно видеть, как постмодернистская деконструкция подошла к концепции холонов, свернула не туда и безнадежно заблудилась. Постмодернисты ясно видели холоническое пространство, а затем, совсем как Батай, буквально сошли с ума: реальность состоит не из вложенных истин, а из вложенных обманов, заблуждений внутри заблуждений до бесконечности — явные признаки психотического срыва. У них с точностью до наоборот — фотографический негатив реальности, которой они больше не верят. А коль скоро ты шагнул через это переворачивающее зеркало в Страну Чудес, ничто уже не будет тем, чем кажется. Остается лишь эго, навязывающее свою волю, и нет ничего реального, чтобы этому противостоять, остаются лишь тошнотворный нигилизм и нарциссизм, чтобы определять мир, которому уже на все плевать.

Не вложенные обманы, но вложенные истины. Всеобъемлющая теория искусства и литературы по необходимости будет представлять собой концентрические круги вложенных друг в друга истин и интерпретаций. Теперь мы можем очень кратко проследить историю искусства, начиная с ее первоначального толчка, отдавая должное каждой из истин и включая ее в это развитие, представляющее собой свертывание по мере того, как каждое целое становится частью другого целого, бесконечно, чудесно, неизбежно.

Никоим образом не игнорируя другие многочисленные контексты, которые будут определять творчество, Уилбер во многих отношениях

связывает его начало с событием в сознании и бытии художника: внутренним восприятием, чувством, импульсом, концепцией, идеей или видением. Никто не знает, откуда в точности появляется творческий импульс. Несомненно, по словам Уилбера, этому предшествовали многие контексты, и за этим последуют еще многие. Но он предлагает начать с этого импульса, который он называет *первичным холоном* искусства.

Этот первичный холон фактически может представлять нечто во внешнем мире (основа подражательных или репрезентативных теорий). Однако он также может выражать внутреннее состояние, будь то чувство (экспрессионизм) или идея (концептуализм). Вокруг этого первичного холона, как слои жемчужины, растущей вокруг исходной песчинки, будут развиваться контексты внутри контекстов последующих холонов по мере того, как первичный холон неизбежно входит в исторический поток, который будет весьма сильно влиять на его последующую судьбу.

Уилбер считает, что сам первичный холон искусства, даже когда он впервые возникает в сознании художника, тем не менее сразу же попадает в многочисленные контексты, которые уже *существуют*, — контексты, в которые первичный холон немедленно включается: быть может, это бессознательные структуры художника; быть может — структуры культуры художника; быть может — более крупномасштабные течения во вселенной в целом, о которых сам художник может мало что знать. И все же эти более крупные холоны оставляют свои отпечатки на первичном холоне с первого мгновения его существования: они отмечают первичный холон неизгладимыми кодами более крупномасштабных течений.

Однако теории, которые сосредоточиваются на первичном холоне, — это, конечно же, экспрессионистские теории. В общем и целом такие теории утверждают, что *смысл* искусства — это первичный холон, первоначальное намерение художника, и, следовательно, верная *интерпретация* — это дело точной *реконструкции* и *восстановления* этого изначального намерения и смысла, этого первичного холона. Таким образом, чтобы понять произведение искусства, мы должны пытаться точно понять первоначальный смысл, который это произведение имело для художника.

И это имеет смысл для большинства из нас. В конце концов, когда мы читаем «Республику» Платона, то хотим как можно лучше узнать, что изначально имел в виду автор. Большинство из нас не хотят знать, что «Республика» значила для моей бабушки; мы ходим знать, что она значила для Платона.

В такой задаче восстановления первоначального смысла эти *традиционные герменевтические теории* все же до некоторой степени опираются на другие контексты. Они могут рассматривать другие работы того же творца, в которых нередко обнаруживается общий паттерн, помогающий объяснить индивидуальные работы, другие работы в том же жанре, которые могут выявить оригинальность, и ожидания изначальной аудитории. К примеру, шуты в шекспировских трагедиях всегда задирают и каламбурят в манере, которую большинство современных людей находят утомительной и скучной, однако люди елизаветинской эпохи — первоначальная аудитория — наслаждались этим и ожидали, что комедия будет иметь структуру, и таким образом это ожидание могло быть частью первоначального замысла автора, помогающей нам понимать и интерпретировать его. Все эти другие контексты будут помогать интерпретатору определить и восстановить изначальный смысл произведения искусства (текста, книги, полотна, композиции). Правда, для этих интенциональных теорий все эти контексты в некотором смысле вторичны, и ни один из них не является образующим по отношению к первичному холону.

Несомненно, что первая попытка «реконструировать» и «восстановить» это первоначальное намерение представляет собой тонкую, трудную и в некотором смысле бесконечную задачу. И возможно даже, что эта попытка в конечном счете скорее идеал, чем практическая возможность. Однако это не дает оснований просто отметить это первоначальное намерение, как если бы его вообще не существовало, как делала практически любая последующая теория искусства и его интерпретации. Искусство, безусловно, не может быть ограничено и сведено к первичному холону, но и игнорировать его тоже нельзя. Идеализированная попытка восстанавливать оригинальный, первичный холон в той мере, в какой это практически возможно, всегда, как утверждает Уилсон, будет частью интегральной теории интерпретации вообще, в том числе, разумеется, интерпретации искусства и литературы.

Тем не менее именно с попытки сводить искусство только к первичному холону и его выражению начинаются проблемы. Все определения, которые пытаются ограничить искусство изначальным намерением и его выражением, по замечанию Уилбера, потерпели очень серьезную неудачу. Причина, несомненно, в том, что первичный холон — это целостное, которое *также* служит частью других целостных, и эта история неизбежно продолжается...

Например, даже если мы согласимся с тем, что искусство главным образом и прежде всего заключено в первоначальном намерении ху-

дожника, то обнаружится, что у художника могут быть бессознательные намерения — определенные паттерны в его работе, которые могут быть ясно прослежены другими, но о которых он сам, возможно, не отдает себе сознательного отчета.

Исторически теории искусства качались на волне действия и противодействия между двумя крайностями: то пытались определить первоначальный смысл художника, то, устав от этой, по-видимому, бесконечной задачи, искали какой-то другой способ интерпретации смысла искусства. Наиболее часто принято сосредоточиваться на самом произведении искусства, т.е. на публичной стороне художественного творчества (картине, книге, исполняемой пьесе, мюзикле). Это и есть то, что Уилбер называет холоном произведения искусства.

Великая сила — и великая слабость — этого подхода, по мнению Уилбера, состоит в том, что он напряженно сосредоточивается только на одном контексте: непосредственном восприятии публичной стороны художественного творчества. Все другие контексты выносятся за скобки или вообще игнорируются: намерения творца (сознательные или бессознательные), историческая обстановка и окружение, ожидания первоначальной аудитории, история восприятия и реакции — все это устраняется, изымается из истории, удаляется из зала суда, когда дело доходит до суждения об успехе или провале произведения искусства.

У этих теоретиков есть свои основания для подобных исключений. Как мы можем узнать, спрашивают они, каковы первоначальные намерения художника в отношении произведения искусства, если только не взглянем на само это произведение? Если у художника были намерения, которые не воплотились в произведении искусства, что ж, тогда художник в этом отношении просто потерпел неудачу — намерения, которые не претворяются в произведении искусства по определению, не являются частью произведения искусства, и потому их можно и должно игнорировать (предполагать обратное — значит впасть в «интенциональное заблуждение»), И зачем нам даже спрашивать художника, что он имел в виду *на самом деле*? Точно так же, как вы и я — не всегда лучшие интерпретаторы наших собственных действий (что подтвердят наши друзья), так и художники не всегда бывают лучшими интерпретаторами своих собственных произведений. Таким образом, во всех случаях мы должны просто смотреть на само произведение искусства и судить о нем по его собственным законам как о целом — холоне произведения искусства.

Именно так и поступают теоретики всех теорий художественного творчества. Они судят об искусстве как о реальном целом, и смысл

произведения искусства, согласно им, следует искать во взаимоотношениях между элементами или особенностями самого произведения, т.е. в отношениях между «субхолонами», составляющими произведение искусства. Несколько вариаций на эту тему: формализм, структурализм, неструктурализм, постструктурализм.

Несмотря на ограниченность этого подхода, его достоинства, по мнению Уилбера, тем не менее вполне очевидны. Действительно, существуют элементы произведения искусства, которые относительно самостоятельны. Правда, что произведение искусства на самом деле является целым, которое *также* служит частью других целых. Однако аспекту «целостности» любого холона действительно можно уделять основное внимание; аспект целостности очень реален, очень подлинен. Различные формалистские и структуралистские теории по праву нашли постоянную опору в репертуаре признанных инструментов интерпретации именно благодаря акценту на аспекте целостности любого холона. Придерживаясь такой позиции, эти теоретики предложили ряд качеств, которые многие находили ценными в произведении искусства: это такие критерии, как связность, гармония элементов внутри целого, но также уникальность, сложность, неоднозначность, глубина.

Каждый из этих критериев подчеркивает нам нечто интересное о самом холоне произведения искусства; ни один из них не следует исключать. И все же в конечном счете мы не можем забывать, что каждое целое также является частью. Оно существует в контекстах внутри контекстов внутри контекстов, каждый из которых будет присваивать новый и отличный смысл первоначальному целому — смысл, который *не* очевиден и *не может быть* обнаружен путем рассмотрения самого индивидуального холона.

Уилсон иллюстрирует эту мысль примером из карточной игры. Все карты в покере используются в соответствии с правилами, однако интересно, что ни одно из этих правил не написано на самих картах — ни одно из этих правил нельзя найти на поверхности карт. На самом деле каждая из карт помещена в более крупный контекст, который управляет ее поведением и смыслом, и, следовательно, лишь более широкий взгляд может обнаружить и верно интерпретировать реальные правила и смыслы карт в этой игре.

Какие бы мысли ни возникали в связи с данными интерпретациями, совершенно очевидно одно: чисто формальный подход, который сосредоточивается только на произведении искусства, упускает из виду важные смыслы. Разнообразные подходы, которые сосредоточиваются на самом произведении искусства (которые истинны, но частично),

страдают от того, что не замечают первичный холон (замысел автора на всех его уровнях и во всех измерениях). Но они также пытаются игнорировать и реакцию зрителя. В результате эти теории совершенно не могут объяснить ту роль, которую играет сама интерпретация в формировании совокупной природы искусства.

Художник не десантируется на землю в изолирующей, антисептической и герметичной упаковке. И искусство, и художник, считает Уилсон, существуют лишь в потоке истории, и потому первичный холон *никогда* не возникает на пустом месте, в чистом состоянии, сформированном только изолированным намерением художника. Скорее самому первичному холону *даже в процессе его возникновения* придает форму культурный фон. И этот культурный фон полностью историчен — он сам разворачивается в истории.

Так что нисколько не отрицая ни одного из других смыслов произведения, от первоначального замысла до формальных элементов самого произведения, тем не менее констатирую факт: когда я смотрю на произведение искусства, оно имеет *смысл для меня*. Каждый раз когда зритель видит произведение и пытается понять его, возникает то, что Гадамер столь точно называет «слиянием горизонтов», или, как формулирует Уилсон, *возникает новый холон*, который сам служит новым контекстом и, следовательно, несет новый смысл.

Даже когда художник только начинает работать над произведением, он держит кого-то в уме; какой-то зритель уже вырисовывается в его сознании, пусть даже отрывочно и мимолетно; *интерсубъективный фон* уже служит *контекстом*, в котором возникают его субъективные намерения. Таким образом, реакция зрителя уже участвует в формировании произведения искусства. Культурный фон интерпретаций *уже* является частью самого склада такого произведения. И когда произведение выносится на суд общества, оно попадает в поток дальнейших исторических интерпретаций, каждая из которых формирует еще один слой в этой временной и исторической жемчужине. И каждый из возникающих новых исторических контекстов будет наделять эту жемчужину новым смыслом, новым слоем, который, по сути, будет неотъемлемой частью самой жемчужины, целого, которое становится частью других целых и при этом меняется само.

Вот как Уилсон иллюстрирует эту мысль. Он предлагает рассматривать экспедицию Колумба в 1492 г. как произведение искусства. В чем тогда смысл этого искусства? Всего несколько десятилетий назад смысл состоял примерно в следующем: Колумб был отважным человеком, предпринявшим несмотря на неблагоприятные обстоятельства,

рискованную экспедицию, в результате которой была открыта Америка — Новый Свет — и тем самым принесена культура и цивилизация довольно примитивным и отсталым народам.

Сегодня многие склонны придавать этому другой смысл — Колумб был сексистом, империалистом, лживым и трусливым подонком, который отправился в Америку с целью грабежа и мародерства и в ходе своей экспедиции приносил сифилис и другие напасти встречавшимся ему повсюду миролюбивым народам.

Смысл исходного произведения искусства не только выглядит другим, он действительно другой.

Контрольные вопросы

1. В чем суть понятия «вечная философия»?
2. Что такое «интегральная герменевтика»?
3. Где же конкретно, согласно К. Уилберу, находится искусство?
4. Что такое «холон» и как это понятие используется в эстетике?
5. Почему Уилсон предлагает рассматривать экспедицию Колумба как произведение искусства?

Литература

- Гроф С.* Космическая игра. М., 2001.
Майков В., Козлов В. Трансперсональная психология. М., 2004.
Уилбер К. Око духа. М., 2002.

ГЛАВА 19. ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА

19.1. Постмодернизм

Современная эпоха находится под сильным влиянием постмодернизма. Это основное направление современного искусства, философии и науки. Свое название постмодернизм получил от слова «модернизм». Понимать это следует таким образом: «все, что после модернизма». Формировалось это направление долго, начиная с конца Второй мировой войны. Оно постепенно обнаруживало себя в литературе, музыке, живописи, архитектуре и пр. Но только с начала 1980-х гг. постмодернизм осознал себя как специфическое явление в эстетике, литературной критике и философии.

Поздний модерн представляет собой постмодернизм как усиление модерна, как эстетику будущего времени и превосхождение идеала современности. Прежде всего предельно широко трактуется сама сфера прекрасного и сфера искусства. Сюда входит и садово-парковое искусство и искусство прогуливаться, заниматься любовью, т.е. эстетика повседневности в целом¹.

Еще одна черта постмодернизма — умышленное многообразие стилей. Современный город отказывается от ограничений и устремляется навстречу экзотике других культур. Постмодернизм в эстетике взрывает изнутри все традиционные представления о целостности, стройности, законченности эстетических систем. Все, что на протяжении многих столетий шлифовалось, вынашивалось, теперь подвергается критической оценке, критическому пересмотру.

Постмодерн, естественно, не получил однозначной оценки в современном обществе. Его нередко называли компьютерным вирусом культуры, который изнутри разрушает представления о прекрасном, красоте. Многих авторов именуют осквернителями гробниц, вампирами, которые отсасывают чужую творческую энергию, несостоятельными графоманами. Однако, хотя такая критика действительно указывает на слабые места постмодернизма, нельзя не видеть, что она не успевает освоить достижения этого нового направления.

Постмодернисты разочарованы в идеалах и ценностях эпохи Возрождения и времени Просвещения, потому что отказываются верить в . прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возмож-

¹ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 7.

ностей. Любой вариант постмодернизма несет на себе печать «усталой» культуры. Здесь господствует смешение художественных языков. Но ведь, собственно говоря, авангардизм тоже претендовал на новизну. Однако в постмодерне это стремление оказывается радикальным, обостренным, даже по-своему мучительным. Все обновить, все переиначить. Вести в обиход весь опыт мировой художественной культуры, хотя вовсе не для прославления, а для иронического цитирования.

Но почему вдруг возникла такая установка? Зачем нужно переосмысливать накопленные художественные богатства? Во-первых, это результат развития техники, и прежде всего техники коммуникаций. Культуры утратили свою замкнутость. Человечество, по словам канадского социолога Маршалла Маклюэна, стало большой «глобальной деревней». Это означает, что любое достижение культуры попадает в контекст, который может оказаться для него необычным фоном. «Троллейбус с рекламой, одежда с рисунками и фразами, пульт дистанционного управления с видеоизображением телевизора — это простейшие примеры постмодерна»¹.

Вот на экране идут кадры из фильма «Отелло». Они сменяются рекламой прокладок. Разве это не новая ситуация для высекания неожиданного смысла, ассоциативного мышления? «Быстрое переключение каналов телепередач с помощью пульта дистанционного управления, причем удовольствие зрителя во многом состоит в самом процессе нажатия кнопок, — занятие, дающее приятное чувство власти над картинкой на телеэкране, а в сфере визуальной эстетики сулящее неожиданные монтажные эффекты»².

Другая причина господства постмодерна состоит в том, что человечество в XX в. пережило опыт тотального контроля над поведением людей, их мыслями. Отсюда рождение контрустановки — разбить окопы, с помощью которых осуществлялась власть над людьми, устранить всякую возможность диктата. Поэтому в постмодерне все получается наоборот. Если в классическом искусстве композиторы добивались благозвучия, гармонии, то в постмодерне господствует дисгармония в музыке. Если в живописи художники добивались фигуративности, т.е. создавали ясные контуры объекта, то в постмодерне изображение размыто, ценится нефигуративность, несимметричность. Если в классическом искусстве, естественно, складывалась тяга к образам, к пре-

¹ Гриценко В.П. Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера. Краснодар, 2000. С. 99.

² Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 4.

красному, то в постмодерне правит бал абсурд, безобразное в литературе, театре, кинематографе. Отсюда принципиальное отвержение всяких правил, которые рождались и пестовались веками. Каноном постмодерна оказывается отсутствие всякого канона.

Предположим, в советское время были созданы произведения, которые отражали дух времени, а по существу господствовавшие тогда идеологические установки. Теперь же в новой духовной атмосфере это произведение обретает другое прочтение. Рождаются странные, необычные наложения разных позиций, мировосприятий. То, что было героикой, оказывается комическим, утратившим свой пафос.

Не случайно для искусства постмодерна характерно ироническое передергивание, оборотничество. Скажем, в прежние времена петелька на одежде и этикетка пришивались только внутри, а сейчас это предумышленно и демонстративно выставляется наружу. Многое из того, что считалось запретным, сокровенным, тайным, становится публичным, передается огласке. Допустим, прежде политическая жизнь не предавалась огласке. Макс Вебер приводил следующий пример на конгрессе социологов в начале века. Однажды журналист пробрался на заседание парламента и дал в газету отчет, о чем шла речь среди политиков самого высокого ранга. Журналиста заставили прийти на заседание парламента и принести извинения за нарушения элементарного политического этикета.

По этому поводу Вебер бросает реплику. Случись это в наши дни, то журналиста, который не дал отчета о работе парламента, стали бы упрашивать сделать это немедленно. Политические разоблачения, парламентаские скандалы, книги, в которых рассказывается об интимных тайнах известных людей, — все это стало нормой. То же самое можно сказать вообще о близких отношениях между людьми, о семье. Трудно представить себе женщин эпохи Возрождения, которые, собравшись на площади, пересказывали бы друг другу, какие сексуальные переживания были у них накануне ночью. Драматург Виктор Розов замечает: невозможно представить себе Ярославну (из «Слова о полку Игореве»), которая бежит «в плавках по берегу моря». То, что было запретным, стало доступным. Видео сбросило покров интимности с отношений между мужчиной и женщиной. Любовную шалость президента, который увлекся секретаршей, обсуждает вся планета. Речь идет вовсе не о романтических переживаниях, а о следах биомассы, оставленной на платье отчаянной девушки.

Понятное дело, что человек, который привык жить в культуре, имеющей строгую нормативность, попадает в другую ситуацию. От-

сюда определенные следствия, которые накладывают отпечаток на культуру:

- растворился идеал общезначимости и общеобязательности в своей жесткой, однозначной и императивной форме;
- эклектика, смешанность превратились в норму личной жизни, мышления и поведения;
- размылись строгие критерии или точки отсчета, которые помогали человеку выбрать необходимое решение. Теперь он сам вынужден отдавать предпочтение тем или иным приоритетам.

Изменилось геополитическое пространство, сменились духовные ориентиры, прошлое утратило свою однозначную оценку, поскольку возникли самые разные оценки исторического наследия. Но это относится и к бытовым, житейским вопросам. Вы просыпаетесь рано утром и обнаруживаете, что мир, который долгие годы воспринимался как фон вашей жизни, переменялся. Все, к чему вы привыкли, становится совсем иным. Причем в рекордные сроки, буквально ежесекундно. Скажем, еще в прошлом году этот день считался великим праздником. Вы сидели у экрана и смотрели демонстрацию. Вам звонили друзья, почтальоны приносили открытки. Этот день все еще считается праздником. Однако никто не звонит, не поздравляет. Осталась одна форма. Зачем она?

Сместились все представления. Знакомая презрительно отозвалась о приятельнице, которая поступила в аспирантуру. Подземный переход оглушает вас звуками аккордеона. Вы замедляете шаг. Несколько месяцев назад вы видели этого музыканта на обложке модного иллюстрированного журнала... Вечером на экране появляется телевизионный ведущий и комментирует обвальное крушение рубля. Шахтеры перекрывают железнодорожные магистрали. Учителя и профессора ищут работу в коммерческих ларьках.

Американский социолог Элвин Тоффлер пишет: «Формируется новая цивилизация. Но как мы в нее вписываемся? Не означают ли сегодняшние технологические изменения и социальные перевороты конец дружбы, любви, привязанности, общности и участия? Не сделают ли завтрашние электронные чудеса человеческие отношения еще более бессодержательными и потребительскими, чем сегодня? Как будто бомба взорвалась в нашей общей психосфере. Во многих странах мы ощущаем романтизацию безумства, прославление обитателей “гнезда кукушки”. В бестселлерах объявляется, что сумасшествие — это миф, а в Беркли начинает выходить журнал, посвященный идее о том, что

“сумасшествие, гений и святость лежат в одной плоскости, и у них должно быть одно название и одинаковый престиж”¹.

«Знаменитости на час» действуют на сознание миллионов людей как своеобразная имидж-бомба, и именно в этом их назначение. Потребовалось меньше года с того момента, когда девочка по прозвищу Твигги впервые вышла на подиум, чтобы запечатлеть свой образ в умах миллионов людей по всему земному шару. Твигги, блондинка с влажными глазами, плоской фигурой и длинными тонкими ногами, стала мировой знаменитостью в 1967 г. Ее обаятельное лицо и худосочная фигура внезапно появились на обложках журналов Англии, Америки, Франции, Италии и других стран, и сразу же потоком хлынули накладные ресницы, манекены, духи и одежда в стиле «твигги». Критики глубокомысленно рассуждали о социальном значении Твигги, а газетчики отводили ей примерно столько же столбцов, сколько приходится на долю мирных переговоров или избрания нового папы римского.

Однако к настоящему времени образ Твигги в умах людей в значительной степени стерся. Внимание публики переключилось на другие объекты. Причина в том, что имиджи становятся все более и более недолговечными, и это касается не только моделей, спортсменов или звезд эстрады. В эпоху постмодерна эти люди-имиджи, как живые, так и вымышленные, играют существенную роль в нашей жизни, создавая модели поведения, роли и ситуации, согласно которым мы делаем заключения относительно собственной жизни. Хотим мы этого или не хотим, но мы извлекаем уроки из их действий. Они дают нам возможность «примерить на себя» различные социальные роли и стили жизни без последствий, которые повлекли бы за собой подобные эксперименты в реальной жизни. Стремительный поток личностей-имиджей не может не способствовать увеличению нестабильных личностных параметров множества разных людей, испытывающих трудности в выборе стиля жизни.

Техника влияет на образ жизни людей. Но она оказывает воздействие и на художественную фантазию. Не были бы изобретены телескоп и микроскоп, мы, возможно, не узнали о путешествиях Гулливера в страну лилипутов и страну великанов. Постмодернизм во многом обязан своим возникновением появлению новейших технических средств массовых коммуникаций — телевидению, видеотехнике, информатике, компьютерной технике. Поначалу постмодерн являл нам культуру, которая была рассчитана на зрительное восприятие. Это касалось живописи, архитектуры, кинематографа, рекламы. Постмо-

¹ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 579.

дерн не стремился отразить реальность, как это было в классическом реализме. Он пытался ее моделировать с помощью видеоклипов, компьютерных игр, диснеевских аттракционов. «Эти принципы работы со “второй действительностью”, теми знаками культуры, которые покрыли мир панцирем слов, постепенно просочились и в другие сферы, захватив в свою орбиту литературу, музыку, балет»¹.

Итак, происходит своеобразный сплав тех жизненных и практических установок, которые имеют разные народы, этносы, цивилизации, культуры. Массовая культура все смешивает, перемалывает, создает новый облик того, что в наши дни можно считать красивым. Теперь на переднем плане телевизионного показа не только политический деятель, но и полная значимости упаковка батона, машины, дизайн стиральной машины.

Так находят свое применение идеи коллажа и множества стилей, при этом все исторические стили, элементы художественной культуры становятся равноценными. Нетрудно догадаться, что в этом контексте утрачивает свой смысл само понятие «стиль» применительно к современному состоянию культуры. Эстетика постмодерна принципиально отвергает идею согласованной целостности. Вот что пишет по этому поводу один из видных теоретиков постмодерна Ж.Ф. Лиотар: «Эклектизм (т.е. смешение стилей) является отличительной чертой всей современной культуры: человек слушает РЭГ, смотрит вестерн, ест завтрак у Макдональда и обедает в ресторане с национальной кухней, пользуется парижскими духами в Гонконге; знание становится элементом телевизионных игр. Публика для эклектических произведений находится легко... Однако этот реализм “все возможно” на самом деле базируется на деньгах; при отсутствии эстетических критериев остается возможность — и не бесполезная — оценивать произведения искусства согласно той прибыли, которую он обеспечивает. Такой реализм примиряет все тенденции... подразумевая, что все тенденции и запросы имеют покупательную способность»².

Проблемами интеллектуальной стратегии постмодерна являются проблемы языка. Представители этого направления воспринимают мир как текст. Именно здесь постмодерн претендует на выражение общей теории современного искусства. Как собственно постмодернистский по своей природе стал рассматриваться феномен «поэтического языка» или «поэтического мышления». Главный объект постмодернизма — Текст с большой буквы. Одного из главных лидеров постмо-

¹ *Матюковская Н.* Искусство постмодерна. М., 2000. С. 12.

² *Lyotard J.-F.* Des dispositifs pulsionnels. P., 1980. P. 40.

дернизма — французского философа Жака Деррида — называют Господин Текст.

Для постмодерниста, когда он читает какое-нибудь произведение или рассматривает живописное полотно, это, условно говоря, некий текст, т.е. он может обнаружить безразличие к автору, содержанию произведения, а обратить внимание только на сам текст. Но вот беда, мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны. Это означает, что каждое слово, каждая буква в постмодернистской культуре — цитата. Кто-то уже сказал это. Представьте себе, что вы, культурный и образованный человек, хотите объяснить в любви женщине, которую считаете не только культурной и образованной, но еще и умной. Конечно, вы могли бы просто сказать: «Я безумно люблю вас», но вы не можете это сделать, потому что она прекрасно знает, что эти слова были точно так же сказаны Анне Австрийской в романе Александра Дюма «Три мушкетера». Поэтому, чтобы себя обезопасить, вы говорите: «Я безумно люблю вас, как сказал Дюма в “Трех мушкетерах”». Да, разумеется, женщина, если она умная, поймет, что вы хотите сказать и почему вы говорите именно таким образом. Но, если она на самом деле такая умная, захочет ли она ответить «да» в ответ на такое признание в любви?

Когда же родился постмодернизм? Наиболее принятой является точка зрения, что постмодернизм сложился в конце 1930-х гг. и что первым произведением постмодернизма можно считать роман ирландца Джеймса Джойса (1822—1941) «Поминки по Финнегану». Этому произведению свойственна ирония, которая снижает типичное для модернизма трагическое мироощущение. Постмодернизм впервые стал философским понятием после выхода в свет и широкого обсуждения книги французского философа Жан Франсуа Лиотара «Постмодернистский удел». В ней он критиковал обычный метод повествования. «Постмодернизм, таким образом, есть нечто вроде осколков разбитого зеркала тролля, попавших в глаза всей культуре, с той лишь разницей, что осколки эти никому не причинили особого вреда, хотя многих сбили с толку¹».

По мнению постмодернистов, текст не отражает никакой реальности. Он творит новую реальность, точнее сказать, множество новых реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга. Вы можете прочитать текст, вкладывая в него те смыслы, которые действительный автор совсем не имел в виду. Но если все зависит от истолкования текста, откуда взяться реальности? Реальности просто нет. Можно сказать так: есть множество виртуальных реальностей. Постмодернизм сделал

¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX в. М., 1999. С. 223.

ненужным поиск границ между текстом и реальностью. Реальность окончательно устранена, есть только текст.

В искусстве постмодернизма появился пастиш (*итал.* *pasticcio* — «опера, составленная из кусков других опер»). Однако это вовсе не пародия, поскольку отсутствует сколько-нибудь серьезный объект, достойный осмеяния. Ведь быть объектом пародии может быть только то, что «живо и свято». Но в эпоху постмодернизма ничто не живо и уж тем более не свято. Текст вообще становится гибким приспособлением, которым можно манипулировать по-разному. В 1976 г. американский писатель Рейман Федерман опубликовал роман, который можно читать по усмотрению читателя (он так и называется «На ваше усмотрение») — с любого места, тасуя пронумерованные и несброшюрованные страницы). Эта литература вскоре стала компьютерной, ее можно читать только на дисплее: нажмешь кнопку — и переносишься в предысторию героя, нажмешь другую — и поменяешь неприятный конец на хороший, радостный. Но если хочется горечи, ощущения трагизма, можно сделать и наоборот — переключиться с радостной концовки на безутешную, драматическую.

Три года спустя после появления этого романа Жак Ривэ опубликовал роман-цитату «Барышни из А.». В нем собрано 750 цитат из произведений 408 авторов. Это издание тоже можно считать оригинальным. Ведь его составил конкретный автор. Однако по сути это сборник цитат. Французский философ Жак Деррида ввел в эстетику постмодернизма понятие «деконструкция». Это особое отношение к тексту, которое может быть обозначено русскими словами «разборка» и «сборка». Вы берете некий текст и осуществляется репрессия над ним. Вы можете его расчленивать, разбросать, переосмыслить, обнаружить разрывы там, где предполагалось полное присутствие смысла.

Разъясняя суть этого понятия, Деррида предупреждал в «Письме к японскому другу», что было бы наивным искать во французском языке ясное и недвусмысленное значение, аналогичное слову «деконструкция». Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то значение деконструкции связано с «машинностью» — разборкой машины на части для транспортировки в другое место. В процессе деконструкции словно повторяется известная притча о строительстве Вавилонской башни. Здесь происходит расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними.

И если молено говорить о какой-то системе деконструкции в эстетике, то ею стала принципиальная несистематичность, незавершенность,

открытость конструкции, множественность языков, рождающая миф о мифе, метафору метафоры, рассказ о рассказе, перевод перевода.

Постмодернист берет некий знакомый всем текст и начинает его «обезличивать». Как будто бы тонкий, изощренный анализ словесной вязи, кружение слов, которые берутся в разных контекстах, в результате изначальный смысл просто смещается. Текст теряет начало и конец и превращается в дерево, лишенное ствола и корня. Текст обретает только ветви. По мнению Ж. Дерриды, любой элемент художественной культуры может быть свободно перенесен в другой исторический, социальный, политический, культурный, эстетический контекст.

Таким образом, искусство для Дерриды — своеобразный исход из мира в чистое отсутствие. Это опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля. Ее результатом для современной эстетики является утрата уверенности в своем божественном источнике и предназначении. Однако это не означает, что искусство и прекрасное в эстетике постмодернизма растворяются, размываются. Происходит их сдвиг, смещение, дрейф, освобождение от традиционных толкований¹.

Архитектура — это пространственное письмо. Но в постмодернизме она утрачивает свою автономность, смешиваясь с другими типами художественного выражения — кинематографическим, хореографическим, литографическим². Примером постмодернистской архитектуры Деррида называет Б. Чюми, который осуществил в Париже свой проект «Безумия». В основе проекта — точки-магниты, которые объединяют фрагменты расколотой парковой системы: аттракционы, игры, экологические искусственные творения. Прерывистые красные точки нацелены на связывание энергии безумия.

Совместно с архитектором П. Эйзенманом Деррида создал проект «Хоральное произведение», который включает литературный и архитектурный элементы. При этом Деррида выступил в роли дизайнера. Соавтор Дерриды выступил как литератор. В результате возник образец многоголосой, многоязыкой «архитектуры», своеобразный псевдосад без растений, где соединяется твердое и жидкое, вода и камень. «Словесный дизайн» включает в себя хореографию, музыку, пение, ритмические эксперименты. Выступление хора мыслится как архитектурное событие, со ссылкой на роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». При этом книга приравнивается к храму.

¹ Маньковская Н. Париж со змеями. М., 1995. С. 27.

² Литография — способ плоской печати, при которой печатной формой служит поверхность камня.

Значительное влияние на развитие постмодернистской эстетики оказали взгляды Умберто Эко — известного итальянского писателя и критика. Свои взгляды он изложил в заметках на полях романа «Имя розы». Это произведение принесло ему широкую известность. Прежде всего он обратил внимание на возможность возрождения сюжета под видом цитирования других сюжетов, их иронического переосмысления. Если авангардисты дошли до разорванного и сожженного холста, архитектуру свели к садовому забору, дому-коробке, литературу — к коллажу, к белой странице, музыку в конечном счете — к абсолютной тишине, то постмодернисты отказались от уничтожения искусства. Просто они стали приглашать писателей и художников к ироническому переосмыслению всего, что было создано человечеством.

Одна из отличительных особенностей постмодернизма, если сравнивать его с модернизмом, состоит в том, что ирония часто проводится не единожды. Можно подвергнуть иронии то, что уже являлось иронией над чем-то. Так возникает своеобразная игра для тех, разумеется, кто в состоянии ее понять. Но те не поспевают за такой перестановкой акцентов, остается только принимать высказанное всерьез. Постмодернистские коллажи могут быть восприняты широким зрителем как сказки, пересказы снов.

Ж. Делез и Ф. Гваттари пытаются развить классические для психоаналитической традиции идеи о творчестве как безумии. Но при этом они хотят внести в это творчество новые элементы, тщательно исследуя шизофренический потенциал различных видов искусства. С этой точки зрения весьма перспективным оказывается театральное искусство. Тут для постмодернистов есть постоянный ориентир — творчество итальянского драматурга, режиссера и актера Кармело Бене.

Бене пытается создать альтернативный нетрадиционный «театр без спектакля», так называемый минотарный театр. Его специфика состоит в том, что автор, создавая парафразы на темы классических пьес, «вычитывает» из них главное действующее лицо (например, Гамлета) и дает развиваться второстепенным персонажам (например, Меркуцио за счет Ромео). В таком подходе он усматривает критическую функцию театра.

По мнению Делеза, театральная деятельность должна взять на себя совсем иные функции, чем присущие ему. Человек театра, по его мнению, не драматург, не актер и не режиссер. Это хирург, который делает операции, ампутации. В спектакле «Пентиселея. Момент поиска. Ахиллиада» актер-машина развинчивает и вновь собирает умершую

возлюбленную Ахилла, пытаясь «оживить» ее прошлое в акте деконструкции¹. Это мало похоже на обычный театральный спектакль.

19.2. Бодрийяр о судьбе эстетики

Французский философ Жан Бодрийяр (1929—2007) полагает, что мы живем в постоянном воспроизведении идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами и которые нам, в нашей роковой безучастности, необходимо возрождать снова и снова². По мнению философа, мы вновь сталкиваемся с ситуацией, аналогичной той, что имеет место в физике микромира: провести расчеты в терминах прекрасного или безобразного, истинного или ложного, доброго или злого так же невозможно, как вычислить одновременно скорость частицы и ее положение в пространстве.

Ж. Бодрийяр отмечает, что в современном мире происходит взаимное заражение всех категорий, замена одной сферы другой, смешение жанров... Так, секс теперь присутствует не в сексе как таковом, а за его пределами, политика не сосредоточена более в политике, она затрагивает все сферы: экономику, науку, искусство, спорт. По словам Бодрийяра, нет больше ни политического, ни художественного авангарда, который был бы способен предвосхищать и критиковать во имя желания, во имя перемен, во имя освобождения форм.

Искусство, считает Ж. Бодрийяр, также не смогло в соответствии с современной эстетической утопией возвыситься в качестве идеальной формы жизни (прежде искусству не было надобности выходить за свои пределы, чтобы достичь целостности, ибо таковая уже существовала — религиозная целостность). Искусство растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетизации повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности. В этих перипетиях искусство даже обогнало капитал. Если решающим политическим событием начала XX в. стал кризис 1929 г., в результате которого капитал вошел в политическую эру масс, то критическим событием в искусстве был, без сомнения, дадаизм, когда искусство, отвергая собственные правила эстетической игры, входит в трансэстетическую эру банальности образов.

«Мы видим, — отмечает Бодрийяр, — искусство повсеместно размножается, а разговоры о нем множатся еще быстрее. В то же время само искусство, с присущей ему гениальностью, авантюристичностью, спо-

¹ Маньковская Н. Париж со змеями. М., 1995. С. 65.

² Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2006. С. 8.

способностью порождать иллюзии и отрицать реальность, противопоставляя ему сцену, на которой вещи подчиняются правилам высшей игры, совершенное изображение, где люди, уподобляясь линиям и краскам на полотне, могут терять свое реальное содержание, ускорять свой собственный конец и в порыве соблазна воссоединиться со своей идеальной формой, будь то даже форма их собственного уничтожения, — это искусство исчезло»¹.

Исчезло искусство в смысле символического соглашения, отличающего его от чистого и простого производства эстетических ценностей, известного нам под именем культуры — бесконечного распространения знаков, рециркуляции прошлых и современных форм. Нет больше ни основного правила, ни критерия суждения, ни наслаждения. «Сегодня в области эстетики уже не существует Бога, способного распознать своих подданных. Или, следуя другой метафоре, нет золотого стандарта ни для эстетических суждений, ни для наслаждений. Это — как валюта, которая отныне не подлежит обмену, курс которой не может колебаться по собственному усмотрению, избегая конверсии в цене или реальной стоимости»².

То же происходит и в искусстве: стадия сверхскоростной циркуляции и невозможности обмена. Произведения искусства более не подлежат обмену ни одно на другое, ни на какие-либо равные ценности. Они не обладают той тайной сопричастности, которая составляет силу культуры. Мы их уже не читаем, а лишь расшифровываем — по всем более про тиворечивым «ключам».

Здесь, пожалуй, нет противоречия. Новая геометрия, новая экспрессия, новая абстракция, новые формы — все это великолепно сосуществует во всеобщей индифферентности. Именно потому, что все эти тенденции не обладают более собственной гениальностью, они могут сосуществовать в одном и том же культурном пространстве. Именно потому, что они вызывают у нас чувство глубокого безразличия, мы можем воспринимать их одновременно.

Артистический мир тоже, в оценке Бодрийера, представляет собой странную картину. Будто имеет место застой искусства и вдохновения. Будто бы то, что веками чудесным образом развивалось, внезапно стало неподвижным, ошеломленным собственным изображением и собственным изобилием. За любым конвульсивным движением современного искусства стоит некий вид инерции, нечто, не могущее выйти за свои пределы и вращающееся вокруг своей оси со все большей и большей скоростью, повторяя одни и те же движения.

¹ Бодрийер Ж. Прозрачность зла. М., 2006. С. 23.

² Там же. С. 24.

Застой живой формы искусства — и одновременно размножение, беспорядочная инфляция ценности, многочисленные вариации всех предшествовавших форм (словно движения чего-то уже мертвого). И это вполне логично: где застой, там и метастазы. Там, где живая форма больше не распоряжается собой, где перестают действовать правила генетической игры (как в случае рака), клетки начинают беспорядочно размножаться. По существу, в том хаосе, который царит ныне в искусстве, можно прочесть нарушение тайного кода эстетики, подобно тому, как в беспорядке биологического характера можно прочесть нарушение кода генетического.

Пройдя через освобождение форм, линий, цвета и эстетических концепций, через смешение всех культур и всех стилей, наше общество, по мнению Бодрийяра, достигло всеобщей эстетизации, выдвижения всех форм культуры (не забыв при этом и формы антикультуры), вознесения всех способов воспроизведения и антивоспроизведения. Если раньше искусство было, в сущности, лишь утопией, иначе говоря, чем-то ускользающим от любого воплощения, то сегодня эта утопия получила реальное воплощение: благодаря средствам массовой информации, теории информации, видео все стали потенциальными творцами. Даже антиискусство — наиболее радикальная из всех артистических утопий — обрело свои очертания с тех пор, как Дюшамп изобразил ёрш для мытья бутылок, а Энди Вархоль пожелал стать машиной. Все индустриальное машиностроение в мире оказалось эстетизированным; все ничтожество мира оказалось преображенным эстетикой.

Говорят, отмечает Бодрийяр, что великое начинание Запада — это стремление сделать мир меркантильным, поставить все в зависимость от судьбы товара. Но эта затея скорее заключалась в эстетизации мира, в превращении его в космополитическое пространство, совокупность изображений, семиотическое образование. Помимо рыночного материализма, мы наблюдаем сегодня, как каждая вещь посредством рекламы, средств массовой информации и изображений обретает свой символ. Даже самое банальное и непристойное и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея. Все заявляет о себе, все самовыражается, набирает силу и обретает собственный знак. Система скорее функционирует за счет эстетической прибавочной стоимости знака, нежели за счет прибавочной стоимости товара.

На самом деле, идут разговоры о дематериализации искусства и вместе с тем о минимальном искусстве, концептуальном искусстве, об эфемерном искусстве, антиискусстве, о целой эстетике прозрачности, исчезновения, деинкарнации, но в действительности эта эстети-

ка повсюду обретает свое материальное воплощение в операционной форме. Впрочем, именно поэтому искусство вынуждено уменьшаться, изображая собственное исчезновение. И оно совершает это уже в течение века, следуя всем правилам игры. Как все исчезающие формы, искусство пытается возрасти посредством симуляции, но вскоре оно окончательно, считает Бодрийяр, прекратит свое существование, уступив место гигантскому искусственному музею искусств и разнузданной рекламе.

Головокружительные эклектические формы и забавы были присущи уже барокко. Но головокружение от искусства — это головокружение чувственное. Как и приверженцы стиля барокко, мы являемся неутомимыми создателями образов, но в тайне все-таки остаемся иконоборцами. Но не теми, кто разрушает образы, а теми, кто создает изобилие образов, ничего в себе не несущих. Большинство современных зрелищ, видео, живопись, пластические искусства, аудиовизуальные средства, синтезированные образы — все это представляет собой изображения, на которых буквально невозможно увидеть что-либо. Все они лишены теней, следов, последствий. Все, что мы можем почувствовать, глядя на любое из этих изображений, — это исчезновение чего-то, прежде существовавшего. В них нет ничего иного, кроме следов того, что исчезло. Все, что очаровывает в картине, выполненной в одном цвете, — это восхитительное отсутствие всякой формы. Это стирание всякого эстетического синтаксиса, происходящего под видом искусства, завораживает так же, как совершающееся еще на уровне представления стирание половых различий в трансгендерности.

Эти изображения ничего не скрывают и ничего не показывают, в них отсутствует какая-то отрицательная напряженность. Не надо больше задаваться вопросом о красоте или безобразии, реальном или вымышленном, превосходстве или несовершенстве, подобно тому как византийские иконы не позволяли задаваться больше вопросом о существовании Бога, но люди при этом не переставали верить в Него.

Это и есть чудо. Наши образы похожи на иконы: они позволяют нам продолжать верить в искусство, избегая при этом вопроса о его существовании. Таким образом, быть может, следует рассматривать все наше современное искусство как ритуал, придавая значение лишь его антропологической функции и не высказывая никаких суждений эстетического характера. Вероятно, мы вернулись к культурному уровню первобытного общества (умозрительный фетишизм рынка искусства сам является частью ритуала призрачности искусства).

Мы оказались, по мнению Бодрийера, в окружении то ли ультраэстетики, то ли инфраэстетики. Бесполезно искать в нашем искусстве какую-либо связность или эстетическое предназначение. Это было бы подобно стремлению отыскать небесную голубизну среди инфракрасного или ультрафиолетового излучения.

В этом смысле мы, не будучи ни среди прекрасного, ни среди безобразного и не имея возможности судить ни о том ни о другом, обречены на безразличие. Но по ту сторону этого безразличия возникает, подменяя собой эстетическое наслаждение, ослепление иного рода. Раз и навсегда освобожденные от своих взаимных оков, красота и уродство разрастаются, становясь более красивым, чем сама красота, или более уродливым, чем само уродство. Таким образом, современная живопись, строго говоря, культивирует не уродство, которое еще обладает эстетической ценностью, а нечто еще более безобразное, чем просто уродство, — кич, уродство в квадрате, ибо оно никак не соотносено со своей противоположностью.

Если вы не ощущаете воздействия подлинного Мондриана, вы вольны творить в манере, более характерной для него, чем он сам. Не имея ничего общего с простодушными людьми, вы можете прикинуться наивнейшим простачком. Освободившись от реального, вы способны создать нечто большее, чем реальность, — сверхреальность. Именно с суперреализма и поп-искусства все и началось — когда обыденную жизнь начали возвышать до уровня иронического могущества фотографического реализма. Сегодня эта эскалация, по словам Бодрийера, объединяет абсолютно все формы искусства и все стили, которые входят в трансэстетическую сферу симуляции.

На самом рынке искусства имеется параллель этой эскалации. Здесь тоже, по мнению Бодрийера, коль скоро больше не существует рыночного закона стоимости, все становится дороже, чем самое дорогое, дорогим вдвойне: цены чрезвычайно высоки, инфляция беспредельна. Точно так же, как при отсутствии правил эстетической игры, игра эта начинает колыхаться во всех направлениях, так и при утрате связи с законом товарообмена рынок начинает трясти от безудержной спекуляции.

Та же горячность, то же безумие, тот же процесс. Рекламная вспышка искусства напрямую связана с невозможностью какой-либо эстетической оценки. Стоимость растет тогда, когда отсутствует суждение о ней. Мы присутствуем при экстазе ценности.

На сегодняшний день существуют два рынка искусства. Один пока регулируется иерархией ценностей, даже если эти ценности уже име-

ют спекулятивный характер. Другой же устроен по образцу неконтролируемого оборотного капитала финансового рынка: это чистая спекуляция, всеобщая ленная зависимость, которая, кажется, не имеет иной цели, кроме как бросить вызов закону стоимости. Этот рынок искусства более походит на покер или потлаче — на научно-фантастический сюжет в гиперпространстве ценностей. Надо ли этим возмущаться? В этом нет ничего аморального. Как современное искусство находится по ту сторону красоты и безобразия, так и рынок существует по ту сторону добра или зла.

19.3. Ризома

Новое искусство, естественно, принесло с собой и новые понятия. Если искусство прошлого исходило из идеи линейного развития, т.е. последовательного, шаг за шагом развертываемого процесса, то постмодернисты разрабатывают идею нелинейности. Она получила воплощение в термине «ризомы».

Ризома (*фр.* rhizome — «специфическая форма корневища, на обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем»). Термин постструктурализма и постмодернизма, разработан в книге Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Ризома» (1974). Введен французскими исследователями в противовес понятию «структура» как четко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации природных, социальных, научно-логических и культурных явлений.

В постмодерне под метафорой подразумевается возникновение множественности, движение, не имеющее преобладающего направления. Оно распространяется без регулярности, что не дает возможности предсказать приближающийся этап развития.

Используя метафору ризомы, Делёз и Гваттари попытались дать представление о взаимоотношении различий как о запутанной корневой системе, в которой неразличимы отдельные отростки, побеги и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой, что якобы парадигматически соответствует современному положению действительности. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «дивергентными» линиями развития. Она порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого-либо признака. Тем самым концепция «различия»

теряет свое онтологическое значение, которое оно имело в доктрине структурализма, символизируя собой принцип бинаризма. На этом основании Делёз и Гваттари постулируют тождество «плюрализм-монизм», объявляя его «магической формулой», где различие поглощается недифференцированной целостностью и утрачивает маркированный характер.

Ризома в постмодернизме рассматривается как эмблематическая фигура художественной практики этого течения. В частности, У. Эко, который создал самый популярный и «эталонный» образец постмодернистского романа «Имя розы» (1980), написал не менее известное к нему послесловие «Заметки к роману “Имя розы”» (1983), где охарактеризовал ризому как прообраз символического лабиринта, присущий самому менталитету постмодернизма. Он отметил, что взял этот образ в качестве ориентира, когда создавал свой роман.

19А Симулякр

Понятие «симулякр» («видимость», «подобие») восходит по крайней мере к античности. Речь идет об идеальной модели, которая обрастает разного рода подражаниями. Иногда подражание имеет сходство с оригиналом, но чаще утрачивает это подобие, и тогда возникает отличие модели и нового образца.

Слово «симулякр» было подхвачено постмодернистами. В классической эстетике оно выражало подобие действительности как результат подражания ей. Но теперь симулякр — это нечто, за чем нет смысла и содержания. Это обманка. Французский философ Жан Бодрийяр стал пользоваться этим понятием в 1980 г. Реальное в жизни, считает он, постепенно замещается различными социальными протезами.

Первые употребления термина «симулякр», который стал как бы фирменным знаком бодрийяровских умопостроений, встречаются уже в «Системе вещей», но лишь в книге «Символический обмен и смерть» он получил если не строгую дефиницию, то во всяком случае внутреннюю структуру и систематическое место в ряду других понятий¹.

В «Символическом обмене и смерти» Бодрийяр предлагает историческую схему «трех порядков» симулякров, которые последовательно сменяли друг друга в новоевропейской цивилизации от Возрождения до наших дней: «подделка—производство—симуляция». Симулякр первого порядка действует на основе естественного закона ценности,

¹ *Зенкин С.Н.* Жан Бодрийяр: время симулякров // Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 7-8.

второго — на основе рыночного закона стоимости, третьего — на основе структурного закона стоимости.

Подделка — имитация дорогих материалов в платье или архитектурном убранстве. Под производством подразумевается изготовление серийных, идентичных друг другу промышленных изделий. Симмуляция — это не подделка и не однотипная вещь, а символическое обозначение поступков или предлагаемых товаров. Еще в «Системе вещей» Ж. Бодрийяр анализировал человека-потребителя — некое «рекламное вы». Допустим, в отечественной рекламе появляется новый парфюм, сообщение о котором сопровождается словами: «Вы этого достойны». Но кто «вы»? Это не конкретное обращение к реальным людям, это скорее чисто семантическая операция, некий призрак, возникающий в зеркале знаков. Мода никогда не современна. Она играет на повторяемости однажды найденных, а затем умерших форм, сохраняя их в виде знаков в некоем вневременном заповеднике. Мода из года в год с величайшей комбинаторной свободой фабрикует «уже бывшее». Мода всегда пользуется стилем «ретро», но всегда ценой отмены прошлого как такого: формы умирают и воскресают в виде призраков. Это и есть ее специфическая актуальность — не показательная отсылка к настоящему, актуальному времени или событию. Мода — это тотальная и моментальная реутилизация прошлого. В ней всегда предполагается замирание форм, которые как бы абстрагируются и становятся вневременными эффективными знаками. А эти знаки в силу какой-то искривленности времени могут снова появиться в настоящем времени, заражая его своей несвоевременностью, чарами призрачного возврата.

Сама экзистенциальная ситуация современного человека тоже искажена, вовлечена в парадоксальную симулятивную темпоральность. Так, практика искусственного продления жизни и предупреждения смерти всевозможными мерами безопасности фактически ведет к тому, что сама жизнь становится призрачной, о чем смутно догадываются рабочие и автомобильные лихачи, упрямо саботирующие безопасность. Предупреждение смерти ценой непрерывного самопожертвования — такова парадоксальная логика безопасности. Реклама толкует о разных автомобильных средствах безопасности. Упакованный в шлем, стянутый ремнями, опутанный своими атрибутами безопасности, водитель становится мумией, настоящим трупом, заключенным в другую, немифическую смерть, в безмолвную смерть искусственного изготовления. Прикованный, пригвожденный к машине, он больше не рискует умереть, поскольку он уже мертв. В том весь секрет безопасности, как

и бифштекса в целлофановой упаковке: вас помещают в саркофаг, чтобы не дать вам умереть.

С этой точки зрения реклама манипулирует временем. Симулякр — не что иное, как особый эффект времени, когда оно утрачивает свой линейный характер, начинает сворачиваться в петли и предьявлять нам вместо реальностей их призрачные, уже отработанные копии. Реклама пропагандирует коллекционирование (автомобилей, одежды, марок, старинных вещей). Но коллекционирование — это не просто собирательство, а систематическая манипуляция вещами, их подчинение определенному комбинаторному коду.

Как известно, в каждом знаке есть две инстанции — означающее и означаемое. Но означаемое первичного знака находится в двойственном положении. С одной стороны, оно представляет собой «смысл» этого первичного знака, а с другой — уводит от этого смысла. Форма не уничтожает смысл, а лишь обедняет, дистанцирует, держит в своей власти. Смысл вот-вот умрет, но его смерть отсрочена. Обесцениваясь, смысл сохраняет жизнь, которой отныне и будет питаться форма мифа. Для формы смысл — это как бы подручный запас истории. Он богат и непокорен, его можно то приближать, то удалять, стремительно чередуя одно и другое. Форма постоянно нуждается в том, чтобы вновь пустить корни в смысл и напитаться его природностью. А главное, она нуждается в нем как в укрытии.

Коллекция в этом контексте всегда должна оставаться незавершенной, в ней обязательно должно не доставать какого-то предмета. Если такой предмет появляется, можно говорить о смерти коллекции. Но она всегда оказывается отсроченной. Этим можно объяснить, к примеру, известный феномен запаздывания серийных вещей по сравнению с модным образцом. «Послежитие» серийных вещей, уже оторвавшихся от «подлинности» и лишь безнадежно догоняющих остроактуальное существование модных образцов, двусмысленно. Так в сфере рекламы оказываются симулякры производства. Серийная вещь застревает на полпути между реальностью и идеалом: реальность в ней уже отчуждена от себя самой, уже захвачена чуждым ей смыслом (ориентацией на опережающую ее модель), но никогда не сможет достичь идеальности самой этой модели.

Здравый смысл подсказывает: сначала существует территория, потом карта. Но не так в рекламе. Сама карта предшествует территории. Симулякры порождают территорию. Если на стадии подделок и производства вещественные симулякры получались путем копирования некоторых реально существующих образцов, то на стадии «симуля-

ции» образцов фактически нет — они отброшены в абсолютное прошлое. Отныне следствия возникают прежде причин. В современной экономике примером может служить коммерческий кредит. Он позволяет приобретать и потреблять вещи, которые еще не заработаны. Следовательно, потребление опережает их производство. Невыкупленная вещь убегает от вас во времени, она никогда и не была вашей.

Во французском языке есть специальное выражение для головокружительно-безответственного наступления, безоглядного повышения ставок, симулирующего прогресс, — *la fuite en avant* («убегание вперед»). Такая ситуация ярче всего просматривается в поведении азартных игроков, политиков, предпринимателей («не сумел построить трансформаторную будку — начинай строить вокруг нее завод-гигант»). Такую стратегию Бодрийяр называл «фатальной». Но она фактически работает в масштабе всего современного общества. Бодрийяр еще в книге «Общество потребления» (1970) подверг критике оптимистическую идеологию «валового экономического роста». Но неконтролируемый и иррациональный рост характеризует не только хозяйственную область. Он годится для описания также социальных и культурных процессов.

Каждый новый симулякр подчиняет себе предыдущий. Именно в силу своего нереального, «ненастоящего» статуса он не обладает собственным содержательным ядром. Он представляет собой пустую форму, которая безразлично «натягивается» на любые новые конфигурации. Если уж искать виталистские параллели, то отношение двух знаков скорее походит на паразитизм и вампиризм. Вместо «подлинной» трансгисторической катастрофы — конца света — западная цивилизация последних десятилетий прошлого века живет ослаблено-симулятивными формами. Здесь и «возвратный ход» истории, реутилизирующей (наподобие моды, но уже в «серьезном» государственно-идеологическом регистре) собственное прошлое — от помпезного 200-летнего юбилея Французской революции до ретроспективных, запоздавших «на одну войну» попыток расчета с прошлым вроде судов над коллаборационистами и военными преступниками, и полная отмена реального развития и реальных событий в «реальном времени» современных систем информации. Этот феномен Бодрийяр отметил еще в 1991 г., когда объявил «несостоявшейся» войну в Персидском заливе, от начала до конца демонстрировавшуюся в режиме виртуальной реальности телекамерами Си-Эн-Эн. Наш апокалипсис не реальный, а виртуальный. Он не в будущем, а имеет место здесь и теперь. Характерная реакция общественного сознания, когда в анек-

доте персонаж спрашивает у толпы: «А что, апокалипсис уже был или еще нет?» Такое обращение знака катастрофы является исключительной привилегией нашей эпохи. Это избавляет нас от всякой будущей катастрофы и от всякой ответственности на сей счет. Конец всякому превентивному психозу, довольно паники, довольно мучений совести! Утраченный объект остался позади. Мы свободны от Страшного суда. Порядок симулякров одерживает полную победу над реальным миром, поскольку он сумел навязать этому миру свое время симулякров.

Герберт Маркузе в «Одномерном человеке» обрисовал новый модус существования социальной инстанции, ее полное господство над сознанием современного человека, не допускающее никакого критического, диалектического преодоления. Маркузе фактически описал реальность симулякра — абстрактной модели, подчиняющей своему господству вполне реальные силы протеста и отрицания. Многие знаки оппозиционной субкультуры «истеблишмент» сумел «усыновить», включить в русло господствующей культуры. То, что Маркузе называет «истеблишментом», Бодрийяр именует кодом. Когда свободная «циркуляция» знаков закупоривается, то образуются «тромбы», сгустки власти, возникают феномены накопления и ценности. Примером может служить манипулирование потребительскими вещами или же механизм современной моды. Мода, по Бодрийяру, являет собой то уже достигнутое состояние ускоренно-безграничной циркуляции, поточно-повторяющейся комбинаторики знаков, которое соответствует сиюминутно-подвижному равновесию плавающих валют. В ней все культуры, все знаковые системы обмениваются, комбинируются, образуют недолговечные равновесия, чья форма быстро распадается, а смысл их не заключается ни в чем. Мода — это стадия чистой спекуляции в области знаков.

Символический обмен, противоположный как властным запретам, сдерживающим обращение знаков, так и пустой, безответственной комбинаторной свободе, образует промежуточное, неустойчивое состояние социальности, вновь и вновь возникающее в конкретных процессах взаимодействия людей и вновь и вновь разрушаемое, поглощаемое системой.

Каждый год молодые дизайнеры обязаны придумывать что-то новое, чтобы заставить пресыщенную публику покупать свои модели. Мы восхищаемся юбками-баллонами, послушно надеваем легинсы или же внезапно начинаем носить одежду с вывернутыми наружу швами и неровными краями. Но откуда они берут свои гениальные идеи? Как ни удивительно, но сегодня вся мода зарождается на улице. В какой-то мо-

мент начинаешь замечать вокруг себя странно и по-новому одетых людей. Через какое-то время эти странные идеи подхватывает большинство любителей приодеться. Почти одновременно эти тенденции проникают на подиум высокой моды, попадают на страницы модных глянцевого журналов и оказываются на вешалках магазинов ведущих кутюрье. Не случайно сегодня многие компании, занимающиеся производством модной одежды, имеют в штате специальных людей, задача которых — ездить по всему миру и отслеживать так называемую уличную моду: новые тенденции, из которых потом вырастут те самые модные коллекции.

Впрочем, такая схема жизненного цикла модного тренда стала возможной лишь в 40-х гг. XX в. Тогда начинает интенсивно развиваться серийный рынок, и средств воздействия на широкие массы становится больше. Тогда же мода перестает быть синонимом понятия элитарности, теперь это просто форма самовыражения, манера одеваться и вести себя, способ подачи публике своего «я», вне зависимости от того, дорого ли это, престижно или нет.

В 1940-е гг. молодое поколение все громче заявляло о себе. Активизировались чернокожее население Америки и молодежные банды пачучос, или пачуко. Родается ультрамодная в те годы субкультура хип-хэтов. Хип-хэты носили зут суит — прямые длинные пиджаки до колен. Еще их отличали необычные мешковатые и сужающиеся книзу брюки, свисающие сбоку цепи для ключей, пальто ниже колен ярких цветов, кожаные шляпы и ботинки на толстой подошве. Пачучос прославили длинные пиджаки на весь мир и фактически ввели на них моду, которая держалась довольно долго, а в наши дни опять вернулась на подиум и в шкафы заядлых модниц и модников.

У хип-хэтов были ближайшие родственники, приверженцы очень похожего стиля. Их звали «зазу» — считалось, что они пропагандируют так называемый карибский стиль. Поскольку представители обоих направлений имели разный цвет кожи, зазу были ближе к чернокожей культуре. А это означало свинг, джаз и би-поп. Ямайцы иммигрировали в Европу в больших количествах, поэтому именно они создали в сознании европейского человека четкую взаимосвязь между длинными пиджаками и танцующими джазменами.

Мы наблюдаем эстетику возобновления: мода получает свою легковесность от смерти, а современность — от уже-виденного. В ней и отчаяние от того, что ничто не вечно, и, наоборот, наслаждение от знания, что за порогом смерти все сохраняет шанс на повторную жизнь, только уже лишенную невинности, так как весь мир реальности успевает поглотить мода. Она придавливает живое значение

всей тяжестью мертвого труда знаков — и притом с чудесной забывчивостью, в фантастически неузнаваемом их виде. Но вспомним, что и чары индустриально-технической машинерии тоже происходят от того, что все это мертвый труд, который следит за трудом живым и постепенно пожирает его. Наше ослепленное неузнавание старых форм соразмерно той операции, когда мертвый хватает живого. Один лишь мертвый труд обладает совершенством и странностью уже-виденного. Таким образом, удовольствие от моды — это наслаждение призрачно-циклическим миром форм, отошедших в прошлое, но вновь и вновь воскресающих в виде эффективных знаков.

По словам Кёнига, мода сдается своего рода суицидальным желанием, которое реализуется в тот самый момент, когда она достигает своего апогея. Это верно, только это желание смерти — созерцательное, связанное со зрелищем беспрестанного упразднения форм, т.е. и само желание смерти также реутилизируется в моде, очищается от всяких субверсивных фантазмов и включается, как и все остальное, в ее безвредные циклические революции. Прочистив эти фантазмы, которые в глубинах воображаемого придают повтору чарующее обаяние прошлой жизни, мода производит свой головокружительный эффект исключительно на поверхности, в чистой актуальности. Мода лишь симулирует невинность становления. Она лишь реутилизирует, вовлекает в повторный оборот этот цикл видимостей. Доказательство этому то, что развитие моды исторически совпадает с развитием музея. Парадоксальным образом музейный императив вечной запечатленности форм и императив их чистой актуальности функционируют в нашей культуре одновременно. Просто управляет ими один и тот же статус знака в нашей современной цивилизации.

Жан Бодрийяр отмечал: «Искусство — это гениальность, авантюристичность, способность порождать иллюзии и отрицать реальность, противопоставляя ей сцену, на которой вещи подчиняются правилам высшей игры»¹.

Композиторам первой волны романтизма, или так называемого чистого движения, пришлось едва ли не труднее всего. Перед ними стояла задача интродуцирования в музыкальную стихию симулякров национальных особенностей — задача, с которой не сталкивался до сих пор ни один музыкант и которая могла с легкостью провалиться из-за неприятия общественностью совершенно неизвестного ранее музыкального элемента. Чтобы она была успешно решена, было необходимо прежде всего замаскировать симуляцию под нечто реальное,

¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 213.

действительное, но в то же время неузнаваемое. Если бы симуляция интегрировала в музыку как легко опознаваемый процесс, она потеряла бы всякий смысл и была бы отторгнута как инородная структура. Создание национальных симулякров в музыке сразу легло в плоскость игры как противоположности «серьезного» во всех этнических культурах, даже в тех, которые по всей вероятности никак друг с другом не были связаны, разве что исключительно опосредованно.

Симулякры второго порядка — это «симулякр симулякра»¹. Рассмотренные выше симулякры, будучи помещенными в рукописи опер, остаются лишь достоянием специалистов и архивных служащих и поэтому неспособны оказывать никакого социального воздействия, но они порождают следующее поколение себе подобных. Это происходит при исполнении, или постановке оперы. Характерно, что, как впервые отметил Жиль Делез, симулякров второго порядка всегда значительно больше, чем их предшественников первого порядка, третьего больше, чем второго и г.д. Создается эффект «размножения» симулякров и «цепной реакции» их распространения.

Симулякры третьего порядка — это национальные симулякры, которые, не останавливаясь на втором уровне, продолжают размножаться и дальше, и третий порядок отражает их проникновение из театра непосредственно в социум. Основа успешной национальной симуляции третьего уровня кроется в адекватном восприятии симулякров второго порядка зрительской аудиторией, «угадывании» ею национального подтекста. Здесь имеет место не только искусная игра симулякров, но и момент духовного «единения», консонанса публики и исполнителей — *participation*, о котором говорил еще Гадамер. Так, Вагнер считал обязательным активное соучастие зрителей в оперной постановке для успешной выработки у них национального чувства, т.е. он понимал крайнюю важность национальной симуляции третьего порядка, поэтому и называл свои оперы сценической праздничной игрой, проводя таким образом аналогию между представлением оперы и народным праздником, когда приглашенные на праздник проводят время не пассивно, а активно.

Остается невыясненным вопрос: до какого порядка продолжают ряды национальных симулякров в музыкальном искусстве? Действительно ли они стремятся к бесконечности, как полагал Делез, или ограничены сверху? Французский социолог был прав, но он не отметил одной основополагающей детали: появление новых порядков симулякров возможно только благодаря их перманентной игре.

¹ Baudrillard. *Simulacres et Simulation*. Paris, 1981. P. 91.

Термин «симулякр», подхваченный постмодернистами, в классической эстетике выражал подобие действительности как результат подражания ей. Но теперь симулякр — это нечто, за чем нет смысла и содержания. Это — обманка. Французский философ Жан Бодрийяр стал пользоваться этим понятием в 1980 г. Известно, что культура является второй природой. Бодрийяр хочет показать, что органика мира замещается его естественным подобием. В качестве иллюстрации Бодрийяр берет роман французского писателя Ж. Перека «Вещи». Тот самый дом, который всегда был родным очагом, здесь подменяется «пустым местом».

«Отсутствие очага как центра дома, портретов и фотографий родственников, зеркал, символизирующих отражение для отражения (они вытесняются в ванную), свидетельствует о конце интимности, интровертности (в данном случае «закрытости». — *П.Г.*) традиционной семьи, экстравертной (нацеленной на «других», открытой — *П.Г.*) прозрачности быта 60—70-х гг. Яркие, агрессивно-вульгарные цвета как знаки языка пульсаций, мебель и бытовая утварь, освободившиеся от традиционных функций, пластмасса, способная имитировать любые материалы, закамуфлированные источники неоновых света и т.д. — знаки экстерииоризации (перехода изнутри во вне. — *П.Г.*) формы, отделяющейся от вещи и отпадающей от нее подобно панцирю. Это пустая скорлупа, полая оболочка, ложная форма... и есть симулякр»¹.

Вещи становятся более хрупкими. Они превращаются в однодневки. Современные люди, ускорив темпы перемен, навсегда порвали с прошлым. Они отказались от прежнего образа мыслей, прежних чувств, прежних приемов приспособления к изменяющимся условиям жизни. Именно это ставит под сомнение способность человека к адаптации — выживет ли он в новой среде? Сможет ли он приспособиться к новым обстоятельствам жизни, к бытованию среди симулякров?

У каждого человека существует некая модель мира — субъективное представление о внешнем окружении. Эта модель состоит из десятков тысяч образов. Они могут быть простыми как отражение облаков, плывущих по небу, а могут носить характер умозрительных абстракций. Можно назвать эти мысленные модели внутренним складом, вместилищем образов, в котором хранятся наши мысленные портреты Твигги, генерала де Голля, и в то же время некие заповеди вроде «Человек по природе добр».

Однако для того, чтобы человек мог выжить, его модель должна иметь некоторое общее сходство с реальностью. Ни одна мысленная

¹ Маньсовская Н. Эстетика постмодернизма. М., 2000. С. 59.

модель мира не является чисто личным произведением. Хотя некоторые из мысленных образов строятся на основе личных наблюдений, все же большая их часть основывается на информации, поставляемой средствами массовой коммуникации и окружающими людьми. *Если* бы общество само по себе оставалось неизменным, человек не испытывал бы потребности пересматривать собственную систему представлений и образов, чтобы увязать их с новейшими знаниями, которые есть в обществе. Пока общество стабильно или изменяется медленно, образы, на основе которых человек строит свое поведение, также могут меняться медленно. Но вот общество вошло в сферу, где все происходит быстро, неотвратимо. Разумеется, это грозный симптом кризиса, который угрожает человечеству.

Когда говорят о постмодерне, нередко возвращаются к поздней античности. В ту эпоху тоже рождались мысли о конце истории, о том, что все, что могло человечество выразить, оно уже выразило. Но можно ли говорить о постмодерне только как о культуре истощения, кризиса? По-видимому, нет. В нашу эпоху идет поиск нового идеала красоты, нового взгляда на прекрасное. Возвышенное заслоняется удивительным, трагическое — парадоксальным. Постмодернизм направляет развитие эстетики вглубь, сознательно ставя пределы той или иной тематике, пытаясь выявить ее изнанку.

Постмодерн стремится внести художественное содержание не только в узкую сферу искусства, но и в повседневность. Он терпимо относится к массовой культуре, обращается к тем эстетическим феноменам, которые, казалось бы, навсегда ушли из жизни. Постмодерн охватывает по возможности весь совокупный художественный опыт человечества. Разумеется, постмодернистская культура открыла новые горизонты в художественном освоении реальности, но вместе с тем заставила думать о судьбах культуры.

Ключевым понятием постмодернизма можно считать термин «симулякр».

Симулякр — это обобщение явлений и процессов, связанных с имитацией, подменой вещи чем-то другим, ее аналогом, подделкой, копией, бутафорией, контрафактным продуктом, при том выдаваемых за саму эту вещь, за оригинал. Это квази, псевдо, «как бы», когда, сохраняя внешнее существование, вещи теряют свою сущность и служат выражением чего-то другого. Не случайно в современном языке так широко распространен оборот «как бы». Вино без алкоголя (как бы вино), кофе без кофеина (как бы кофе), секс без партнера (как бы любовь), бесчисленные амортизаторы и «улучшители вкуса», добав-

ки к какой-либо химической массе, составу, делающие их «яблочнее яблока», «земляничнее земляники», «розовее розы» и т.п., но это не яблоки, не земляника и не розы.

Искусственные цветы, которые ярче и красивее естественных, бетонная стена «под мрамор», пластмассовый стол «под дерево», соевая колбаса «под мясо», певцы с «фабрики», выражающие не себя, свое состояние и чувства, а замысел и проект продюсера... Чем меньше в них самостоятельности, личностных особенностей, тем лучше и легче реализовать волю режиссера. Это конструкт, концепт, воплощенный в реальности, не новый артефакт, а внедренный в нечто существующее, воспроизводящее функции, но меняющий его субстрат, субстанцию, лишаящую его собственных импульсов существования и развития. Человек без души, без самости, функционер, марионетка, зомби, робот. Песни «под фанеру», речь с чужого текста, порнография вместо секса, ложь как норма поведения и т.д., как в анекдоте, когда на вопрос об образе жизни отвечают: образ есть, а жизни нет.

Заслуга постмодернистской философии в том, что в ней впервые нашла обобщение эта мощнейшая тенденция развития нашей цивилизации и «как бы жизни». Тенденция к потере идентичности человека, подлинности его бытия, реальности как таковой, ее замены знаками реального. Симуляция есть некое параллельное движение процессу семиотизации. Культура эволюционирует от парадигмы «отражения реальности» до маскировки ее отсутствия, достигая состояния, когда семиотическая среда выступает как самодостаточная и субъект (в структурализме — означающее) больше не соотносится с какой бы то ни было фактичностью. На место оригинала ставится копия. Парадокс? Только генетически, по происхождению. А на практике полученная при ксерокопировании бумага вполне может быть четче и лучше той, которую она воспроизводила. Картина великого художника, «облагороженная компьютером», отступает на второй план перед своей копией. Ароматизированная и дополненная пищевыми химикатами колбаса вкуснее натурального мяса. Люди на экране красивее, чем в жизни, и встреча с оригиналом обычно приносит разочарование.

Получается, что по бытию, его качеству повторение предшествует факту, и это влияет на логику нашего мышления, на представление о соотношении причины и следствия. В конце концов мир возгоняется сначала в знаки (чего-то), а потом в ничего не означающие «пустые знаки», не-знаки. Драматизм ситуации в том, что качество получаемой реальности действительно выше, но это реальность иного. Качество собственно человеческого, не опосредованного техникой

бытия, — ниже, отчужденнее, вторичнее. Оно становится необязательным, «не настоящим». Причина превращается в предлог. Господствует пост(гипер)реальный синтетический продукт, получаемый комбинаторной деятельностью.

Однако здесь в отношении симулякров надо оговориться, изменив нашему в основном критическому подходу к оценке философии постмодернизма. Некоторые ее авторы сами выступают с резкой критикой симулякризации и семиотизации мира. Прежде всего Ж. Бодрийяр. Он не просто работал в сфере постмодернистской «академической» философии, а популяризировал ее и одновременно разоблачал. Вместе с миром постмодерна и порядками в нем, порождающими феномен постмодерна. Главная мишень его анализа — потребительское общество с его рекламой, формализмом и псевдодеятельностью. Бодрийяр выступал против бездумного сциентизма и глобалистской гегемонии Америки.

Симуляционному перерождению мира много внимания уделяет также широко публикующийся левоориентированный философствующий писатель Славой Жижек (р. 1949). Хотя обоих этих авторов относят к постмодернизму, они в отличие от некоторых других коллег, не лукавят и не маскируют происходящее. Не делают из своей философии «симулякра». Показывая глубинную связь капитализма, глобализации и информатизации, их отчуждающее влияние на человека, они ищут для него выход, предлагают способы противостояния превращению вещей в симулякры.

Чего не делают или даже углубляют кризис вещного мира лучшие постмодернистские авторы. Например, Ален Бадью в книге «Делёз. Шум бытия» (М., 2004) стремится доказать, что теория симулякров уже была у Платона и что вещи как таковые никогда не существовали и их природа изначально симуляционна. В том числе природа людей. А в сущности, полагает он, опираясь на Ж. Делёза, субстанцией мира надо считать виртуальное, реальность же есть его симулякр. Это яркий пример антиисторизма и актуализма, парадигмального перенесения сегодняшней ситуации на прошлое, идейная агрессия новых микро- и мегамиров, инфовиртуальной реальности против жизненной естественно-исторической среды существования человека как *Homo vitae sapiens*. Думается, что, учитывая неоднозначность положения и внутреннюю борьбу в постмодернистской философии, надо поддерживать в ней линию на сохранение подлинности вещей и идентичности человека. Поддерживать и развивать, соотнося с контекстами классического субъект-объектного философствования¹.

¹ Кутырев В.А. Философский образ нашего времени (безжизненные миры постчеловечества. Смоленск, 2006. С. 24.

* * *

Постмодернизм — основное направление современной философии, искусства и науки. Он отражает все, что «после модернизма». Главный объект постмодернизма — текст. Постмодернистская эстетика несет в себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения с их верой в прогресс, всевластие разума, безграничность человеческих возможностей. Авангардистскому стремлению к новизне противостоит здесь желание включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры. Однако он подлежит ироническому переосмыслению. Мир предстает в виде хаоса, а искусство превращается в средство игрового освоения этого хаоса.

Контрольные вопросы

1. Чем постмодернизм отличается от модерна?
2. Как обосновывается многообразие стилей в постмодерне?
3. Что такое ироническое передергивание?
4. В чем суть слова «деконструкция»?
5. Кто в постмодерне пытался развить классические идеи о творчестве как безумии?
6. Что говорил Ж. Бодрийяр о судьбе эстетики?
7. Как используется в эстетике понятие ризомы?
8. Что подразумевается под симулякром?

Литература

- Голубева Л.Н.* Ризома // Культурология : энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 2006. С. 388-391.
- Гриценко В.П.* Семиотическая реальность, семиотическая машина и семиосфера. Краснодар, 2000.
- Кутырев В.А.* Философский образ нашего времени (безжизненные миры постчеловечества). Смоленск, 2006.
- Маньковская Н.* Париж со змеями. М., 1995.
- Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
- Постмодернизм и культура: материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. № 3.
- Тоффлер Э.* Третья волна. М., 2004.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наука и искусство располагаются совершенно в разных пластах, они не могут противоречить или мешать друг другу. Концептуальная интерпретация в науке не мешает интуитивной интерпретации в искусстве; каждая сфера имеет свои перспективы и, так сказать, свой угол отражения. Глубина человеческого опыта зависит от того, что мы способны менять наш образ видения, варьировать точки зрения на реальность. Искусство учит нас воображать, а не только понимать или использовать вещи. Искусство дает нам более богатые, живые и многоцветные образы реальности, а также позволяет глубже проникнуть в их формальную структуру. Для природы человека как раз и характерно то, что он не ограничивается одним-единственным подходом к реальности, но может выбрать точку зрения и перейти от одного аспекта вещей к другим.

Искусство, представляя собой наиболее полную и совершенную модель эстетического, занимает важнейшее место в эстетике. Эстетика исследует «атом» произведения искусства, присущий всем ее видам, — художественный образ, его содержание и форму. В современном постмодернизме искусство оказывается чрезвычайно широким понятием. Говорят и пишут о садово-парковом искусстве, об искусстве быта. Эти тенденции отражают эстетику повседневности.

Судьба культуры в XIX—XX вв. сложилась так, что в это время преобладали односторонние сциентистские, технократические тенденции. Вместе с тем реальность направляла философию культуры и эстетики к недооцененным и недооцененным до конца человеческим силам. Так, представители романтизма утверждали проникновение фантазии, интуиции в душу мира. Ф. Шеллинг пришел к позиции эстетического пантеизма, полагая, что только эстетической интуиции доступно постижение тождества объекта и субъекта, представляющее Абсолют. Эстетическое является формой его самосозерцания, оно при-суще действительности как абсолютный закон развития. А. Шопенгауэр считал, что эстетическое постижение мира наиболее полно, ибо здесь субъект, свободный от всякого интереса, воли, является «чистым зеркалом объекта», общаясь с ним посредством откровения.

В XX в. тенденция усиления значимости иррационалистических форм активности сознания получила продолжение у философов баденской школы неокантианства, поставивших проблему специфики метода гуманитарного знания, предметом которого является сфера

духа — культура, история, психология. Гуманитарные концепции, согласно этой точке зрения, имеют отличную от естественных наук цель: не установление всеобщих законов реальности, но вхождение в процесс становления путем «слияния» с ним. Философия жизни, герменевтика стали работать с такими понятиями, как «понимание», «переживание».

Образ, форма выдвигаются в ряд ведущих категорий гуманитарного мышления. В феноменологии и герменевтике, ставшими в XX в. ведущими направлениями в философии культуры, сближаются два аспекта понимания эстетического: эстетическое как феномен сознания, гармонизирующий духовные способности человека, и эстетическое как компонент человеческой деятельности, в которой он реализует себя в качестве практически-духовного существа.

Место эстетического в культуре понималось по-разному. Языковая система культуры могла выстраиваться по принципу иерархии. В рационалистических концепциях, подобных гегелевской, искусство трактовалось как низшая ступень восхождения к истине, а философско-понятийные формы — как наиболее близкие к ней. Сторонники иррационалистической философии — Шеллинг, Шопенгауэр, представители философии жизни, — напротив, считали, что логические формы ограничены в воплощении духовного универсума, которому органически ближе чувственно-конкретные, интуитивные формы эстетического, художественного сознания.

В XX столетии акцент переносится с гносеологических рефлексий на понимание целостности бытия человека в мире. «Язык, — писал Хайдеггер, — впервые дает имя существу... Такое именование, означая сущее, впервые назначает его к бытию». Язык же есть по существу поэзия, представляющая собой «глагол несокрытости сущего», следовательно, без эстетической активности невозможно живое реальное существование культуры как смыслотворящего бытия.

Органическая и тесная связь с эстетикой является существенной особенностью российской философии культуры, стремящейся к достижению единства духа, души и тела, чувства и разума, мечты и реальности, индивидуальности и всеобщности. По мысли А.Ф. Лосева, эстетика — это выражение внутреннего во внешнем, а для М.М. Бахтина ее предмет — выразительное и говорящее бытие.

Воплощение всеединства в культуре осуществляется через форму, символ, поступок. Искусство — высшая форма деятельности, создающая модель целостности. Легко видеть, что «искусство» выступает здесь синонимом «творчества». В эстетической трактовке творчества

существовало два варианта: религиозная теургия и эстетическая онтология общения. Для религиозных философов в творчестве происходит реальное воплощение разума в веществе, т.е. овеществление разумности, поэтому творческая художественная практика есть процесс богоосуществления, богоделания, «новый религиозный опыт».

Эстетическая онтология общения была разработана М.М. Бахтиным в его концепции культуры как диалога. Согласно его взглядам, взаимное понимание субъектов культуры, а также их собственное активное самораскрытие происходит благодаря эстетической деятельности. Бахтин сближает эстетическую деятельность в жизни и художественной практике.

При изучении постулатов теоретической эстетики рождается новая версия этой дисциплины, являющаяся творчеством в собственном смысле слова, и именно такое соотношение науки о выразительных формах и самого литературного творчества сохранится у будущих поколений.

П.С. ГУРЕВИЧ

ЭСТЕТИКА

В учебном пособии дан краткий обзор истории эстетики, представлено изложение эстетической теории, основных идей и проблем классической эстетики, выраженных в ее главных категориях. Сделана попытка провести классификацию эстетических понятий, осветить новейшие эстетические концепции, представленные постмодернизмом и интегральной эстетикой.

В ходе исторического развития эстетика разработала множество категорий. Они рождались в разное время и в разных контекстах, поэтому возникла проблема определенной классификации данных понятий, их внутреннего соотношения, концептуальной сцепленности. В пособии избран следующий принцип: вначале речь идет о таких категориях, которые составляют изначальный каркас эстетики как дисциплины. Затем автор, проводя идею целостности (холонистичности) искусства, группирует материал (и соответственно разные понятия) вокруг исторически сложившихся представлений о том, что искусство может выражаться в авторе, в произведении и в зрителе (читателе). По этим трем контрапунктам и размещены основные категории современной эстетики.

ISBN 978-5-406-00349-7



9 785406 003497

